

Seção Temática

Literatura, política, dissidências sexuais e de gênero

NO SONHO E NA ASTROLOGIA: O SEXO NAS ESTRELAS EM *TRIÂNGULO DAS ÁGUAS*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Guilherme Augusto da Silva Gomes¹

Recebido em 09/11/2017. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: Este trabalho analisa as cenas sexuais homoeróticas da obra *Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu, a partir da materialidade da água presente em toda a narrativa e sob a perspectiva de Bachelard (1997). Ao observar obras de Caio Fernando Abreu é possível reconhecer um direcionamento na construção de personagens que primam por sua liberdade individual e é relevante na obra não só a questão do homoerotismo ou da bissexualidade dos sujeitos nos atos sexuais, mas na profundidade com que são narradas essas cenas, por isso, a questão do onírico. Parte-se da fluidez do desejo de Butturi Junior (2008) e são analisadas as cenas das três novelas, ou “noturnos” que compõem a obra: em “Dodecaedro” foram analisadas quatro cenas e destaca-se o sexo a três, a questão da masturbação e a sinestesia; em “O Marinheiro” há uma cena e destaca-se o onírico, a partir da embriaguez do narrador-personagem, além da sedução, das metáforas dos órgãos sexuais e o sexo como ruptura; em “Pela Noite” também há uma cena, com destaque para o sexo em espaço público, no clima de festa pela noite de São Paulo. O trabalho intenta provocar outros estudos que analisem as cenas sexuais homoeróticas na literatura brasileira, bem como do escritor em questão, expoente na temática homoerótica e notório na crítica literária.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Homoerotismo. Sexualidade.

“gostaria que o livro fosse sentido assim. Como um murmúrio do rio, um suspiro do lago ou um gemido do mar” (Caio Fernando Abreu)

Gaston Bachelard tem se tornado um filósofo recorrente e bastante relevante para leituras de textos literários. Em *A Água e os Sonhos*, de 1997, ele não se atém apenas à materialidade, biologia ou química do elemento água, mas traz uma análise filosófica sobre a simbologia da matéria e sua relação com o ser humano. Por isso, sua filosofia é importante para o contexto de recepção e leitura da obra *Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1983. Inclusive o filósofo, na

¹ Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado em Licenciatura Plena em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e em Publicidade e Propaganda pela ESAMC Uberlândia (ESAMC). Cursa mestrado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pesquisando Literatura Brasileira na linha de pesquisa Literatura, Memória e Identidades.

introdução da obra, parte de análises literárias a partir de Edgar Allan Poe e lança mão de observações a respeito das imagens literárias e do simbolismo que surge delas.

Quando tivermos compreendido que toda combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética. Veremos também a profunda maternidade das águas. A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 1997, p. 15).

Compreender essa simbologia é primordial para as análises literárias, principalmente aquelas que levam em consideração as mitologias. Primeiramente, compreendendo um caráter feminino e fecundo da água. Em segundo lugar, visando esse percurso feito pelo filósofo sobre o jorro de vida que ela permite, uma vez que a própria presença da água por si só se torna uma possibilidade latente para que a vida ocorra. Um “nascimento contínuo”, um jorro de vida que a palavra, por si só, também permite.

Triângulo das Águas é constituído por três novelas², ou “noturnos” a partir da denominação de Caio Fernando Abreu, a saber: “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite”. Essas novelas são narrativas nas quais o autor alude aos três signos ligados ao elemento água do Horóscopo Ocidental: Peixes, Escorpião e Câncer, respectivamente e nessa ordem. Segundo o autor, na apresentação, os arquétipos foram fundamentais para estruturar as histórias sob a perspectiva simbólica da emoção dos signos da água. (ABREU, 2005, p. 12).

Dessa obra foram selecionadas seis cenas sexuais homoeróticas para análise, quatro da primeira novela e uma de cada das duas outras, considerando que todas coadunam o propósito principal do livro, baseado em sua temática de fluidez, a partir da simbologia da água. Além disso, percebe-se a recorrência de imagens oníricas, astronômicas e de sinestesia para representação do ato sexual. As personagens que atuam nessas cenas primam por sua liberdade individual, no sentido de não necessariamente se encaixarem em relações monogâmicas ou baseadas no amor romântico. Muitas vezes elas participam de relações sexuais homossexuais, bissexuais e até mesmo com mais de uma pessoa, o que garante mais ainda uma possibilidade de associação com o onírico, ultrapassando os limites de espaço e tempo literários, propondo diversas leituras do mesmo texto.

²Massaud Moisés (2004, p. 361-369) define novela como um texto literário que se situa entre o romance e o conto, sendo menor que o primeiro e maior que o segundo. Ainda assim, trata-se de uma narrativa “multívoca” e que “ostenta pluralidade dramática”.

Interessante perceber que não somente as cenas sexuais ou as personagens estão em transição e fluidez constante, o próprio gênero também. Ao escolher o gênero novela, Caio Fernando Abreu opta por um caminho entre o conto – forma privilegiada pelo autor, uma vez que ele dedicou a maior parte de sua produção, contando com seis livros de contos – e o romance, ainda que o subverta. O dicionário de termos literários de Moisés (2004) prevê uma linearidade maior no tempo e no espaço da novela, o que não ocorre na narrativa de “Dodecaedro”, por exemplo, ou nas estruturas espaciais em que não há como definir se fazem parte do sonho ou da realidade do narrador-personagem de “O marinheiro”. Isso cria uma desestabilização ou, pelo menos, um campo menos sólido, ou mais líquido.

Atílio Butturi Junior (2008), em um artigo focado em analisar dois contos de Caio Fernando Abreu, discorre sobre os relacionamentos homoeróticos e as questões identitárias dos sujeitos representados na pós-modernidade. Interessa-nos o destaque para a fluidez enfatizada no campo do desejo: “Cada manifestação de desejo *same sex oriented* deve então ser discutida em particular configuração histórica sem jamais ter a pretensão de indicar limites ou certezas nesse terreno movediço chamado *desejo*.” (BUTTURI JR., 2008, p. 353).

Assim, podemos considerar essa visão de desejo para *Triângulo das águas*, ao perceber que os limites e as certezas não são o foco dessa obra. As cenas sexuais apresentam fluidez de desejos, rompendo com os limites históricos e sociais que os organizam: os discursos monogâmicos e heteronormativos, principalmente. Outro fator relevante e tratado no artigo supracitado é a pós-modernidade literária na obra de Caio Fernando Abreu, efeito criado também quando a “[...] orientação sexual e seus padrões podem ser substituídos por modelos não-cristalizados de entendimento da alteridade, diferença sobre a qual Abreu vai construir sua escritura [...]” (BUTTURI JR., 2008, p. 355), ou as “vicissitudes do desejo proibido”, conforme nomeado pelo crítico.

Em estudos realizados sobre *Triângulo das águas* ou nos quais a obra é citada, verificam-se diversas perspectivas de análise, ainda que, em comparação com as demais obras de Caio Fernando Abreu, essa seja uma das menos analisadas. Amanda Lacerda Costa (2008) traça um inventário das imagens arquetípicas ligadas à tradição da Astrologia em Caio Fernando Abreu. Sobretudo, são ressaltados o uso deliberado e a construção ficcional baseados em elementos astrológicos, mitológicos e simbólicos, pontos que pulsam na obra do autor facilmente reconhecíveis. Nessa trilogia das águas, o inventário astrológico não apenas é a base da construção das narrativas, mas o cerne das cenas sexuais analisadas, aliados à indecisão espacial e temporal que permite associar tais cenas ao onírico.

Destaca-se nesse trabalho de Amanda Costa (2008) o apanhado das produções teóricas sobre o autor na primeira década do século XXI, dez anos após a morte do escritor, no qual a autora salienta

os adjetivos lírico, subjetivo e emocional percebidos na obra de Caio Fernando Abreu. O enredo da primeira novela, “Dodecaedro”, faz alusão ao signo de Peixes e a diegese expõe doze personagens, confirmando a correspondência de cada qual com um signo do horóscopo ocidental e que constitui a figura geométrica título do conto, ou suas doze faces. Elas se encontram confinadas em um contexto de aprisionamento em uma casa, amedrontadas por uma constante vigília de cães que latem no espaço externo, um rancho às margens de um rio, a água materializada efetivamente na narrativa.

Os adjetivos levantados por Amanda Costa nos estudos sobre Caio Fernando Abreu podem também ser empregados às cenas sexuais do livro em análise e verificados no trecho retirado de “Dodecaedro”:

Sou a constelação da seta, repeti, e de repente ganhei quatro patas de cavalo plantadas sólidas sobre a terra, tronco ereto, entre as mãos humanas um arco distendido pronto a disparar a seta em direção ao céu. Senti os ombros dele se soltarem aos poucos, à medida que erguia a cabeça para me olhar. Colocou os braços em volta da minha cintura. Eu me curvei, para poder abraçá-lo inteiro. No mesmo momento que os acordes do piano começaram a se repetir frenéticos, sem medo algum nossas bocas abertas se procuraram. Houve nas línguas um gosto remoto das pitangas que colhíamos no caminho para o rio, depois o fresco abraço das águas envolvendo nossos membros, as gotas das lágrimas que eu bebia uma por uma ganhando lentas o mesmo gosto claro das pedras mergulhadas na sombra, poças de sol entre as quais brotava vez que outra uma descuidada flor amarela onde pousavam borboletas, essas de asas azuis transparentes, debruadas de ouro, então emergiríamos da água doce abençoados por ninfas e devas pisando descalços na terra quente de sol para subir a encosta cheia de espinhos até a cerca de arame farpado separando o abismo do caminho cercado de hibiscos que conduzia à casa de portas e janelas todos os dias escancaradas, porque era para sempre verão, em torno da qual nunca houvera nem haveria cães furiosos, latidos transformados nesse gosto vermelho de pitangas, salivas misturadas, quase negras de tão maduras. [...] Ricardo, como se finalmente disparasse minha seta incendiada em direção às estrelas, trazendo-te junto comigo, porque brilharemos ambos de fogo, mais que o teu sol, a caminho dos meus inúmeros satélites girando no infinito. (ABREU, 2005, p. 48-49).

Essa cena sexual é narrada pela personagem Pedro, arquétipo do signo de Sagitário, e realizada com Ricardo, arquétipo do signo de Leão. Ambos, segundo a astrologia ocidental, pertencentes ao elemento fogo. Além disso, é interessante perceber as imagens ligadas ao signo do narrador: a seta representa o símbolo de Sagitário e as quatro patas de cavalos aludem a Quiron, figura mitológica de centauro e também representativa do signo. Mais ao final da cena a voz narrativa confirma essa ligação com o elemento fogo, ao término do ato sexual (o gozo), usando as metáforas da “seta incendiada em direção às estrelas”, do brilho do contato desses signos de fogo, do sol de Leão e dos inúmeros satélites da constelação de Sagitário que, segundo dados do Observatório Astronômico da

UFMG³, ainda que não reflita sobre o planeta Terra, trata-se da constelação mais densa e brilhante, o centro da Via Láctea.

Aliado a isso, destaca-se o lirismo para narrar o início do ato sexual, marcado pelo sexo oral entre as personagens, ao disparar a seta em direção ao céu, podendo acessar uma metáfora do órgão reprodutor masculino que dispara em direção ao céu da boca do seu parceiro. O ato sexual tem sequência pela descrição da posição dos corpos narrados: o narrador com o “tronco ereto” se curva para abraçar e beijar o outro, enquanto seu parceiro erguia a cabeça para olhá-lo, além dos braços em volta da cintura. A sinestesia dessa cena também recebe destaque, pois enquanto há esse toque, o sabor do beijo com gosto de pitangas mistura-se ao som dos pianos. Tal estratégia atenua a descrição do ato sexual, tornando-o mais fluido e mais eufêmico, caso fosse descrito por uma linguagem mais referencial.

As demais imagens que ocorrem na cena estão todas relacionadas ao sexo entre os dois rapazes: a pitanga madura, a imagem da fruta pronta e no ponto da degustação acionada pelo gosto do beijo; a flor amarela recebendo o pouso leve da borboleta podendo ser lida como o toque sutil e leve entre os corpos; seres não humanos: deusas, figuras invisíveis para a cultura budista, e as ninfas, palavra vinda do grego que significa “noiva”, que são espíritos femininos na mitologia grega; o caminho de hibiscos, flores com o aparelho reprodutor masculino em forma de falo.

Outro aspecto fundamental para a leitura dessa cena sexual homoerótica é o ritmo. A cena é composta por 268 palavras, estas organizadas em um único parágrafo e apenas cinco períodos, alguns construídos por várias orações intercaladas e separadas apenas por vírgulas, como é o caso do período que começa com o gosto de pitangas nas línguas. Esse ritmo acelerado e fluido assemelha-se ao ritmo da atividade sexual e destoa do restante da narrativa, indicando, por meio de parágrafos maiores, mudança de ação no texto, pois as cenas sexuais são produzidas diferentemente das demais, que são formadas por orações mais curtas.

Então, o arquétipo dos signos de elemento fogo, a posição dos corpos, a confluência de elementos da natureza combinados com o ritmo dão o tom dessa cena sexual homoerótica narrada. Pedro, narrador da cena anterior, também participa de outra narrada por Linda. Interessante perceber, desde já, a repetição da fluidez na cena e a indiferença da narradora pelas pessoas envolvidas, tratando-se de uma cena sexual homoerótica com mais de duas personagens, que também foge dos aspectos normatizados para as relações sexuais (duas pessoas e sexos opostos):

³ Ver: www.observatorio.ufmg.br/dicas03.htm. Acesso em: 08 maio.17.

Júlio apagou a luz. No escuro, não nos importávamos de pisar nos cacos, procurando pelo espaço os membros suados dos outros. Uma língua molhada, quem sabe a de Martha, entrou pela minha boca, ao mesmo tempo em que eu sentia os pêlos molhados de um peito de homem, talvez o de Pedro, colado às minhas costas. Eram da bacia que os movimentos surgiam, subindo pelo ventre, eriçando os bicos de meus peitos para alcançar o pescoço que eu jogava para trás, afastando da testa os cabelos suados. Preciso de um peso de homem sobre meu corpo, preciso de um membro duro de homem para umedecer em minhas entranhas esse vazio áspero que me faz sempre dançar e dançar, como possuída por alguma força estranha que reage sem cessar à imobilidade da morte. E no entanto, toda a ferocidade que eu provocava sem querer continuava sendo beleza e equilíbrio, porque talvez nada mais nos restasse naquela casa cercada por cachorros loucos senão amar uns aos outros. Mesmo como animais. Da selvageria, então, em vez da doçura, arrancaríamos nossa gota dourada de sol. Deitada na mesa, coxas escancaradas, puxei Pedro sobre mim. Como uma balança desequilibrada que pende de repente para um dos lados, Ricardo acendeu a luz. Vi primeiro Ísis, os enormes seios nus derramados sobre uma caixa vazia de bombons, a mão estendida para mim. O coração de Pedro batia forte contra o meu. Voltei a ouvir os sons do piano no disco que eu colocara na sala e não sei por que, olhando o chão repleto de cacos de louça coloridos, pedaços sujos de chocolate, gotas de sangue, peças suadas de roupa, percebi que a noite tinha descido completamente. (ABREU, 2005, p. 38-39).

De pronto, há que se considerar a relação de luz e sombra da narrativa. A luz representa a visão dos olhos, a claridade que permite o ato de enxergar, do contorno dos corpos e da identificação das pessoas. A sombra, ou a penumbra, rompe esses limites. Quando a visão é interrompida, os corpos se encontram, não importando de quem, mas o ato sexual em si que é praticado nessa cena. Não importa a dor ou a fragmentação dos indivíduos, representada pelos cacos quebrados, apenas é relevante o contato e o encontro dos corpos, a partir do que descreve a narradora.

Diferente da cena anterior, essa narrada por uma voz feminina é menos metafórica e, por conseguinte, mais referencial. Linda descreve fielmente cada ato: o beijo, seguido pelo desejo de penetração, a selvageria do desejo e a interrupção com o acender de luzes. As metáforas são poucas, apenas a do vazio que faz dançar, ou a falta do sexo; a da balança desequilibrada, em um ato sexual com mais de um parceiro, nesse caso, indica o desejo maior por uma pessoa do que por outra.

Dois outros fatores devem ser observados nessa cena. O primeiro é a suspensão temporal. Não há indicação de quanto tempo tenha durado. Ao mesmo tempo, a relação de luz e sombra pode ser metafórica, uma vez que a narradora só percebe que a noite desceu completamente ao término da cena. Caso o ato sexual tenha começado antes de anoitecer, indica mais ainda uma relação metafórica, pois, do contrário sido uma cena muito rápida e fugaz. Como o texto não indica essa temporalidade, a ambiguidade cria subjetividade. Importa que a escuridão, ou a não visão das pessoas, aciona o desejo carnal e animalesco, conforme descrito por Linda. Em segundo lugar, destaca-se a sinestesia da cena

que aciona os cinco sentidos: os sons do disco, os toques dos corpos, a escuridão que cega o olhar, a presença do chocolate sujo (de sangue ou fluidos corporais), e as roupas suadas.

Além da sinestesia recorrente nas duas cenas já descritas, o lirismo e as metáforas mais contundentes na primeira e o referencial direto das ações da segunda, as duas cenas têm em comum a liberdade dos corpos. Não há uma descrição de como são esses corpos, apenas a indicação do gênero das personagens, a partir dos nomes, ao mesmo tempo em que não se pode afirmar se são cisgêneros ou pessoas trans. Essa leitura pode ser feita a partir de Fábio Figueiredo Camargo (2011), que analisa as representações dos corpos homoeróticos na prosa brasileira a partir da década de 1970 e, ao explicar sobre a década de 1980, recorre a Caio Fernando Abreu e destaca os corpos homoeróticos a partir de *Morangos Mofados*, anterior ao *Triângulo das águas*.

Entretanto, o crítico não afirma que os corpos são libertos, mas indica que há uma tendência de se descrever esses corpos mais libertos que anteriormente, verificada principalmente pela interrogação no subtítulo “O corpo liberto?” (FIGUEIREDO, 2011, p. 138).

Pode-se considerar, então, que a partir dessas cenas analisadas, quando os corpos pouco importam (ou quando se omite a descrição deles), amplia-se a noção de liberdade, deixando a cargo do leitor as inúmeras possibilidades corporais, especialmente em “Dodecaedro”. Esse ensaio sobre a liberdade dos corpos é metaforizado pela 13ª voz como o sexo sendo uma dança. A 13ª voz faz narrativas curtas, denominadas “fragmentos”, que antecedem às narrativas das personagens da novela. São aforismos que se relacionam com a cena que segue. O fragmento que metaforiza o sexo como dança vem antes da narrativa de Linda:

Ele sabia dançar. Era bonito dançando. Mandavam sempre que repetíssemos, talvez para que os outros aprendessem a beleza. Ou mais cruéis: para que ele mesmo percebesse como eu já não conseguia dissimular o desejo de tocá-lo. Um dia, toquei. Mas sem cuidado. Como numa pirueta errada. Sem sentir, você calcula mal alguma coisa no passo e, em vez do vôo, vem a queda. O ridículo é que só no chão você percebe que caiu. Então é tarde demais. Mas havia um esboço de prazer quando nos tocávamos, na dança. E o próprio prazer, aquela noite. Gritos de gozo, mordidas, pêlos melados da porra do outro. Disse a ele que conhecia o gosto. (ABREU, 2005, p. 36-37).

Essa imagem de dança parte do desejo do toque, o corpo no narrador anseia a dança para tocar o corpo do outro. O toque de desejo é representado no excerto como uma pirueta errada, que para o narrador deveria ser sutil, mas que acaba por revelar seu desejo. A pirueta é um dos movimentos mais clássicos da dança e pode ser realizado individual ou com a ajuda de um/a parceiro/a. Quando é com outra pessoa, esse movimento deve ser certo e a entrega dos parceiros deve ser verdadeira. Quando

bem realizado, alcança um voo, quando não, a queda. Tais observações também são relevantes para o ato sexual e, por isso, a metáfora se concretiza.

A dança pode ser lida como essa liberdade dos corpos que permitirá o toque e depois o ato sexual, ou apenas um ato de prazer, conforme segue na cena. A voz indica a lembrança de uma noite de sexo e o gozo. Tal lembrança não se atém ao ato sexual em si, mas ao ápice dele: o gozo acionado pelo toque entre dois corpos, ou um passo de dança perfeito acionado pelo gosto conhecido do narrador, mais uma imagem sinestésica de toque e sabor.

Eulália Isabel Serpa dos Santos Coelho (2006) ressalta a busca do Outro e do Não Eu como um dos eixos das narrativas de Caio Fernando Abreu. Isso que também foi constatado pela autora a partir de *Morangos Mofados* pode ser visto na próxima cena sexual, ainda de “Dodecaedro”. Ela é narrada por Marcelo, arquétipo do signo de Escorpião (considerado o mais sexual do zodíaco), e culmina em uma masturbação. Para o narrador, não é necessário o toque de ninguém, a fantasia se sobrepõe ao contato com outros, sendo ele suficiente para si.

O cheiro de ervas verdes do corpo de Raul misturou-se ao cheiro de suor do meu próprio corpo. Eu tinha estado o dia inteiro na horta, sem camisa, embaixo do sol. Eu trazia no bolso o primeiro tomate maduro. Com uma das mãos, forcei meu amigo a ficar de frente para mim, muito próximo. Com a outra, tirei de bolso o tomate maduro. Ele me olhava sem compreender. Ouvi um dos cães uivando, perto do poço, pensei, e antes que o uivo terminasse e outro cão começasse então a uivar, entre talvez o primeiro e o segundo uivos morde muitas vezes a boca dele, interrompendo-me apenas para repetir que estávamos perdidos. Então senti uma presença macia às nossas costas. Me volvei rápido, ainda a tempo de perceber as fitas das sandálias de Anafís afastando-se leves para não serem vistas. Empurrei Raul contra a mesa. Corri para o quarto. Foi tudo sôfrego, urgente. Tentei me concentrar somente em um corpo, um rosto, um sexo, mas os doze sobrepunham-se, inclusive o meu, sem ordem, no ritmo do gesto sem controle. Agora sinto os pêlos melados entre as coxas, na barriga, o leite branco no umbigo. Provo esse meu gosto espesso, adocicado. Depois o misturo — com nojo, com alegria, com fome também — aos grãos maduros do tomate que acabo de morder. (ABREU, 2005, p. 25-26).

Pungentes nessa cena são o desejo e o tesão. Raul aciona o desejo a partir do cheiro e do beijo de Marcelo, mas, ao se masturbar, não há um desejo direto ou o estímulo a partir de uma pessoa apenas. Todas elas estão presentes em uma orgia imagética do narrador com um “ritmo do gesto sem controle”, ao mesmo tempo ele mesmo se basta. O gozo desse narrador importa mais que o toque ou o Outro. Então, a partir do que Isabel Coelho constatou como eixo temático, lê-se essa cena como uma busca incontrolável daquilo que seja alheio a si mesmo, porém apenas no contato muito íntimo e pessoal com seu próprio sexo é que esse “ato sexual” se realiza.

A metáfora do tomate é importante para essa cena sexual e de desejo. A partir de Jean Chevalier (2009, p. 887), entende-se esse fruto como feminino, representação do desejo, da fecundidade, sem contar que faz parte de rituais bamaras em que os casais comem o tomate antes de unir-se. Valendo-nos dessa simbologia, vemos o desejo do narrador em unir-se sexualmente com Raul, realizado assim com a masturbação e o gozo, representado pelos grãos maduros que ele come sozinho. Ainda é relevante ressaltar a cor de um tomate maduro: vermelho, diretamente relacionado ao desejo, paixão e excitação. E novamente a imagem de um fruto maduro para a representação do desejo – como o das pitangas –, do gosto e dos sentidos em confluência para representar o sexo.

“Dodecaedro”, portanto, destaca-se pela grande presença de cenas sexuais homoeróticas, deslocando o lugar do sexo tradicional, apresentando a masturbação, o sexo e o *ménage à trois* como diversas possibilidades dos corpos naquele espaço de clausura. Ainda há a forte representação astrológica das personagens e seus arquétipos, a sinestesia, as metáforas ligadas aos astros e à natureza, mais especificamente aos frutos maduros. Já na segunda novela, “O marinheiro”, há apenas uma cena sexual com uma sequência descritiva muito longa e que relacionamos ao espaço do sonho.

A novela “O marinheiro”, dedicada ao signo de Escorpião, expõe o conflito de um sujeito que, pela representação do espaço da sua casa, vive um embate a partir da ruptura com uma pessoa que ele representa na figura de um marinheiro. A narrativa é baseada no espaço da casa, na qual a própria vida do narrador é representada pelo modo de descrição da casa e sua interação com ela, portanto, tumultuada, sombria e em completa desordem.

Bachelard (1997) destaca essa relação entre imaginação e matéria que permite acessar o caráter onírico da água:

A imaginação material da água está sempre em perigo, corre o risco de apagar-se quando intervêm as imagens materiais da terra e do fogo. Uma psicanálise das imagens da água, portanto, raramente é necessária, já que essas imagens se dispersam como por si mesmas. Não enfeitiçam um sonhador qualquer. [...] Então a força poética, que era insensível numa poesia dos reflexos, aparece repentinamente; a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se. E eis que o devaneio materializante, unindo os sonhos da água a devaneios menos móveis, mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade. (BACHELARD, 1997, p. 22).

Observam-se esses “devaneios menos móveis, mais sensuais” na cena sexual encontrada em “O marinheiro”, principalmente na água representada: a do mar. Trata-se de águas mais profundas, mais intensas, mais agitadas e que propiciam essa mesma materialidade na narrativa. Na cena sexual dessa novela, também escrita de forma bastante lírica, são acionados vários referenciais mitológicos,

principalmente antes do ato em si. Assim, consideramos essa descrição toda como fazendo parte da cena, uma vez que ela cria o clima e o ambiente narrado para que ocorra o sexo:

Pairava sobre brasas incandescentes espalhadas pelo piso do quarto. Para não pisá-las com seus pés brancos precisava agitar as asas com algum esforço, mantendo-se em levitação, acima do fogo. Ele batia as asas suspenso sobre as brasas, um pouco ridículo. Tive vontade de rir, mas como uma ventania súbita tivesse invadido a casa, eu disse que tinha velas e mostrei a porta do banheiro. Conhecia aqueles ventos. Armavam-se de repente além do contorno dos edifícios que eu via da janela do segundo quarto, depois desabavam paredes adentro, soprando por todos os cantos os fiapos dos montes de palha, as contas, as tiras coloridas. Dentro do banheiro havia uma moça de ombros nus cobertos de sardas, olhos pintados de preto, boca muito vermelha, seios expostos como duas pêras maduras, as pontas levemente avermelhadas de onde sobressaía o bico mais escuro que devia prendê-los à árvore. Quis tocá-los. Cheguei a estender a mão. Foi quando vi a cauda úmida de peixe emergindo da banheira para elevar-se, verde brilhante escamoso contra os azulejos brancos. Ela sorria para mim, sereia, me convidando, Ulisses. Como uma visão, mas eu sabia que não era nenhuma das imagens libertadas do buraco negro da memória. Quando tentei tocar seus seios claros, respingados de sardas, senti o vento das asas batendo do anjo preso no segundo quarto a me comprimir contra a parede de corredor estreito, e logo depois o interior sedoso de uma capa negra com dois caninos agudos de vampiro dentro de lábios descorados abertos num meio sorriso, aproximando-se lento das veias da minha garganta. Quis senti-lo assim, macio assassino penetrante agudo succulento afundar os caninos na minha carne. Cheguei a inclinar de leve a cabeça sobre o ombro, oferecendo o pescoço para que me tivesse mais fácil. [...] (ABREU, 2005, p. 90-91).

Interessa perceber que ainda que a narrativa seja baseada na simbologia da água, o próprio elemento da água do mar não está presente, mas aquilo que se relaciona com ela. Assim, verifica-se, inicialmente, a presença de três seres não humanos: o anjo, ser celeste e espiritual com suas asas enormes faz ventar e comprime o narrador contra a parede levitando acima do fogo e além das brasas, gerando um contraste com o vento que vem do mar; a sereia representa os perigos do mar e a sensualidade, as armadilhas, o encanto e o feitiço; o vampiro que, do mesmo modo que a sereia, ceifa a vida de sua vítima, alimentando-se do seu sangue. Toda essa sedução com esses seres míticos e extremamente sedutores criam o clima para a cena sexual do narrador com o marinheiro.

Ao falar da sereia, o narrador se nomeia Ulisses, não podendo deixar de dar destaque a essa notória personagem da literatura, grande navegador e guerreiro épico. Logo, apesar da esperteza, no episódio do Canto das Sereias, da *Odisséia* de Homero, Ulisses se entrega ao canto, mas não o faz sem a precaução de evitar o perigo de sua morte.

Na sequência dessa cena, o narrador afirma que o vinho está quase no fim. Não é dita a quantidade de vinho ingerida, porém antes também já havia bebido rum e conhaque, logo, conferindo uma embriaguez naquele ponto da narrativa. Interessante a alusão ao vinho, uma vez que ele é a

bebida dos deuses, usada desde a antiguidade para rituais religiosos e pagãos, sem contar que Dionísio (Baco) representa fertilidade, alegrias profanas e expansão. É sugerido o estado de embriaguez e, devido a isso, não se pode afirmar nem que a presença desse marinheiro com quem se realiza o ato sexual seja real, nem que seja um sonho.

Entretanto, um estado onírico é possível de ser lido, seja ele criado por sonho, fantasia ou apenas a lembrança de uma experiência sexual com outro homem, a quem ele personifica como marinheiro, a figura do viajante do mar que o fez apaixonar-se e depois o abandona. A partir daí, segue a cena sexual de “O marinheiro”.

Ao pé da escada ele me espera, braços abertos, parado sobre o tapete. Tem o peito largo, sinto, ao afundar de encontro a ele essa parte minha sem forma a que acostumei chamar de face, seus braços podem dobrar-se apertando minhas costas enquanto sinto seu cheiro, esse cheiro espesso de sal, algas, corais, medusas, águas-marinhas. Quero perder-me nele, como o que nunca terei, mas quando fecho também meus braços em torno de suas costas, aproximando-o de mim para que nossos dois corpos se confundam, para que nossos cheiros se misturem, para que pelo menos por um segundo sejam, eu, ele, uma coisa única, minhas mãos apertam o caule estreito e áspero de uma palmeira. Um vento qualquer faz com que seus galhos balançam. Quando balançam então é como se eu visse o céu, planetas, cometas, constelações, objetos não-identificados, essa palmeira nua estendida contra um céu cheio de estrelas, lunar crescente às tuas costas, quero dizer, Aldebarã logo abaixo, Vega à esquerda, Arcturus acima, basta estender a mão. Resta no ar o sal perdido de uma distante maresia, no limite dos dedos, e em cada uma das extremidades uma estrela de sete pontas iluminadas, dez rubis incendiados como a lágrima na face do Cristo que perdi no dia em que a luz cessou. (ABREU, 2005, p. 91-92).

Logo no início destaca-se a descrição do corpo do marinheiro, bastante másculo e que atrai o narrador abraçado pelas costas. A partir daí, o toque e o cheiro se confundem, novamente mais uma sensação sinestésica que aciona o sexo. A metáfora para o órgão sexual masculino nessa cena é feita com uma imagem da praia, mais especificamente “o caule estreito e áspero de uma palmeira”. É relevante observar que a palmeira está nua e se estende contra um céu estrelado e isso pode ser lido como o contato sexual dos corpos. Esse toque aciona o vento e a desestabilização do espaço e permite a metáfora do céu cheio de estrelas.

A metáfora dos galhos da palmeira que balançam indica a atividade sexual em si, o movimento dos corpos, ou da mão que excita, ou masturba, o outro, e o faz ver as estrelas. São citadas três constelações: Aldebarã, estrela mais brilhante da constelação de Touro; Vega, estrela mais brilhante da constelação de Lyra, e forma com duas outras estrelas o Triângulo de Verão; e Arcturus, estrela mais brilhante da constelação Boieiro. Essas referências colocadas na narrativa podem ser lidas como a explosão de luz no contato sexual e na cena homoerótica narrada, além da imagem do rubi, pedra

vermelha. E ao mesmo tempo em que está no céu, o ato se dá no alcance da mão estendida. Ainda há, ao gozar, a confluência das imagens: a estrela de sete pontas iluminadas, sete sendo um número que representa a perfeição (dias de criação do mundo, cores do arco-íris, pecados capitais etc.); e a evocação das lágrimas de Cristo, raras, e a representação do sentimento de sofrimento perante a agonia da morte iminente.

Além da repetição de algumas metáforas presentes no conto anterior, como a cor vermelha e a sinestesia da cena, em “O marinheiro” destaca-se a luz que emana do ato sexual homoerótico e da presença das estrelas que levam o sexo ao céu. Além disso, no fim de tudo, anoitece e esvai-se a presença do outro.

Na base da escada, no centro da sala. Anoiteceu. Encosto o topo de minha cabeça de ralos cabelos contra o tronco seco da palmeira. Depois choro. Quase sem som. Como nas canções de miúdos arquejos, um estremecimento que faz o peito vibrar, elevando-se até os ombros. Sobe pela garganta, atinge os lábios, alcança a testa comprimida contra a palmeira como se quisesse ferir ou perfurar a si mesma. Ergo meus braços. Mesmo na ponta dos pés não consigo alcançar as palmas altas que balançam ao ritmo do vento vindo talvez de outras terras, mas certamente do mar presente nesse ar salgado que me faz contrair os olhos como antes, quando descia as escadas para abrir a porta. (ABREU, 2005, p. 92).

Há aqui novamente a imagem da noite inaugurando um fim. Em “Dodecaedro” essa mesma imagem representou o fim do ato sexual. Em “O marinheiro” representa, além do fim da cena sexual, marcada por um choro em silêncio, uma voz que teima em sair para ultrapassar a dor da despedida. Essa dor é marcada pela incapacidade de alcançar a palmeira como outrora; os ventos fazem ir embora a lembrança, ou o Outro, quando a porta é aberta. Isso sinaliza a ruptura do narrador com o sofrimento de perda do marinheiro e dispara a virada da novela, quando o narrador passa a reorganizar a sua casa (ele mesmo) e o sujeito permanece e se transforma, culminando o fim da narrativa com o incêndio de sua casa e todas as coisas que esta contém; o narrador se torna marinheiro, e, de mãos vazias, começa a navegar.

“Pela Noite” diverge de todas as outras constantes de *Triângulo das águas*, principalmente devido ao espaço. A narrativa começa por si só com uma possibilidade de ato sexual. Na casa de Santiago, Pérsio o visita e ambos dialogam sobre músicas, cinema e o espaço da casa se torna insuficiente para a aventura sexual que se esboça, ou a sedução: sair de casa se torna importante. Após o contato das personagens, a confirmação de que são personagens construídas para a noite que viveriam – Santiago e Pérsio não são os nomes reais das personagens –, elas saem para a rua, vivem uma noite regada a álcool e inúmeras baladas pela noite de São Paulo, cidade onde chove muito, a presença material da água nessa narrativa.

Luiz Fernando Lima Braga Junior (2014) trabalha com a questão das identidades homoeróticas nos contos e romances de Caio Fernando Abreu. Mais que destacar a questão do homoerotismo, como feito por José Carlos Barcellos (2000), e a questão da ficcionalização da AIDS/HIV nas narrativas do escritor, como Marcelo Secron Bessa (2002), o crítico traz questões importantes:

No universo homoafetivo, são possíveis e desejados os olhares trocados, as palavras subentendidas ou intencionalmente suspensas, de modo a favorecer o surgimento de uma constante ansiedade pela aproximação do Outro. O ato sexual em si, mesmo que sua sombra permeie cada discurso homoafetivamente construído, não precisa necessariamente ser consumado. (BRAGA JR., 2014, p. 24).

Essa constatação é importante não apenas para as cenas analisadas neste trabalho, mas para entender algumas questões que permeiam a crítica de Caio Fernando Abreu no que tange às representações autoficcionais do autor e temas relacionados à AIDS, à depressão e à melancolia, presentes sem dúvida alguma, na obra e na vida do autor. Só que, em alguns casos, tais observações se tornam redutoras. “Pela Noite” é considerada a primeira ficção brasileira que faz referência à epidemia do vírus HIV vivida na década de 1980.

Nesse sentido, é relevante desassociar a questão de o autor ter morrido em decorrência da AIDS como traço autoficcional nessa narrativa, já que o livro foi publicado em 1983, onze anos antes de o autor descobrir sua condição sorológica. Mais importante é voltar à questão de Braga Junior quanto às cenas sexuais, para pensar que a cena não só rompe com a questão do espaço público e privado para o ato sexual, mas traz à tona a questão dos espaços de homosociabilidade que permitem a liberdade para o ato sexual, ainda que interditados pelo pânico da epidemia viral. De modo que essa proposição lança mão de suscitar uma não identidade para as pessoas, a não identificação dos indivíduos, inclusive o que participa do ato sexual com Santiago, ou de uma linguagem que extrapola o desejo “[...] diante do que a palavra não é capaz de expressar, sobre as tensões estabelecidas entre o desejo homoerótico em sua construção, enquanto linguagem [...]” (BRAGA JR., 2014, p. 214).

A cena sexual acontece em uma casa noturna na qual Pérsio e Santiago vão. Como preâmbulo dela, para criar o clima, são utilizadas mais de 1400 palavras organizadas em apenas dois parágrafos, ou cinco páginas da edição utilizada para esta análise, misturando o ambiente, a bebida das personagens com várias imagens fugidias do ambiente e que variam desde coisas que não se lembram, até a percepção dos corpos e das pessoas. Nessa etapa, a narrativa descreve que Santiago guarda os óculos no bolso para que “[...] se emaranhasse melhor os corpos, as formas, as cores, os gestos.”

(ABREU, 2005, p. 207). Assim, as duas personagens se perdem e Santiago encontra o rapaz com quem inicia um ato sexual.

Não saberia dizer qual das bocas avançou antes de outra para que se encontrassem vencendo o espaço molhadas, se misturando. Rolaram outra vez assim calados tontos suados ofegantes sem medo algum, porque eram leves e não tinham culpa, quase crianças, até que de longe cortando o momento longo do outro lado, do lado para onde todos os outros iam sempre e para onde eles deveriam ir também, se fossem como os outros, mas não iriam nunca mais, que era muito tarde, se não tivessem se detido por ali, no campo inclinado brincando tonturas, trazida pelo vento veio uma voz chamando por seus nomes três, quatro vezes, uma navalha interposta afiada entre dois objetos colados, rasgando o inseparável. O contato morno na perna direita tinha subido desde o joelho, avançando pela coxa até deter-se móvel, circular, em sua braguilha. O ruído da voz, o silêncio do campo, o deslizar o zíper da calça sendo abaixado e dedos penetrando feito cobras quentes, um ninho contorcido de cobras lentas, afastando os panos, os pêlos, procurando. Bebeu mais um gole de conhaque e sem sentir, num gesto mecânico, tornou a colocar os óculos para ver as pessoas dançando lá embaixo. Os dedos no ritmo da música, cada vez mais acelerados, um calor que não sabia se vinha da bebida ou da proximidade do corpo do homem a seu lado, cada vez mais perto, embora olhasse para a frente, para baixo, os dedos alcançando a cabeça redonda de seu pau duro, depois um braço passado em torno de seus ombros quase timidamente, como se tivesse medo de ser afastado, pedindo desculpas, uns olhos de cão, viu sem olhar. Santiago abriu mais as pernas, deitou o corpo para trás na cadeira, lentamente cedendo, os dedos do homem se fechavam, moviam-se ritmados, para cima, para baixo. Foi quando começava a apoiar a nuca no encosto da cadeira que seus olhos descobriram inesperados os olhos de Pérsio dançando sozinho no meio das pessoas lá embaixo, voltados para ele, um jato de luz iluminando primeiro o rosto de um, depois o rosto do outro. Pérsio ergueu o copo sorrindo para ele. - Desculpe - disse levantando-se. (ABREU, 2005, p. 211-212).

A cena é muito urgente e os corpos fluem no ambiente. Não há como não perceber a sinestesia, ou pelo menos imaginá-la: o som alto da festa, o toque úmido das línguas se misturando, a embriaguez proporcionada pela bebida, a temperatura do contato que sobe pela perna. A partir disso, há a imagem dos órgãos sexuais metaforizada como cobras e o ato de Santiago em colocar os óculos para voltar a enxergar. Assim, ainda ocorria a masturbação, o envolvimento do abraço e o contato do olhar, descrito pelos olhos de cão, representando a tentação do ato. Santiago se entrega, porém seus olhos alcançam os de Pérsio na multidão e novamente a luz no meio da escuridão faz a visão recobrar o sentido, e Santiago sentir-se frustrado, a ponto de encerrar ali mesmo a possibilidade de gozo ou a continuidade do ato.

Essa cena sexual novamente recorre à sinestesia das cenas anteriores, à presença da bebida alcoólica de “O marinheiro” e da linguagem mais referencial para a descrição sexual e menos poética que em “Dodecaedro”. Novamente percebe-se uma masturbação, porém feita por outra pessoa e dessa vez em um espaço público. Há um destaque especial para um menor onirismo e maior realismo, o

que pode ser explicado devido ao fato de o narrador estar em terceira pessoa, diferente das novelas anteriores, ainda que a embriaguez possa indicar as fantasias e possibilidades de realização de desejos. A liberdade dos corpos, ainda que pareça grande, quando se observa o espaço do ato sexual (público), é efetivamente menor, com maior repressão, indicando, assim, o clima de tensão e constrangimento em se entregar daquela forma. A cena sexual, portanto, chega ao fim de forma frustrante, com uma interrupção brusca que leva as personagens para fora, ainda na chuva, para entregarem-se à manhã e ao adeus.

Então, as cenas sexuais homoeróticas em *Triângulo das águas*, além de confirmarem a simbologia das águas, constroem esse espaço de fluidez a partir da liberdade dos corpos, da sinestesia das imagens escolhidas e, fatidicamente, na simbologia astrológica de que se vale Caio Fernando Abreu.

Em “Dodecaedro” o lirismo, as imagens da natureza (frutas, flores etc.) se somam ao elemento fogo para criar os atos sexuais mais libertos, ainda que em um espaço de clausura, representando o murmúrio da água do rio. Em “O marinheiro” observa-se a presença recorrente do vento para dar o tom das imagens do gemido das águas do mar e suas ondas, concebendo a ruptura do narrador com esse marinheiro com quem ele faz sexo, estando embriagado, descrito por meio de figuras míticas e elementos astronômicos, porém esse ato serve como ponto de virada para ele, tornando-o marinheiro e reinaugurando sua vida pelo fogo ateado à sua casa. Em “Pela Noite”, com uma linguagem mais referencial, o suspiro das águas da chuva, o álcool permite uma cena sexual curta e interrompida pela repressão das personagens, que rompem com a questão do espaço de homosociabilidade, ainda que ocorra em um clima de tensão. O sexo homoerótico na obra permite a fantasia, o excesso, o rompimento dos limites discursivos e corporais para a atividade sexual, assim, permitindo ao leitor inúmeras possibilidades além das estrelas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e Homoerotismo masculino: perspectivas Teórico- Metodológicas e Práticas Críticas. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 7-42, 2000.

BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos**: autobiografias e a AIDS. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BRAGA JUNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo**. Curitiba: Appris, 2014.

BUTTURI JUNIOR, Atílio. O mesmo e o outro: o discurso sexual em Caio Fernando Abreu. **Publicatio UEPG**. Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes, v. 1, p. 351-358, 2008.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Representações do corpo (homo)erótico na prosa literária brasileira. In: CAMARGO, Fabio Figueiredo Camargo; PAGANINI, Luiz Antônio; PASSOS, Vinícius Lopes (Org.). **Inventário do corpo: recortes e rasuras**. Belo Horizonte: Veredas&Cenários, 2011. p.131-142.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Eulália Isabel Serpa dos Santos. **Domínio do Irremediável em Caio: Palavra/Imagem**. Conexão (Caxias do Sul), v. 5, p. 197-217, 2006.

COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus: uma literatura de epifanias. O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu**. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

IN THE DREAM AND ASTROLOGY: THE SEX IN THE PATH OF THE STARS IN TRIÂNGULO DAS ÁGUAS, BY CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: This work analyzes the homoerotic sexual scenes in the work *Triângulo das Águas*, by Caio Fernando Abreu, from the materiality perspective of the water present in the whole narrative, and Bachelard's perspective (1997). Observing the works of Caio Fernando Abreu is possible to recognize a direction towards the construction of characters that prioritize their individual freedom and is relevant in the work, not only the homoerotic or bisexualism topics of the subjects in the sexual act, but also the depth in which these scenes are narrated, and so the oneiric aspect present in the work. It starts from the fluidity of Butturi Junior's desire (2008) and the scenes from the three novels are analyzed, or nocturnes that composes the work: in "Dodecaedro" four scenes were analyzed and it is highlighted the threesome, the masturbation and synesthesia; in "O Marinheiro" there is a scene which the oneiric is emphasized, from the inebriety of the narrator, in addition to the seduction, the metaphors of the sexual organs and the sex as a rupture; in "Pela Noite" there is a scene there is a highlight for the sex in public spaces, in the party atmosphere through São Paulo's night. This work's intention is to induce other studies to analyze homoerotic sexual scenes in Brazilian Literature, such as the author featured in this work, which is a reference in the homoerotic literature and notorious in the literary critic.

Keywords: Brazilian literature. Homeroticism. Sexuality.

SUJEIRA, XENITÉIA E PARRESÍA EM ROLAND BARTHES

Sarug Dagir Ribeiro⁴
Fábio Roberto Rodrigues Belo⁵

Recebido em 23/02/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: Analisaremos a aula do dia 27 de abril de 1977 de R. Barthes, em que o autor, tomando a literatura sadiana, faz uma reflexão sobre a sujeira, sobretudo, como nós nos relacionamos com ela no viver junto. Nossa hipótese é que o sentido da sujeira tomado pelo autor constitui uma importante matéria sociopolítica, a ser trabalhada num modo de vida, para além das normalizações e classificações psicopatológicas das parafilias. Nosso método de trabalho será a análise sistemática do respectivo texto, fazendo-o trabalhar, indo nas suas entrelinhas, e, então, retomaremos pressupostos psicanalíticos e filosóficos que nos permitam fundamentar nossa hipótese. Nossos resultados prevêm que a proposição barthesiana sobre a relação entre sujeira, Xenitéia e Parresía é notoriamente focada em rupturas e subversões que se operam em relação a padrões de comportamentos sexuais, linguagens e estilos literários. Afiançamos também que o pensamento foucaultiano continua o projeto barthesiano em favor do uso das sexualidades dissidentes para a criação de novas formas de existência além do discurso normativo da sexualidade.

Palavras-chave: literatura; profanação; subjetividade; parafilias.

O tema desse ensaio se orienta na aula do dia 27 de abril de 1977 de R. Barthes (2013), a mesma faz parte do conjunto de cursos e seminários realizados no *Collège de France* (1976-1977). Époça em que o autor se pergunta como, afinal, viver junto? Essa questão obviamente faz-nos pensar nas relações entre literatura, política e dissidências sexuais, justamente porque a discussão levantada nessa lição provavelmente teve forte influência naquilo que anos mais tarde proporcionará ao filósofo M. Foucault (1988; 1985), amigo íntimo de Barthes (ERIBON, 1996), pesquisar, na última fase de sua vida, sobre a antiga estética da existência grega. Ele concentrará sua atenção nas diferentes formas de existência como a cultura homossexual, as vanguardas artísticas e os dissidentes sexuais, dentre outros, para, então, lançar um projeto de experimentação com essas diferentes formas de existência, atribuindo-as uma dimensão sociopolítica (ORTEGA, 1999). Em suma, a estética da existência foucaultiana conduz a reflexão da ética pelas ações, práticas, experiências (ALVES, 2017, p. 90), que nos termos gregos são a *Enkratéia* (luta) e a *Sophrosune* (temperança) no uso dos prazeres (*cheris*

⁴ Psicóloga, Mestre em Letras, e doutoranda em Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

⁵ Doutor em Literatura Comparada e Professor Adjunto do Departamento de Psicologia da UFMG.

aphrodision) (FOUCAULT, 1988; 1985). Essa matriz do pensamento foucaultiano chega à contemporaneidade com a problematização das normalizações e patologização das subjetividades (BUTLER, 2003; PORCHAT, 2014), inclusive daqueles indivíduos que fogem à norma heteronormativa e de gênero.

Voltando à aula de Barthes (2013), cabe esclarecer ao leitor que a natureza do documento agora analisado – trata-se de anotações de aula – torna o material escrito complexo o suficiente para nos impor várias dificuldades. Uma delas, como exemplo, é saber como seria o texto completo, sem as inúmeras rupturas. Assim, a qualidade desse manuscrito nos faz ter como método de trabalho a análise sistemática do mesmo, fazendo trabalhar o texto, indo nas suas entrelinhas, formando trilhas no pensamento, permitindo, afinal, que o pensamento pense, passando da semiologia à ideologia (BARTHES, 1982).

Nessas anotações, Barthes (2013) estabelece um diálogo com a psicanálise freudo-lacanianiana e a literatura sadiana, permitindo uma reflexão sobre a diversidade dos nossos costumes e, sobretudo, como nos relacionamos com os nossos próprios excrementos e os dos outros. Nossa hipótese é que, nessa aula, o autor toma o sentido da palavra grega Xenitéia⁶, para, então, relacioná-la com a prática da Parresía⁷. Isso significa que a sujeira se constitui enquanto matéria sociopolítica, a ser trabalhada num modo de vida, de estar junto. Para demonstrar essa conjectura, temos:

Quanto à primeira interlocução, o autor faz referência ao pensamento freudiano, nas fases do desenvolvimento da libido e nas representações simbólicas que a sujeira, os excrementos corporais vão adquirindo na metapsicologia freudiana. O autor também faz clara menção ao estruturalismo de Lacan (1984; 1988), principalmente no que diz respeito às três estruturas clínicas (neurose, psicose e perversão), bem como os três registros (imaginário, simbólico e real). Cabe esclarecer ao leitor que não é nossa intenção fazer uma leitura lacanianiana do manuscrito barthesiano. Mas, sem dúvida, isso não nos desobriga de caminhar junto com a psicanálise. Então, nosso objetivo na primeira sessão desse artigo será retomar os escritos freudianos sobre a fase anal do desenvolvimento da libido, bem como o papel do erotismo anal na constituição do Eu⁸ (tópica psíquica), inclusive na chamada motricidade pulsional (MARTY; FAIN, 1955)⁹. Em seguida, através da densidade da crítica

⁶ Palavra grega que significa: receber bem o estrangeiro.

⁷ A fala-franca que implica sempre em dizer a verdade sobre si mesmo e os outros.

⁸ Utilizaremos a grafia de Eu em maiúscula para denotar que se trata da instância metapsicológica do aparelho psíquico e não o pronome pessoal da primeira pessoa do singular, eu,

⁹ A motricidade pulsional está relacionada aos aspectos psico-motores do desenvolvimento da criança, onde na fase anal do desenvolvimento da libido, a mesma costuma brincar com seus excrementos e até oferece à própria mãe ou cuidador como um verdadeiro presente. Época onde o Eu (tópica) da criança está sendo formado e a diferença entre o dentro (Inwelt) e o fora (Umwelt). E a relação mãe-criança é apresentada como ponto de partida da relação de objeto.

barthesiana sobre a sujeira, refletimos a rede semântica que a mesma tem na literatura de Sade (2013), nas diversas parafilias da sua trama, que, por conseguinte, leva-nos crer que a atribuição que Barthes faz da sujeira¹⁰ é como um ato de profanação, entendido no sentido de Agamben (2007), ou seja, desterritorialização dos excrementos, retirada das fezes do sigilo e do isolamento do banheiro, levando-as para a cena comunitária¹¹, provocando mudanças no modo de viver junto.

Quanto à segunda interlocução do texto, o autor faz um paralelo entre a noção de Xenitéia e a noção também grega de Parresía. Fundamentamos essa tese barthesiana encontrando eco tanto na literatura de Platão (2010) como nos argumentos do último Foucault (1988; 1985; 2014). Nossos resultados prevêem que a proposição barthesiana sobre a relação entre a Xenitéia e a Parresía é um argumento plausível e epistemologicamente sólida. Por sua vez, a vinculação com a sujeira se dará notoriamente pelo modo de vida dos cínicos (filosofia cínica), aqueles que por características próprias foram chamados de guardiões da fala-franca (FOUCAULT, 2014) e quase sempre eram vistos descalços, com barba por fazer e sujus. E assim, a tese barthesiana está focada em rupturas e subversões que operam em relação a padrões, linguagens, estilos literários e mesmo estilos de vida.

Sexualidade, sujeira, literatura, profanação

Sabemos que a criança na fase anal do desenvolvimento encara suas fezes como uma dádiva e costuma oferecê-la à sua mãe, como uma espécie de bem precioso. Freud (1980c) demonstra que o aparelho psíquico em formação necessitará dessa brincadeira com as fezes, afim de diferenciar entre o dentro e o fora, entre o Eu e o outro. A diversão com as fezes, o ato de pegá-la, amassá-la, funciona como uma primeira estimulação motora, a chamada motricidade pulsional, expressão cunhada por Marty e Fain (1955). Os autores realizaram importantes pesquisas sobre o papel da motricidade na relação de objeto. Entendamos relações de objeto como sendo aquelas estabelecidas na primeira infância entre o bebê e sua mãe (ou cuidador), onde a mãe é o primeiro objeto (mundo exterior) que o bebê tem contato, e o seio, o primeiro objeto parcial. Os respectivos autores nos convidam a pensar nas diversas expressões motoras do indivíduo na sua relação de objeto e como elas continuarão a desempenhar um papel ativo durante toda a vida, inclusive na vida adulta ou velhice do sujeito.

¹⁰ Tomando como exemplos a literatura sadiana, assim como o filme de Pasolini (*Salò ou os 120 dias de Sodoma*, 1975).

¹¹ Remetemos o leitor às cenas do Ciclo da Merda no filme *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (Pasolini, 1975).

Essas expressões motoras do recém-nascido com a mãe (objeto) são todas aquelas expressões coordenadas como pequenos gestos, a postura (hipertonia e hipotonia), a mímica, a ação vocal e também outros movimentos motores não coordenados, que não precisam de nenhum gesto ou ato, como as contraturas involuntárias de natureza ínfima. Segundo Marty e Fain (1955, p. 208, tradução nossa): “A evolução da motricidade de um indivíduo pode ser considerada como essencial para a formação de sua personalidade, ao ponto que as expressões motoras da primeira infância na relação de objeto se encontram no adulto.”¹². Desse modo, podemos perceber que a motricidade inicial da qual os autores estão se referindo só faz sentido no sentido de ter uma importância psicológica porque essa motricidade inicial estava permeada de afetos (bons ou ruins). Por conseguinte, há dois tipos de movimentos presidindo a elaboração da personalidade, um, inicialmente pertencendo ao próprio indivíduo, outro, que vem do mundo exterior, do outro, da mãe ou do adulto que se encarrega dos cuidados com a higiene e alimentação do bebê. Essa motricidade inicial é pulsional porque ela está aliada às atividades de erogeneização da boca e do ânus, tais como as fases de desenvolvimento descritas por Freud (1976b). Ou seja, o bebê ao ser amamentado, sua mãe implanta nele mensagens conscientes e inconscientes, quer sejam de amor, ódio, raiva, dentre outros (LAPLANCHE, 1992). Essas regiões corporais vão aos poucos sendo colonizadas pelos afetos, ou seja, erogeneizadas, tornando-se uma zona erógena (local de prazer e desprazer). Então, com o desenvolvimento do bebê, vai ocorrendo a formação das representações mentais, por exemplo, na situação de fome e na falta do seio, o bebê alucina o seio, mesmo que isso não o satisfaça (LAPLANCHE, 1985), somente mais adiante será capaz de uma representação de fato, pois é necessária a introjeção do objeto (FREUD, 1976c). Para trazermos proveito na nossa reflexão em torno da aula de Barthes (2013), resta-nos saber, como a motricidade, com suas qualidades pulsionais, chega ao pensamento? De acordo com Marty e Fain (1955) tanto a motricidade quanto o pensamento guardam parte de sua história inicial, como se guardássemos parte do conteúdo do pensamento e do conteúdo motor ao sermos amamentados por nossas mães quando bebês ou quando brincávamos com nossas próprias fezes. De fato, a hipótese dos autores é audaciosa: “[...] como se a motricidade prosseguisse, com suas qualidades pulsionais, até o pensamento, como se ela evoluísse em pensamento e guardando também

¹² Trecho original: “[...] l’évolution de la motricité d’un individu peut être considérée comme un noyau essentiel de la formation de sa personnalité, au point que les expressions motrices que l’on retrouve dans la relation d’objet de l’adulte ne constituent qu’une faible partie de ce en quoi la motricité est impliquée dans cette relation.” (Marty, P.; Fain, M., 1955, p. 208).

uma parte de seu valor inicial.” (MARTY, P.; FAIN, M., 1955, p. 207, tradução nossa)¹³. A premissa é, então, considerar que as funções motoras e psíquicas se relacionam. Temos também que ter em mente que a forma (motora e psíquica) da relação de objeto (bebê – mãe) é transformada e utilizada como mecanismo de defesa (FREUD, 1976a; 1976d) que tem a função de manter certa distância entre o sujeito e o objeto e que se integrará aos outros mecanismos de defesa do Eu como a recusa, a denegação, o recalque, dentre outros.

Após a explanação dos respectivos fundamentos de metapsicologia psicanalítica, podemos agora seguir nossa reflexão com as ideias de Barthes (2013) sobre a sujeira. Se a hipótese anterior estiver correta, então quando o autor segue o universo próprio, secreto, descritivo da narrativa sadiana, no “silêncio do segredo confunde-se inteiramente com o claro da narrativa: o sentido pára.” (BARTHES, 2005, p. 5). Ele acaba esbarrando numa narrativa que traz as experiências coprofílicas no sentido de funções motoras e psíquicas, aquelas mesmas que, como dito anteriormente, estão relacionadas às experiências pré-genitais, típicas das brincadeiras com as fezes na primeira infância. Por outro lado, sabemos que Freud (1980b, p. 159) relaciona o sadismo com o erotismo anal, “[...] no desenvolvimento da libido no homem a fase da primazia genital deve ser precedida por uma organização pré-genital, na qual o sadismo e o erotismo anal desempenham os principais papéis”. Assim, na literatura de Sade (2013) o sadismo e o erotismo anal desempenham seus papéis. No entanto, será com a definição de narcisismo que Freud (1970e) irá denotar as várias perturbações da sexualidade como as perversões sexuais, tão bem descritas nas parafilias da literatura sadiana. De maneira geral, por parafilias entende-se: “As parafilias são expressões anormais da sexualidade que podem variar de um comportamento quase normal a um comportamento destrutivo ou danoso somente para a própria pessoa ou também para o parceiro.” (KAPLAN; SADOCK, 2008, p. 319). Por conseguinte, será o item sujeira que o texto de Barthes (2013) privilegiará, e esta está relacionada às fezes e ao que fazemos com ela.

A coprofilia é o prazer sexual associado ao desejo de defecar no parceiro, de que o parceiro defeque na pessoa ou de comer fezes (coprofagia). Uma variante é a vocalização compulsiva de palavras obscenas (coprolalia). Essas parafilias estão associadas à fixação no estágio anal do desenvolvimento psicosssexual. (KAPLAN; SADOCK, 2008, p. 322).

¹³ Trecho original: “[...] comme si la motricité se poursuivrait, avec ses qualités pulsionnelles, jusque dans la pensée, comme si elle évoluait en pensée et qu'elle gardait ainsi une partie de sa valeur initiale”. “ (Marty, P.& Fain, M., 1955, p. 207).

Contudo, Barthes (2013, p. 237-238) lembra que a literatura “está sempre adiantada com respeito a tudo” e o sentido do excremento na literatura sadiana esboça vários deles, onde as personagens demonstram o gosto pela sujeira.

[...] um belo cadáver de moça que acaba de ser assassinada; ele a manipula de todos os jeitos e a enraba. [...] Ele se diverte com três rapazinhos; ele enraba e faz cagar, alternando os três, e masturba aquele que está sem fazer nada. [...] Ele fode a irmã no cu, fazendo-se cagar na boca pelo irmão. (SADE, 2013, p. 314 e 330).

Barthes afirma (2013, p. 244) “[...] respeito os gostos, as fantasias: por mais barrocas que sejam, considero-as todas respeitáveis, primeiro porque não mandamos nelas, e depois porque a mais singular e bizarra de todas, se bem analisadas, provém sempre de um princípio de delicadeza”. Em outro texto o autor declara: “Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral e um éthos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque nisso que ele se engaja.” (BARTHES, 1993, p. 124).

Para Barthes (2005, p. 18) a diferença não está em ser a erótica sadiana criminosa e a nossa inofensiva, mas em ser “a primeira assertiva, combinatória, ao passo que a segunda é basicamente metafórica”. Ou seja, o sistema sadiano não é simplesmente hedonista “porque a palavra se confunde inteiramente com a marca confessa do libertino, que é (no vocabulário de Sade) a *imaginação*: dir-se-ia quase que *imaginação* é a palavra sadiana para *linguagem*.” (BARTHES, 2005, p. 23-24, grifo do autor). Nessa perspectiva, a literatura sadiana antecipa-se às hipóteses freudianas, mas também as inverte, onde o escritor faz do esperma o substituto da palavra (e não o contrário), descrevendo-o com os termos mesmos que se aplicam à arte do orador. Assim, as transgressões da linguagem em Sade (2013) possuem um poder ofensivo tão forte quanto o das transgressões morais, uma vez que “a sociedade nunca poderá reconhecer uma escritura que está ligada estruturalmente ao crime e ao sexo.” (BARTHES, 2005, p. 27).

Acreditamos que Barthes (2013), ao tomar a questão sobre a sujeira na obra sadiana, esteja na verdade explorando o ato de profanar, que restitui ao uso comum dos homens àquilo que antes estava separado. De acordo com Agamben (2007), o verbo latino *profanare* possui um significado contraditório, ou seja, por um lado, tornar profano e por outro sacrificar, também o adjetivo *sacer*, significa augusto e maldito (*homo sacer*: indivíduo excluído da comunidade que pode ser morto impunemente, contudo, não pode ser sacrificado aos deuses). A ambiguidade desses termos constitui uma operação profanatória ou consagratória, onde há “um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e há uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Segundo Agamben (2007, p. 65), “entre usar e profanar parece haver uma relação especial.”

Então, profanar é abrir a possibilidade de uma forma de negligência, a qual ignora a separação com o sagrado e faz um uso particular dos objetos, animais ou pessoas separadas. “A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso totalmente incongruente do sagrado.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). E a literatura sadiana está cheia desses atos de profanação: “Ele enraba o padre enquanto diz sua missa, e quando aquele consagrou, o fodedor se retira um momento; o padre enfia a hóstia no próprio cu, e ele volta a enrabá-lo em cima.” (SADE, 2013, p. 310). Para Barthes (2013) esse jogo sadiano possui uma vocação puramente profana e essa tarefa num certo sentido é também uma tarefa política. Tarefa política porque o texto sadiano funciona como um verdadeiro elogio da profanação. Em nossos dias estamos na esteira da impossibilidade de usar os objetos (AGAMBEN, 2007), ou seja, a nossa sociedade capitalista contemporânea é incapaz de usar, de profanar. Então, a perda de todo uso gera a impossibilidade da profanação. Perante o improfanável, sob o qual se funda o capitalista, é preciso repensar a profanação. Nesse sentido Barthes (2013) reconhece na literatura sadiana a sua dimensão política, o autor lembra que a natureza astuta da narrativa sadiana vai além de abolir a separação e voltar ao uso comum. Dessa maneira, cabe-nos a seguinte questão: afinal, de qual uso se trata na profanação? Para Agamben (2007) a profanação expressa um uso que se emancipou, esvaziando-o do seu sentido e da relação de sua finalidade, abrindo-os para um novo uso. Assim, podemos pensar como exemplo: “o jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é a libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato.” (AGAMBEN, 2007, p. 74). Ou seja, nessa brincadeira do gato com o novelo, embora conserve a natureza do meio, a caça, se emancipou da sua relação de finalidade, podendo ser um meio sem fim. Em outros termos, “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Por sua vez, o exemplo de profanação que Barthes (2013) se beneficia na literatura sadiana é a defecação, que em nossa sociedade está isolada e escondida através de uma série de dispositivos, como o uso do banheiro. Então, como pensar a sujeira no viver junto, em relação a padrões?

Por sua vez, a pornografia está situada longe da sua própria história que guarda forte ligação com a arte da gravura, da fotografia e da pintura erótica. Exemplo: o quadro *Mulher no Banho* (61 cm x 45,5 cm; 1654) de Rembrant (ABRIL CULTURAL LTDA, 1967, p. 7) sugere um uso da imagem do nu feminino quase romântico numa representação iconográfica tenuamente sonhadora, onde através dos seus famosos claros-escuros o pintor consegue concentrar a atenção apenas num elemento no quadro: a mulher tomando banho. Por outro lado, a pornografia banalizou o

procedimento da pintura erótica, onde as *pornostars* executam suas carícias mais íntimas mostrando mais interesse pelo espectador, representado na objetiva da câmara, do que para seus parceiros sexuais. Por outro lado, Barthes (2013; 2005) vem mostrar que a literatura sadiana baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória do improfanável. Na seção seguinte veremos com mais detalhes como a sujeira entra no viver junto pela subversão a padrões.

A Xenitéia e a sujeira no horizonte da Parresía

Em termos psicanalíticos “[...] toda figura estrangeira [...] é sinônimo de inimigo” (BONAPARTE, 1951, p. 148, tradução nossa)¹⁴ e com o tempo, o estrangeiro é responsabilizado por todo o mal infligido a ele mesmo e sobre a nação, a comunidade e as pessoas que o acolhem. Segundo Barthes (2013, p. 249) a Xenitéia, palavra grega que significa receber bem o estrangeiro, é “uma espécie de experiência de desrealidade e, por isso, afinidade com as experiências místicas e psicóticas”. O autor trabalha com as noções de Irrealidade/Desrealidade segundo os princípios de Lacan (1986a), em que na Irrealidade o Eu recusa a realidade em nome da fantasia (campo das neuroses) e na Desrealidade o Eu perde “igualmente o real, mas nenhuma substituição vem compensar essa perda” (BARTHES, 2013, p. 250), campo das psicoses. Isso nos possibilita vislumbrar a complexidade do texto barthesiano, mas o ponto que vamos abordar nessa seção remete não ao pensamento lacaniano, mas a Foucault (1988; 1985). Deixamos a primeira linha de investigação, Barthes/Lacan, como futuro estudo e, por ora, concentremo-nos naquilo que Barthes (2013) irá fazer eco na obra foucaultiana. Sabemos que entre ambos os autores constituiu-se uma grande amizade. Em novembro de 1975, esse último irá apresentar a candidatura do primeiro ao *Collège de France*, onde perante uma assembleia de professores “faz uma exposição bastante longa sobre a obra do candidato.” (ERIBON, 1996, p. 136). E sobre o qual declara:

Para mim, foi alguém muito importante. [...] Certamente foi ele que nos ajudou a sacudir uma certa forma de saber universitário. [...] Ele situou o texto literário, o fato e a instituição da literatura na encruzilhada de toda uma série de problemas em que estão empenhados a natureza da linguagem e o seu funcionamento social. (ERIBON, 1996, p. 129 e 136).

¹⁴ Trecho original: “Il faisait par suite partout figure d'étranger et l'on sait que pour de primitif, comme pour inconscient où le primitif survit donc dans chacun de nous, étranger est synonyme d'ennemi.” (BONAPARTEBo1951a,p. 148).

Nesse trecho o autor elucida o posicionamento barthesiano quanto ao chamado “giro lingüístico”, ocorrido nas décadas de 1950 e 1960, nas chamadas “ciências humanas” (FOUCAULT, 1984). As pesquisas de Foucault (1984; 2015) atestam essas ideias, época em que os estudos da lingüística, principalmente os realizados por Saussure e Jakobson, estavam em voga e franca ascensão no cenário acadêmico. Ideias que levaram Lacan (1998) à releitura da obra freudiana e à invenção de uma psicanálise lacaniana (FOUCAULT, 1999, p. 298-299). De uma maneira geral, o pensamento bartheseano sofre forte influência e também influenciou o giro lingüístico (IÑIGUEZ, 2005).

Voltando ao tema da Xenitéia, segundo o dicionário de grego o termo *ξενιτεία, ας (ή)* [Xenitéia] possui a significação de “recepção dos hóspedes; hospitalidade” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2008, p. 207). Barthes (2013) trabalha a rede semântica dessa palavra e também aborda o sentido de “estada no exterior para serviço militar” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2008, p. 207) ou simplesmente “temporada no estrangeiro” (BARTHES, 2013, p. 244). Sabemos que o dom da hospitalidade era um costume comum ao povo grego (LEÃO; FERREIRA; FIALHO, 2011), seja oferecendo refeições hospitaleiras, acolhendo o outro com hospitalidade, protegendo seus hóspedes, da mesma maneira como se acolhe um amigo. Portanto, para Barthes (2013) a Xenitéia implica em firmar laços de hospitalidade com alguém desconhecido, renovar os antigos laços de amizade e estabelecer outros novos, indo ao encontro ao viver junto. Platão (2010, p. 204), sobre os deveres da hospitalidade, afirma que: “[...] um indivíduo deve considerar como especialmente sagrados os contratos celebrados com estrangeiro. Todo aquele, portanto, que for minimamente prudente tomará o máximo cuidado de viver toda a sua vida, até o seu fim, sem perpetrar qualquer ofensa contra estrangeiros.” O filósofo faz menção ao deus guardião dos direitos de hospitalidade, o Zeus Xênios, que por compaixão ao estrangeiro, vingá-lo em caso de ofensa. Desse modo, o estrangeiro está ligado a uma divindade vingadora que lhe presta socorro. A ideia barthesiana da Xenitéia é muito semelhante ao respeito pelo outro, pelo estrangeiro que Platão (2010, p. 488-489) faz menção:

Teremos que tratar em termos amigáveis do visitante que vem do exterior. [...] de modo a contar com hospitalidade cordial. [...] prestando-lhe todo cuidado e atenção. [...] ele partirá como detentor de presentes e honras cabíveis que lhe foram oferecidos por amigos a um amigo.

Nossa hipótese é que Barthes (2013) faz intervir a relação da Xenitéia com a Parresía, apoiando-se no princípio das condições morais da felicidade na vida em comunidade: “Entre todos os bens tanto para os deuses quanto para os seres humanos, a verdade vem em primeiro lugar. [...] de

modo que possa viver sua vida o maior tempo possível segundo a verdade.” (PLATÃO, 2010, p. 205). E isso só é possível pela Parresía (a fala franca). Para Barthes (2013) a Xenitéia se qualifica como lugar possível da Parresía, na medida em que viver junto implica, dentre outras disposições, aquela inclusive de acolher os excrementos, a sujeira sua e do outro. E a literatura é um campo privilegiado nesse aspecto, pois como o próprio autor diz, ela antecipa seu tempo, valoriza, assegura e garante uma estrutura que assume o encontro dos efeitos favoráveis da Xenitéia como lugar da Parresía.

Foucault (2014, p. 54) sobre a Parresía afirma:

O dizer-a-verdade pode ter lugar na relação com o chefe, o Príncipe, o rei, o monarca, simplesmente – para dizer as coisas de uma forma brutal, grosseira – porque eles têm uma alma e porque essa alma pode ser persuadida e educada e porque é possível, pelo discurso verdadeiro, lhe inculcar o éthos que a tornará capaz de ouvir a verdade e se conduzir em conformidade com essa verdade.

Ou seja, o autor está argumentando sobre o lugar da Parresía no viver junto e seu papel como formador moral¹⁵. Vale mencionar que o jogo parresiástico socrático, de dizer a verdade, ou da obrigação de dizer a verdade sobre si e o outro, implicava as relações de poder sobre si e sobre o outro, cuja disciplina e éthos proporcionava que a vida se tornasse um escândalo da verdade. Segundo Ortega (1999, p. 166): “As análises foucaultianas da antiga estilística da existência conduzem-no à reabilitação e revalorização da práxis ascética da Antiguidade. A ascese é a tarefa de autoelaboração.”. Assim, a interrelação que Barthes (2013) atribui entre a Xenitéia e a Parresía só é possível pelo exercício da Epiméleia¹⁶. A Epiméleia como a solícitude positiva de um pai de família para com seus filhos, de um pastor com seu rebanho, de um bom soberano pelos cidadãos do seu país (PLATÃO, 2010). Assim, a Parresía entra no horizonte da Xenitéia, pela Epiméleia. Ou seja, receber bem o estrangeiro significa cuidar dele, não negligenciá-lo. E isso é uma premissa do viver junto barthesiano. Para Foucault (2014, p. 96) “essa grande atividade multiforme da Epiméleia (do cuidado de si mesmo e dos outros, do cuidado das almas) pode adquirir, em alguns casos, a forma mais urgente, mais intensa e mais necessária”, onde Sócrates definia sua Parresía, seu dizer-a-verdade corajoso como um dizer-a-verdade que tinha por objetivo final ensinar os homens a cuidar de si mesmos. Acreditamos que Foucault (2014) continua o projeto barthesiano e nos esclarece as várias

¹⁵ Esse debate é longo. Não é nosso propósito discorrer nesse ensaio toda a problematização da Parresía no mundo grego antigo e nem descrever sua história durante os vários séculos da era do império greco-romano, pois extrapolaria nossos objetivos. Contudo, indicamos a leitura do exaustivo trabalho de Foucault (2014), caso o leitor queira aprofundar na discussão.

¹⁶ Palavra grega que significa cuidado (de si e do outro), solícitude, ocupar-se com o outro, cuidar dele, preocupar-se com ele.

formas, objetivos e seus domínios de aplicação e procedimentos da Parresía, quer seja, Parresía ética, Parresía moral, Parresía política. A que nos interessa é a Parresía política que se acha fundada em e pela prática socrática, onde a fala franca está ligada ao tema da coragem, ao se praticá-la. Tarefa de dar conta de si mesmo no jogo da verdade, prática do dizer-a-verdade que supunha uma liberdade de palavra. Na relação entre Parresía e a estilística da existência, Foucault (2014) menciona o modo de vida dos cínicos, sendo-os profetas da fala franca. O essencial do cinismo é o viver de certa maneira, por exemplo, despojado de tudo, vida simples e se dedicando a dizer a verdade. “O cínico é o homem do cajado, é o homem da mochila, é o homem do manto, é o homem das sandálias ou dos pés descalços, é o homem de barba hirsuta, é o homem sujo. E é também o homem errante [...] .” (FOUCAULT, 2014, p. 148). Desse modo, podemos pensar no elo que há entre a sujeira e a Xenitéia que Barthes (2013/2002) argumenta tomando como exemplo a literatura sadiana, e que também existe no modo de vida dos filósofos cínicos, pelo seu modo de vida errante que os leva a serem quase sempre estrangeiro em terras estranhas, onde seu modo de vida é condição de possibilidade para o exercício da Parresía. Assim, as ideias foucaultianas fecham o elo estabelecido anos antes por Barthes (2013, p. 253): “viver-junto [...] sermos estrangeiros é inevitável”.

Por fim, o trabalho teórico sobre a Xenitéia faz Barthes (2013) aludir o termo da experiência. E assim o autor numa ruminção exacerbada em torno das experiências na obra sadiana, fundamentalmente indo do erotismo ao sadismo extremo, perpassa as experiências essencialmente poéticas que põem a nu a função transgressora da linguagem. Barthes (2013) explora as fronteiras do uso da sujeira, fazendo-a sair das divisas impostas pela estética tradicional. Então, o autor explica o nó da experiência sadiana, onde Xenitéia, sujeira e Parresía parecem se unir, tornando legítimo o viver junto sem cair nos esquemas narrativos de patologização das parafilias.

Conclusão

Para Barthes (1982) a literatura é o lugar onde se efetuam experiências de pensamento. A laboriosa classificação sadiana transforma o material médico, psiquiátrico, das parafilias numa realidade nova. E a sujeira é considerada soberana, desde que se atenha à observação da “regra do jogo”, na plenitude móvel de uma verdade que nada esgota, no anonimato próprio de uma experiência absoluta de pensamento. Desse modo, o viver junto barthesiano implica uma escolha ético-política de acolher bem o outro, inclusive a sua sujeira. A Xenitéia torna-se um ato de coragem, de Parresía, recobrando um modo de ser, de estilo de vida para além das normalizações. Concluimos afirmando

que a reflexão barthesiana nos oferece uma denominação diferente e atualizada da coprofilia, entendida no viver junto como uma relação concentrada na libertação do desejo que aspira a um prazer dessexualizado além do discurso normativo da sexualidade.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL LTDA. **Coleção Gênios da Pintura: Rembrandt**. Coordenadores Luís Carta e Marcos Margulies. São Paulo: Abril Cultural, 1967.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.

ALVES, Cláudio Eduardo Resende. **Nome sui generis**: o nome (social) como dispositivo de identificação de gênero. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

BARTHES, Roland. Sade I. In: BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira; revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. 3-31.

BARTHES, Roland. Vida de Sade. In: BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira; revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p. 209-221.

_____. Aula do dia 27 de abril de 1977. In: _____. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France (1976-1977). Tradução de Leyla Peronne-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 237-253. (Obra original publicada em 2002).

_____. O que é a escritura? In: _____. **Novos ensaios críticos**. Seguido do grau zero da escritura. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Armichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993. p.121-126.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 5. edição. São Paulo: Difel, 1982.

BONAPARTE, Marie. **Mythes de guerres**. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Obra original publicada em 1990).

ERIBON, Didier. O jogo da literatura (Foucault e Barthes). In: ERIBON, Didier. **Michel Foucault e seus contemporâneos**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 126-138.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (Obra original publicada em 1984).

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985. (Obra original publicada em 1984).

_____. **A coragem da verdade: o governo de Si e dos Outros II**. Curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **As ciências humanas**. In: _____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1984. p. 361- 404.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. 254 p.

_____. Lacan, o “Libertador” da Psicanálise. In: _____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Tradução de Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 298-299. (Ditos e escritos; 1).

_____. As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal (1917). In: _____. **Uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. p. 159-166. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: _____. **Um caso de histeria e três ensaios sobre sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980c. p. 123-250. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 07).

_____. A dissolução do complexo de Édipo (1924). In: _____. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 217-228. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).

_____. O esclarecimento sexual das crianças (1907). In: _____. **Delírios e sonhos na gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 137-147. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 09).

_____. Sobre as teorias sexuais infantis. (1908). In: _____. **Delírios e sonhos na gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1976c. p. 213-223. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 09).

_____. Sexualidade feminina. (1931) In: _____. **O futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro: Imago, 1976d. p. 254-279. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 21).

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. **A história do movimento psicanalítico**. Rio de Janeiro: Imago, 1970e. p. 85-125. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 14).

IÑIGUEZ, Lupicínio. (Coord.). Capítulo 2: A linguagem nas ciências sociais: fundamentos, conceitos e modelos. In: _____. **Manual de análise do discurso em ciências sociais**. Tradução de Vera Lúcia Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 50-104.

SADOCK, Benjamin James; SADOCK, Virginia Alcott Transtorno sexual sem outra especificação e parafilias. In: KAPLAN, X.; SADOCK, X. **Manual conciso de psiquiatria clínica**. Tradução de Cristina Monteiro. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 319-325.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Obra original publicada em 1966).

_____. **O seminário**: livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Betty Milan. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986a. (Obra original publicada em 1975).

_____. **O seminário**: livro 3: as psicoses. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Aluisio Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. (Obra original publicada em 1981).

_____. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**: ensaio de análise de uma função em psicologia. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. (Obra original publicada em 1984).

LAPLANCHE, Jean. **Novos fundamentos para a psicanálise**. Tradução de C. Berliner e E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Vida e morte em psicanálise**. Tradução de C. P. B. Mourão e C. F. Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985. (Obra original publicada em 1970).

LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, Jose Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. **Cidadania e Paidéia na Grécia Antiga**. São Paulo: Annablume, 2011.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Marie celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário grego-português (DGP): vol.3**. Bauru: Ateliê Editorial, 2008. v. 3.

MARTY, Pierre; FAIN, Marty. Importance du rôle de la motricité dans la relation d'objet. **Rev. Franç. de Psych.**, Paris, v. 19, n. 1-2, 1955, p. 205-284.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

SALÒ ou os 120 dias de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma). Direção: PASOLINI, Pier Paolo.. Produção: Alberto De Stefanis; Alberto Grimaldi; Antônio Girasante. Roteiro: Pasolini; Marquês de Sade; Sergio Citti, Pupi Avati. Itália/França: Produtora, 1975. Unidade física (116 min), color.

PLATÃO. **As leis ou da legislação e epinomis**. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2010.

PORCHAT, Patrícia. **Psicanálise e transexualismo**: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler. Curitiba: Juruá, 2014.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2013. 361 p.

DIRT, XENITEIA AND PARRRESIA IN ROLAND BARTHES

Abstract: We will analyze the lesson of April 27, 1977 by R. Barthes, in which the author taking the sadistic literature, makes a reflection on the dirt, especially, as we relate to it in living together. Our hypothesis is that the sense of filth taken by the author constitutes an important sociopolitical matter, to be worked on in a way of life, beyond the normalizations and psychopathological classifications of paraphilias. Our working method will be the systematic analysis of the respective text, making it work, going between its lines, and then we will return to psychoanalytical and philosophical assumptions that allow us to base our hypothesis. Our results predict that the Barthesian proposition on the relationship between dirt, Xeniteia and Parrisia is notoriously focused on ruptures and subversions that operate in relation to patterns of sexual behavior, languages and literary styles. We also affirm that Foucauldian thought continues the Barthesian project in favor of the use of dissident sexualities for the creation of new forms of existence beyond the normative discourse of sexuality.

Keywords: literature. Desecration. Subjectivity. Paraphilia.

A FUNDAÇÃO DE UMA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DISSIDENTE: OS DIÁRIOS DE LÚCIO CARDOSO, WALMIR AYALA E HARRY LAUS E A TEMATIZAÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE

Daniel da Silva Moreira¹

Recebido em 03/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: o objetivo deste artigo é mostrar como, entre os anos de 1940 e 1960, três autores – Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus – mantiveram diários em que, pela primeira vez na literatura brasileira, ousou-se tocar num tema até então relegado ao mais absoluto silêncio: a homossexualidade. A partir de fragmentos escolhidos de seus textos, busca-se compreender, numa perspectiva comparativa, a imagem que os diaristas vão construir do sujeito homossexual, bem como o modo como vão se posicionar em relação a essa importante questão em suas vidas.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Escritas de si. Homossexualidade.

Entre o fim dos anos de 1940 e o início dos anos de 1960, três autores brasileiros – Lúcio Cardoso (1912-1968), Walmir Ayala (1933-1991) e Harry Laus (1922-1992) – mantiveram diários em que, pela primeira vez, ousou-se tematizar a homossexualidade a partir de uma perspectiva da primeira pessoa, o que aumentava consideravelmente o risco e a ousadia do ato. Escrever algo sobre a homossexualidade, não importa o que fosse, especialmente na época em que Cardoso, Ayala e Laus o fizeram, era uma tarefa quase impossível, pois o silenciamento era a praxe no que dizia respeito à voz dada ao homossexual e à homossexualidade. Por outro lado, como diz Edmund White, em seu ensaio *Writing gay* [Escrevendo gay], “suponho que não tive muita escolha. Por alguma razão eu tinha uma ardente necessidade de explorar minha própria identidade gay na ficção.”² (WHITE, 2004, p. 4, tradução minha), essa premência, que vai aparecer também em outros autores – especialmente ligada à escrita autobiográfica –, de explorar a própria identidade através da escrita, enfrenta o silêncio imposto à voz homossexual, incentivando uma reflexão que passa, inclusive, pela compreensão do que seria a homossexualidade. White fala sobre como seus primeiros trabalhos sempre envolviam a temática gay, isso num tempo (início dos anos de 1960) em que praticamente não existia literatura

¹ Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² No original: “I suppose I never had much of a choice. For some reason I had a burning need to explore my own gay identity in fiction.”

gay e em que o próprio termo era desconhecido. E, apesar de dizer que escrevia ficção, praticamente todos os seus livros publicados são autobiográficos, mesmo que, nos primeiros, os paratextos afirmem diferentemente. De todo modo, ele diz: “Não importa o que eu escrevesse, mesmo bem no começo, estava ligado a uma temática homossexual.”³ (WHITE, 2004, p. 4, tradução minha). Essa recorrência da homossexualidade como motivo literário, todavia, estava sujeita a uma determinada abordagem, em tudo ligada ao modo como a sociedade lidava com o gay, incluída aí a imagem internalizada que o sujeito homossexual tinha de si próprio:

Naqueles tempos, muito antes da liberação gay, ninguém podia escrever um texto gay com orgulho, respeito a si mesmo e autoafirmação, uma vez que nenhum gay, não importa o quão astuto fosse, havia encontrado um modo de amar a si mesmo – nem mesmo Proust, o intelecto supremo da ficção, conseguiu isso. Mas um escritor homossexual poderia ser impertinente, furtivo, *camp* – e foi esse o tom que adotei num romance que enviei para o Hopwood Committee no meu último ano de faculdade [...]”⁴ (WHITE, 2004, p. 4-5, tradução minha).

Sendo assim, havia uma clara negociação entre a escrita que parte de uma imagem do gay que não poderia ser senão negativa, como White explica, e a possibilidade que essa espécie de desprezo interno e externo abre no campo da inovação do texto. Segundo Edmund White, o estatuto secundário da escrita de temática homossexual permite que seu autor subverta o sistema, seja *camp*, termo que se refere a uma estética – especialmente cara às minorias – que distingue seus objetos de interesse a partir de fatores como mau gosto e ironia. Susan Sontag, em seu artigo *Notes on camp* [Notas sobre o *camp*], de 1964, define o conceito relacionando-o ao exagero, à afetação, a padrões estéticos que buscam ironizar ou ridicularizar tudo aquilo que é dominante. A estética *camp* rompe com muitas das noções contemporâneas do que é arte e do que pode ou não ser classificado como alta cultura, invertendo atributos estéticos como beleza, valor e gosto, dando lugar a um tipo diferente de compreensão e consumo. Dessa maneira, a inexistência do amor-próprio seria compensada por uma enunciação impertinente, furtiva e desafiadora de padrões e comportamentos considerados como majoritários e centrais. White acrescenta que essa situação poderia resultar também num texto áspero, desagradável: “[...] suspeito que naquele período, quando nenhum homossexual podia defender sua identidade como nada mais que uma doença, um pecado ou um crime, nossa raiva inexpressiva

³ No original: “No matter what I wrote, even at the very beginning, it was bound to have homosexual subject matter.”.

⁴ No original: “In those years, long before gay liberation, no one could write a proud, self-respecting, self-affirming gay text, since no gay man, no matter how clever, had found a way to like himself – not even Proust, the sovereign intellect of fiction, had managed that one. But a homosexual writer could be impertinent, elusive, camp – and that was a tone I adopted in a novel I submitted to the Hopwood Committee in my senior year [(..)]”

emergia em formas bizarras – como uma arrogância hostil e inapropriada, por exemplo.”⁵ (WHITE, 2004, p. 5, tradução minha). Antes da invenção de uma imagem positiva da homossexualidade – o que White situa a partir dos eventos de junho de 1969, com a rebelião de Stonewall –, a forma como se dava a expressão das identidades gays podia ser através de raiva e hostilidade, pois já que não havia modos abertos de afirmação e autolegitimação, escrevia-se – a comparação que o autor faz mais adiante é bem precisa – como as *drag queens* que provocam umas às outras nas esquinas, para chamar a atenção, para chocar, mesmo para causar horror aos transeuntes heterossexuais (WHITE, 2004, p. 5).

Edmund White não está sozinho na proposição da existência de uma escrita que carregue as marcas do estatuto que a homossexualidade possui na sociedade, especialmente nos períodos de maior recrudescência de preconceito e silenciamento. No prefácio que escreveu para a obra *Tricks* (1978), de Renaud Camus, Roland Barthes também menciona as “proezas do discurso” suscitadas pela escrita de temática homossexual:

A homossexualidade choca menos, mas continua a interessar; ela ainda está na fase de excitação em que provoca aquilo a que poderíamos chamar proezas do discurso. Falar dela permite aos “que não são daqueles” (expressão já pinçada por Proust) mostrar-se abertos, liberais, modernos; e aos que “são”, testemunhar, reivindicar, militar. Cada qual se dedica, em sentidos diferentes, a alardeá-la. (BARTHES, 2012, p. 365).

Se naquele momento, no fim dos anos de 1970, escrever sobre a homossexualidade já era algo menos polêmico, ao mesmo tempo essa escrita não deixava de se relacionar com as suas predecessoras, especialmente por permitir que o sujeito que escrevia assumisse um claro posicionamento em seu discurso. Quando não é homossexual, o escritor que trata do tema tem a oportunidade de demonstrar sua abertura para uma das questões mais polêmicas da contemporaneidade, mas não só para ela, sua aceitação e, ainda mais, sua defesa, dão uma mostra consistente de um espírito aberto, pronto a lidar de um modo maduro com os desafios de seu tempo. No caso de um autor homossexual, tratar desse tema permite, certamente, oferecer o testemunho de sua experiência e, talvez mais importante que isso, militar de algum modo – mesmo que preso aos preconceitos de sua época – em favor de uma causa que toca diretamente em seu lugar no mundo.

Assim, se há uma necessidade por parte de autores homossexuais de perscrutar a própria identidade através da escrita, o resultado desse processo pode mostrar uma imagem

⁵ No original: “[...] suspect that in that period, when no homosexual could defend his identity as anything other than an illness, a sin or a crime, our inexpressible anger came out in bizarre forms – as a hostile and inappropriate superciliousness, for instance.”.

predominantemente negativa do que significa ser gay e da própria homossexualidade, algo que resulta do modo generalizado como a sociedade tratava o sujeito homossexual. Por outro lado, esse estatuto marginal abre também a possibilidade para que esses mesmos autores explorem estilos alternativos em seus textos, que vão, muitas vezes, traduzir a atitude de desafio de padrões que a homossexualidade representa diante de um mundo que a rejeita. Finalmente, tratar de modo direto sobre a homossexualidade permite ao autor militar por essa causa. Minha ideia – que julgo importante sobretudo no caso dos diários de Cardoso, Ayala e Laus, de que tratarei adiante – é que ainda que paguem tributo a uma imagem bastante disforme do homossexual, esses textos desempenham um papel fundamental no sentido de colocarem sua existência em evidência, de chamarem a atenção para algo que o senso comum de sua época recomendaria ocultar e silenciar. Nesse caso, a militância, ainda que não seja aberta e reivindicadora de direitos – algo que no período dos diaristas que abordo seria impensável, vindo a surgir apenas décadas mais tarde –, não deixa de existir de alguma maneira: escrever sobre o assunto, dar a ele uma existência simbólica e textual já se configura como um grande avanço. E, diante disso, qual a importância dessa quebra, ainda que tímida, do silêncio sobre a homossexualidade? Philippe Lejeune, em *L'autobiographie et l'aveu sexuel* [A autobiografia e a confissão sexual], destaca a relevância da inclusão desse tema na literatura. O autor fala de período anterior à publicação do *Si le grain ne meurt* [Se o grão não morre], de André Gide:

No plano da escrita confessional, o exemplo da homossexualidade mostra bem a evolução dos costumes, em que a confissão ocupa um lugar ambíguo: é essa evolução que torna possível a confissão, que por sua vez contribui para a evolução. Desde os princípios da autobiografia moderna até 1926, não é possível encontrar um só autobiógrafo que tenha sido homossexual, ou em todo caso que o diga.⁶ (LEJEUNE, 2008, p. 45, tradução minha).

Até a publicação da obra, em 1926, ninguém havia ousado transpor a barreira entre íntimo e público para incluir num escrito autobiográfico a própria homossexualidade. Assim, o livro de Gide é inaugural, ainda que, como seria de se supor, recorra a toda uma série de subterfúgios para afirmar uma identidade:

Hoje em dia, quando o *Si le grain ne meurt* é estudado como um clássico, temos tendência a esquecer que se trata da primeira autobiografia em que alguém ousou fazer falar a homossexualidade na primeira pessoa (e com quanta prudência e artimanhas nessa audácia). Diante desse silêncio da literatura, o adolescente que se

⁶ No original: “Sur le plan de l’écriture des aveux, l’exemple de l’homosexualité montre bien l’évolution des mœurs, dans laquelle l’aveu occupe une place ambiguë: c’est cette évolution qui rend possible l’aveu, qui à son tour contribue à l’évolution. Depuis les débuts de l’autobiographie moderne jusqu’en 1926, on ne trouve pas un seul autobiographe qui ait été homosexuel, en tout cas qui le dise.”.

descobria homossexual se acreditaria inicialmente um monstro.⁷ (LEJEUNE, 2008, p. 46, tradução minha).

Lejeune salienta, nesse processo, a relevância que a inclusão da homossexualidade como tema literário possui para a existência do sujeito que se descobre homossexual. Antes da publicação de textos como o de Gide, essa experiência faria chegar à conclusão de que se é um monstro, palavra que o autor emprega num sentido bem próximo do sentido latino para *monstrum*, isto é, tudo que se desvia do que é natural e que, portanto, não tem um par em que possa se reconhecer. Assim, a conquista do homossexual de uma representação literária em primeira pessoa, criada, obviamente, por um autor homossexual, é algo bastante significativo, uma vez que quebra o silêncio que até então reinou absoluto e, ainda, tem uma utilidade prática, coloca término à solidão do jovem homossexual que esteja em busca de representações de sua forma de amar, algo que sempre existiu em abundância para os heterossexuais.

Passando, de fato, aos diários de Cardoso, Ayala e Laus, é preciso lembrar, antes de tudo, que os três foram textos escritos antes de quaisquer revoluções comportamentais ou sexuais e que, portanto, a forma como enunciam questões sexuais e amorosas não foge muito ao que se pode encontrar em outros autores do mesmo período. Esses diaristas serem homossexuais é, realmente, um dado novo, mas a forma comedida, oblíqua mesmo, como o afirmam está de acordo com a que seus contemporâneos heterossexuais empregariam para falar da própria sexualidade. Se é verdade que não há nada muito explícito no que diz respeito à sexualidade, ao amor e ao corpo nesses textos, é igualmente verdadeiro que nada obriga a registrar essas experiências mesmo que veladas, se isso ocorre é por conta de uma decisão consciente dos diaristas em ter em seus diários – para além da imagem de intelectual que predomina, que parece ser o centro dessa escrita – uma imagem mais ampla e, talvez, mais humana. Há, nesses tímidos episódios narrados, uma corajosa forma de marcar que, a despeito de todas as dificuldades e preconceitos, a existência do homossexual pode ser plena, completa, pode encontrar uma dimensão sexual e amorosa. E isso, a meu ver, constitui-se numa forma de engajamento e militância. Por outro lado, é preciso considerar que, na maior parte das vezes, os diaristas não falam em nome de um grupo – ainda que Walmir Ayala talvez tente fazê-lo –, seus projetos de engajamento são particulares, trata-se antes de mostrar ao mundo a coerência de si mesmo,

⁷ No original: “Aujourd’hui que *Si le grain ne meurt* est étudié comme un classique, on a tendance à oublier qu’il s’agit là de la première autobiographie où quelqu’un ait osé faire parler l’homosexualité à la première personne (et avec combien de prudence et de ruses dans l’audace). Devant ce silence de la littérature, l’adolescent qui se découvrirait homosexuel se croyait d’abord un monstre.”.

para salvar sua própria trajetória intelectual. Se isso produz algo de bom coletivamente, é apenas um efeito colateral positivo.

No diário de Lúcio Cardoso, o que parece haver de mais pungente em torno de uma discussão da homossexualidade é a reprodução de uma carta que o autor teria escrito a um certo frei Gastão, mas que não teria chegado a enviar. Nesse documento consideravelmente longo, mas que Cardoso parece fazer muita questão de preservar para a posteridade, a discussão se desenrola em torno da necessidade do autor se declarar católico para conseguir do frade um emprego. Um ponto impede-o de se aproximar do catolicismo, não há como afirmar com certeza, mas ousaria supor que se trata da homossexualidade do autor, provavelmente a única questão ao mesmo tempo capaz de impedir com que seja aceito plenamente na religião e polêmica o suficiente para não ser enunciada de modo direto. De acordo com o texto, os dois haviam se encontrado no dia anterior, e Cardoso afirma ao outro: “[...] não lhe ocultei nada – o que não disse, foi talvez por julgar inoportuno ou simplesmente porque não me foi perguntado. (s.d. [jan. 1951]) (CARDOSO, 2012, p. 323). Todavia, o diarista resiste a abraçar sem restrições o catolicismo, especialmente pela incapacidade de conciliar a religião com algo que trazia dentro de si:

[...] defeitos básicos da minha natureza, aos olhos de muitos pareceram sintomas de uma grave crise, de uma tragédia espiritual que precisava ser resolvida a todo pano. A crise existe, a tragédia é permanente. Fui compreendendo aos poucos o que se pensava a meu respeito – através de meu irmão, por exemplo, de quem tanto me lembrei, ao escutá-lo aí no último dia em que o procurei. (s.d. [jan. 1951]) (CARDOSO, 2012, p. 323).

Cardoso seria possuidor de alguns traços que aqueles que estavam à sua volta, até mesmo seu irmão, pareciam ler como uma “tragédia espiritual” a ser resolvida. O diarista não é mais claro que isso sobre qual seria esse grande problema que o impediria de se aproximar da igreja de um modo irrestrito. Num certo ponto do contato que tiveram, frei Gastão parece ter sugerido uma espécie de cura para esse mal, que parecia afligir mais aqueles que observavam Cardoso que ele próprio. O autor prossegue:

Não, meu caro Frei..., não nos salvamos com um retiro de um mês, e nem coordenamos assim tempestades que não existem. Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos, para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja – é que, lá dentro, esses defeitos que sou eu mesmo, não teriam lugar e, sem eles, no momento eu não consigo imaginar-me bem. (s.d. [jan. 1951]) (CARDOSO, 2012, p. 323).

Cardoso localiza esse “problema” como sendo ele próprio. Por outro lado, não parece disposto a submeter-se a procedimentos que extirpassem essas características suas que considerava fundamentais para a sua identidade, para a imagem que o diarista criou de si. Incapaz de “calar aquela parte dentro de mim. (s.d. [jan. 1951])” (CARDOSO, 2012, p. 323), Lúcio Cardoso recusa a suposta cura que o frade oferece e, conseqüentemente, perde a chance de conseguir o emprego, mas termina a carta dizendo: “[...] o dia em que puder aceitar um emprego após trinta dias de retiro espiritual, neste dia, pode estar certo, estarei de novo à sua porta e cheio de confiança de que ganhamos o céu para nós dois.(s.d. [jan. 1951])”(CARDOSO, 2012, p. 325). É possível perceber uma certa ironia do autor, que desdenha da ideia de que um retiro de um mês fosse capaz de mudar algo tão fundamental em sua vida, sobretudo em proveito de um emprego. Por fim, Cardoso acrescenta um *post scriptum*, bastante melancólico: “Não veja orgulho nesta carta, mas uma grande tristeza. Sinto que as minhas possibilidades se reduzem, e o tempo passa. Talvez seja exatamente isto o que Deus queira de mim, que faça alguma coisa no medo e na insegurança. Estou pronto. (s.d. [jan. 1951])”(CARDOSO, 2012, p. 325). Parece que, no fim de tudo, prevalece uma aceitação das limitações que sua personalidade impõe, algo que, ainda que envolto em tristeza, é aceito como um desígnio divino, e que parece ter o intuito de mostrar a seu interlocutor que seu conceito de religiosidade transcende a formalidade da instituição católica, com seus sacramentos e exigências. Em outros pontos do diário, Cardoso aborda o tema da homossexualidade empregando termos semelhantes aos que havia empregado na carta ao frei Gastão, em que sua orientação sexual aparece assimilada ao pecado e à danação eterna, influência de uma formação profundamente cristã, mas com a qual, como acabei de mostrar, o diarista está em constante conflito. É o que acontece, por exemplo, na seguinte entrada:

Noite de chuva e de vento. Durante algum tempo li *Esplendores e misérias das cortesãs*, depois apaguei a luz e procurei conciliar o sono. Em vão: durante todo o tempo rolei de um lado para outro, imaginando as mesmas angustiosas coisas de sempre, minha vida perdida, sacrificada por algum monstruoso erro, etc. Já quase ao amanhecer escutei passos, vozes, levantei-me, abri a janela, mas não vi ninguém – na rua molhada só um leiteiro arrastava sua carroça.(18 jun. 1957) (CARDOSO, 2012, p. 423-424).

Cardoso retorna constantemente a essa ideia, de que as oportunidades de sua existência são reduzidas por conta de algo que ele enuncia apenas muito vagamente, empregando normalmente termos como os que utiliza aqui, o “monstruoso erro”, que faz com que sua vida tenha sido “perdida” ou “sacrificada”. Mas nem só de referências indiretas se constitui a abordagem que Cardoso faz da homossexualidade, como é possível ver pela entrada em que o autor parece coletar um dado positivo

em sua defesa: “Montherlant diz – e não pode haver testemunho mais insuspeito – que o homossexualismo (*sic*) é “a própria natureza”. No que tem razão, pois no ato de duas pessoas do mesmo sexo se unirem, há um esforço da natureza para se realizar até mesmo sem os meios adequados. (20 jul. 1958)” (CARDOSO, 2012, p. 463). O trecho registra a ideia do escritor francês Henry de Montherlant (1896-1972), de que a atração entre pessoas do mesmo sexo seria algo natural, exatamente o contrário da ideia recorrente, defendida especialmente pelas grandes religiões monoteístas, de que a homossexualidade não seria natural, pois a composição macho e fêmea seria a única admissível. O diarista faz questão de, além de registrar, comentar a citação, propondo que se duas pessoas do mesmo sexo ficam juntas, isso seria a própria natureza se esforçando para “se realizar”, mesmo numa situação de impossibilidade. A ideia é, obviamente, discutível em seus detalhes, mas o mais importante é que através dela Cardoso coleta em seu diário argumentos em favor de uma defesa da sua própria condição. Todavia, o diarista que abre uma entrada para dizer apenas “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos. (31 jul. 1962)” (CARDOSO, 2012, p. 506) parece se limitar a uma defesa da própria causa, pois seus argumentos não necessariamente devem se estender aos outros. Num dado momento, Cardoso diz ter sido aconselhado por um conhecido que leu seu diário, João Augusto, a “ser mais sincero e tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando” (21 fev. 1951)” (CARDOSO, 2012, p. 339). Mas o diarista replica: “Não vejo, na verdade, nenhuma necessidade disto, primeiro porque não tenho nenhuma tese por assim dizer... gideana, a defender, segundo porque não vejo nenhum interesse em enumerar fatos que me parecem mais desdenháveis do que outra coisa. (21 fev. 1951)” (CARDOSO, 2012, p. 339). Por tese gideana, creio que Cardoso esteja se referindo a algo como o que o autor desenvolve no *Corydon*, obra que defende a normalidade e a recorrência histórica da homossexualidade. A meu ver, essa declaração mostra bastante bem como o diarista, apesar de coletar para si alguns posicionamentos que servem a sustentar sua própria condição de homossexual, não tem o intuito de fazer disso uma militância ativa. Assim, creio que seja possível concluir que o lugar que Lúcio Cardoso reserva para a homossexualidade em sua vida e a representação que faz dela em seu diário sejam, em primeiro lugar, mediados por uma tensa relação entre sua condição e os valores que lhe foram incutidos por sua formação religiosa, fundamentais para a cristalização de uma ideia, bastante recorrente, de que esse seria o seu grande “problema”, que impediria a plenitude de sua vida. Apesar disso, a escrita diarística parece ver surgir, ainda que com bastante timidez, um esforço de construção de uma autodefesa, expressa sobretudo no registro de opiniões positivas – como as de Gide e de Montherlant – sobre o homossexual. Acrescente-se por fim – e não seria possível esperar muito mais de uma escrita de seu

tempo – que a forma de abordar a homossexualidade no diário é predominantemente negativa e não se desdobra numa reivindicação coletiva, permanece sendo tão somente um exercício de preservação do sujeito que escreve.

Diferente do que ocorre nos *Diários* de Lúcio Cardoso, no conjunto formado pelos três diários de Walmir Ayala o tema da homossexualidade tanto está mais presente, quanto é tratado de forma mais clara. Logo na primeira entrada, o diarista já coloca em destaque sua compreensão da diferença que o separa dos outros: “Sim, sei desde já que não conseguirei integrar a harmonia do mundo em que vivo, que as pessoas jamais me perdoarão o mal de não ser exatamente como elas, e elas não têm culpa alguma disso. (01 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 9). Essa diferença, sua condição de exceção diante dos outros, é vista como algo que o separaria do mundo, causando a repulsa daqueles que o cercam. O autor continua: “Sei, desde hoje, que nasci com a máscara inexpugnável de um animal pré-histórico ou de um pássaro empalhado, desses que as populações se apressam em eliminar, e guardam seu espectro para não perder de vista a ameaça das exceções de que são vítimas. (01 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 9). A forma como Ayala define sua diversidade remete à ideia de monstro evocada por Lejeune, o diarista sente de tal modo a impossibilidade de se identificar com o outro que se considera como um ser à parte, e teme mesmo a punição de seu desvio. Além disso, um pouco mais adiante, o diarista fala em tristeza e falta de comunicação, mesmo com os que “[...] respiram no meu plano de asfixia, animais desconsolados que mugem nas largas noites como búfalos espreitados por exímios caçadores (01 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 10). Sendo assim, nem entre seus possíveis pares parecia possível encontrar solidariedade, eles são animais, segundo a cadeia metafórica que ele utiliza. O diarista chega até mesmo a assimilar seu estado ao pecado, situação que precisaria ser superada para que houvesse uma integração ao todo: “E esperneio como um animal ferido diante da tentativa de me modificar em minha essência, para integrar o cortejo... não será a minha condição um verídico pecado? (01 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 10). A mudança em sua identidade, assim, se afigura como um esforço duro, um exercício ao qual ele poderia se lançar, mas não sem resistência. A busca de uma suposta normalidade, de “integrar a harmonia do mundo”, reaparece no diário de Ayala alguns meses depois, num tom caracteristicamente melancólico: “Eu jamais me permiti a degradação das pequenas atitudes em nome dos meus maiores amores. Talvez porque tenha em mente a impossibilidade de amar a quem amo, a desesperança que me acompanha, e o desejo de um amor normal. (14 nov. 1958)” (AYALA, 1962, p. 110-111). Ayala trata da impossibilidade de viver plenamente um amor, uma vez que não pode amar exatamente quem lhe desperta esse sentimento, situação que deixa apenas o intenso desejo de um amor que ele chama de normal, pelo que suponho

que queira dizer um amor simples, realizado sem grandes complicações. O diarista se acredita colocado à parte na sociedade, sentindo-se um verdadeiro anormal e desejando ardentemente ser assimilado ao todo, para assim poder ter acesso à mesma vida que têm os outros, especialmente no campo amoroso:

Há formas de amor – aquela dos normais acasalados, simples cumpridores de uma lei natural e orgânica, aliada a uma atmosfera primaveral, quase imperceptível, mas que lhes confere o lirismo comovente e respeitável. E há aquela outra espécie de amor, impossível, que exige a ruptura de um muro sólido, que resiste e sangra se arrastando em caminhos de milagre e lágrima, este o meu amor. (23 maio 1961) (AYALA, 1976, p. 85-86).

Nessa entrada, retirada do terceiro volume de seus diários, Ayala coloca em confronto um amor que chama de normal, representado pelos casais que cumprem a ordem natural, e um outro amor, o seu amor, constituído por impossibilidades, resistência e sofrimento. O diarista, é possível afirmar, persiste numa busca, ou ao menos numa admiração, pelo que considera ser a normalidade, por tudo aquilo que não contraria, a seu ver, a ordem natural das coisas no mundo. Tomado apenas por esse aspecto, seria possível considerar que Ayala estava muito atrasado em relação a Lúcio Cardoso, dado que esse último consegue, através de suas leituras, encontrar um espaço para a homossexualidade dentro do espectro do aceitável e do natural. Mas não é exatamente assim, como mostrarei a seguir, Ayala consegue superar essa obsessão pela busca de uma suposta normalidade através de um olhar muito mais solidário em direção a outros homossexuais e através da proposição de uma verdadeira defesa da homossexualidade. E isso sem levar em conta, por exemplo, como parece muito mais simples para Waldir Ayala do que para Cardoso a reconciliação com a religião. O diarista registra seu incômodo, na infância, em se confessar e, assim, “[...] confabular com o Criador a respeito das minhas ações impróprias”. Ele questionava suas “tendências inconfessáveis”, e escreve que disse “eu fiz nomes feios” a um confessor e que relatou a ele o “[...] pecado que cada vez mais se incrustava em minha alma e para o qual estava fatalizado (13 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 14). Mas, ainda na mesma entrada, o diarista faz questão de anotar: “Hoje sei que tudo é diferente. Que nem tanto é pecado, e muito maior é o amor de Deus (13 mar. 1956)” (AYALA, 1962, p. 15), numa clara demonstração de que sua concepção de religiosidade estava mais ligada a uma fé pessoal do que à instituição da igreja católica, com seus dogmas e regras. Ainda bem no início do primeiro volume dos diários, numa espécie de desenvolvimento da anotação anterior, o autor vai tocar diretamente no tema da homossexualidade, tentando compreendê-lo melhor:

O que sói determinar o sentido de entrega e renúncia dos homossexuais, notadamente dos passivos, é uma espécie de caridade, de vontade de se dar, dando o melhor — não o melhor numa hierarquia de valores externos, mas o melhor tendo-se em conta que é dádiva consciente, a autoentrega, o objeto mesmo se desdobrando e enriquecendo pelo amor. A solidão obra **neles** como uma larva que perfurasse deixando a filigrana, e a solidão é inescrutável em sua iminência de grandeza, capaz de redundar num silêncio de comisseração que a normalidade sacode sem resultado — assim podem morrer os santos, com seu segredo, sua comunhão com Deus, sua vitória. (02 abr. 1956) (AYALA, 1962, p. 16, grifo meu).

A homossexualidade se vê, nesse caso, associada a uma espécie de *charitas* de si, a um senso de desprendimento de amor e atenção em direção ao outro. O trecho citado está colocado logo após, na mesma entrada, Ayala ter escrito sobre sua necessidade de amor e é interessante notar como o diarista não necessariamente se inclui no grupo (emprega “neles”), mas fala dos homossexuais de um modo amigável, que denota simpatia e identificação. Essa simpatia um tanto conflituosa conhece seu ápice numa entrada do segundo volume dos diários, em que o autor registra: “VIRAGO — Esta palavra me obsessiona esta noite. Chamo assim a um bando de mulheres infelizes que me chamam a atenção. Ofendo-as. Mas a palavra me sai da boca como se saísse do coração. Era um jeito áspero de dizer: ‘Irmãs...’ (12 fev. 1960)” (AYALA, 1963, p. 90). A violência externa de alguém que insulta mulheres lésbicas em plena rua através de um dos nomes mais pejorativos para elas, normalmente querendo dizer mulher autoritária, grosseira, rude e masculinizada, é assumida como uma incapacidade de lidar com a situação, com a inabilidade de dizer ao outro que se é, de algum modo, como ele. O “neles” torna-se um “nós”. O “jeito áspero” acaba por ser a única forma de contato encontrada, que permite que a situação não passe em branco, e anotar esse evento no diário, de certa maneira, parece ter a função de se desculpar pela ofensa feita e, ao mesmo tempo, marcar uma posição clara em favor daquelas mulheres. Voltando à entrada anterior, em que o diarista trata sobre o amor homossexual, logo após o trecho citado, Ayala passa a escrever sobre um casal homossexual, identificado como J. e G., também de modo amigável, bastante diferente do que se esperaria para a época:

Lembro de J. e G., amantes. J. era o homem, o protetor, o líder, o belo, a cabeça de João Batista, pesando no ombro do amante — o mais belo peso que conhecera, uma coisa quase de não tocar e na qual G. mal ousava roçar com as pontas dos dedos como quem reconhece caminhos sagrados, como um cego que pressente a verdade e hesita em se entregar a ela, por demérito de seu defeito. (04 abr. 1956)(AYALA, 1962, p. 16-17).

Embora trate J. como “o homem, o protetor, o líder”, Ayala não reproduz meramente os referenciais para casais homem-mulher, como seria de se esperar, ao falar da relação a questão em

jogo é outra. O mais importante, nesse caso, é que o diarista aponta com muita insistência para a dimensão afetiva das relações homossexuais, o que é surpreendentemente inovador, mesmo para os textos de hoje, que ainda insistem um pouco na imagem da homossexualidade, sobretudo a masculina, como relações apenas no plano físico. Sob esse aspecto, o texto de Walmir Ayala pode ser considerado quase militante, uma vez que inaugura a defesa, ou uma imagem positiva, de algo novo, até então impensável. Outro ponto de discussão da homossexualidade no diário de Ayala refere-se ao trecho em que o autor trata de uma carta que recebe de um amigo, indicado pelas iniciais L.C.W.:

Carta atrasada de L. C. W. Fala de sabatinas que concede a médicos do exército sobre o problema do homossexualismo (*sic*). O tom da carta é sóbrio, revelando uma enorme pureza, e que isto não se trata de mais uma simples experiência, de uma distração, mas que tem intenção educativa. E por isso se submete como cobaia. Mas os outros, entenderão? Era preciso justificar tudo pelo amor e falar com tal eloquência que se inflamassem as paredes da sala. Ah, como podemos amar! Esta ânsia de normalidade, esta inveja dos pares inocentes, este descarnamento, estas lágrimas! L. C. W. é o mais indicado para falar sobre isso tudo, porque convence. É sereno, terno, autêntico. Meu amigo, abraço-te e te agradeço. Cobaia, este é o reino, morre por ele! (20 ago. 1958)(AYALA, 1962, p. 79).

A reprodução da carta de um amigo permite, em primeiro lugar, abordar diretamente, sem meias-palavras, a questão da homossexualidade através das palavras do outro, o que pode ser uma estratégia de preservação da própria imagem. Apesar disso, Ayala não parece preocupado por se incluir no grupo dos homossexuais (“podemos amar”, “nos virem a compreender melhor”). Contudo, o mais importante, além do tom profundamente comovido e amigável do discurso do diarista, é a solução que o autor propõe para o “problema do homossexualismo (*sic*)”, que é a educação, ou seja, o “problema” não é o homossexual, mas aquele que não o compreende. Se esse argumento não bastasse, que se justificasse “tudo pelo amor”, isto é, que se justificasse a existência da homossexualidade pela capacidade de amar entre “iguais” (“Ah, como podemos amar!”). Nesse ponto, chama a atenção como as soluções propostas por Walmir Ayala, em 1958, são semelhantes a alguns dos principais pontos e estratégias de luta dos movimentos LGBT de hoje, ou seja, a educação para a diversidade e a tentativa de colocar fim à ideia preconceituosa de que relações entre os mesmos sexos seriam puramente físicas e imediatas. L.C.W. diz ainda, num trecho da carta que o diarista transcreve: “O principal é que, se tudo isso ajudar a médicos, oficiais e professores, e as demais pessoas nos virem a compreender melhor, e nos ajudarem a todos, eu estarei disposto a quantas palestras, sabatinas e testes queiram. Farei todo o possível para beneficiar a todos. (20 ago. 1958)” (AYALA, 1962, p. 80). Ainda que seja um tanto estranho o tipo de “experiência”, de “estudo” que se faz com o amigo de Ayala, que em muito lembra o tipo de postura que a medicina e a lei tinham em

relação à homossexualidade no século XIX, ao mesmo tempo pode-se ver que há um certo interesse pela compreensão do homossexual. Por outro lado, que isso se faça justamente no exército é, no mínimo, algo intrigante.

Contudo, o centro da defesa da homossexualidade que Walmir Ayala propõe ao longo dos três volumes do diário é desenvolvido a partir de uma ideia que se torna recorrente: de que essa condição só poderia ser defendida por alguém que, sendo homossexual, renunciasse a tudo, especialmente às interações físicas, e se mantivesse, assim, casto. Enunciada de passagem no primeiro volume, a teoria de Ayala aparece bem definida no segundo volume dos diários, na seguinte entrada:

Sinto que o tema que abordo só terá advocacia inegável no dia em que eu for capaz de uma viril e exata castidade. Não é na experiência da carne que encontro forças para justificar o que espanta os outros. É na preservação – preservação e ciência. Ser casto tendo conhecido tudo, não por medo – mas por missão. Só um santo poderia explicar o problema do pecado, com serenidade, com objetividade, com profundo amor. Ainda que os problemas do sexo não me pareçam um problema de pecado, mas de solidão, consinto que seja muitas vezes um drama de dissipação, de desespero. E nisto está o pecado, na possibilidade do escândalo, na obrigatoriedade de ocultar as manifestações mais imediatas da existência. Assim gostaria de chegar à isenção absoluta da participação no conflito, para erguer uma espada de justiça em favor de todos os que sofrem perseguição por fragilidade, por sede de amor. Que os homossexuais não tivessem por advogado um viciado, mas um casto. Este seria o caminho de um (*sic*) possível redenção. (21 abr. 1960) (AYALA, 1963, p. 109-110).

A homossexualidade é assumida como um dos temas de sua literatura, todavia, para legitimar a abordagem que o autor faz dela seria preciso, para ele, alcançar um estado de completa castidade. Assim, só casto, sem interferência do desejo físico e imediato, sua obra poderia propor uma defesa da causa homossexual que fosse mais amplamente aceita. O autor liga, ainda, a homossexualidade ao pecado, mas não por conta do sexo, da união de dois iguais, e sim pela quase obrigação do homossexual de viver uma vida dupla e os possíveis exageros a que ela levaria. É mais em direção ao vício que ao pecado que se encontra a concepção do diarista sobre ser homossexual e, por conta disso, ele imagina que não haja defesa possível, pois não poderia ser dado crédito a alguém que estivesse embriagado pela experiência daquilo que se deseja defender. Todavia, retornando à ideia de pecado e à ligação com valores religiosos, o diarista fala, ao fim, de “uma possível redenção”, isto é, da salvação moral, religiosa ou psicológica de alguém. É uma lógica possível, todavia enormemente discutível, uma vez que, para Ayala, o homossexual só seria aceito na sociedade e capaz de falar pelo grupo quando desprovido justamente de tudo aquilo que o caracteriza, ou pelo menos de uma boa parte. É como se se estabelecessem hierarquias dentro da própria homossexualidade, e só pudessem ocupar os postos mais altos, com direito ao discurso, aqueles que conseguissem se tornar mais alheios

a ela, que conseguissem, diante da sociedade, se portar do modo menos incômodo. O prefácio ao terceiro volume dos diários de Walmir Ayala coloca, já de entrada, a questão do amor entre duas pessoas do mesmo sexo. À primeira vista isso pode parecer uma postura bastante ousada, especialmente levando-se em conta que a obra foi publicada em 1976, em plena ditadura, explicável talvez por haver uma maior distância entre o momento do registro no diário e o da publicação, entretanto, basta observar o conteúdo mais atentamente para constatar que nele prevalece ainda a ideia de uma renúncia física como preço a pagar pela aceitação da homossexualidade: “Até que ponto um amor pode ser anormal? Penso que uma vez que seja amor já está isento de anormalidade. Mas onde começa, e com que armas, esta festa abstrata? Certamente que nas fronteiras do corpo.” (AYALA, 1976, p. 7). O amor, desde que exista, traz a legitimidade para uma relação, não importando sua composição, mas ainda há as fronteiras do corpo, que podem colocar tudo a perder. O diarista prossegue:

Pode então o amor começar a ser possível e anormal. Pode ser interceptado por simples instituições sociais e religiosas, até gravíssimas realidades da essência da própria natureza humana. No caso temos o amor de uma pessoa livre por outra já legalmente comprometida, ou de duas pessoas do mesmo sexo. No primeiro caso já consideramos com mais naturalidade a realização, embora transpire sempre, ao redor dos que se solicitam forçando preconceitos, uma certa aura de pecado. (AYALA, 1976, p. 7).

A comparação que se tece é com o adultério, o envolvimento de uma pessoa livre com uma legalmente comprometida. Mesmo sendo ele próprio a empregar o termo “legalmente”, ou seja, algo no domínio da lei e da sociedade civil, o diarista diz que essa situação, apesar de cada dia mais aceita, carrega “uma certa aura de pecado”. Para os homossexuais, a questão era outra: “No segundo caso é o martírio, o combate com o anjo. E o recurso mais certo para preservar o que ameaça sempre virar monstruosidade é, na medida do possível, uma dolorosa renúncia.” (AYALA, 1976, p. 7-8). Mais uma vez a ideia é a renúncia como forma de prevenção à suposta monstruosidade da união entre duas pessoas do mesmo sexo. Só assim poderia existir alguma forma de aceitação, com a renúncia à dimensão física da vida: “Está nos corpos a possibilidade do milagre. Mas pela isenção do toque, pela preservação consciente da possibilidade de vício ou de tédio, por esta superação da chance imediata de embriaguez sexual, é que o espírito engrandece.” (AYALA, 1976, p. 8). A relação de Ayala com o corpo e com essa dimensão da vida, como se pode observar nesse ponto, é extremamente tensa. No diário, o amor homossexual é representado novamente como pecado e como algo que infringe a lei natural: “Sei que amo e que não sou amado – e sei que não sou amado porque o que pretendo infringe a lei natural. Isto quer dizer que estou a um passo do pecado. Antes que isto aconteça, renuncio...(06

dez. 1960)” (AYALA, 1976, p. 54). Assim, a renúncia ao amor, especialmente ao físico, é uma solução válida tanto no plano pessoal, pois é capaz de salvá-lo do pecado, quanto no plano artístico e, talvez, político, pois garante a legitimidade de seu discurso de defesa da homossexualidade. Por fim, não há como deixar de colocar em questão um fato: apesar de tamanha insistência na renúncia e na castidade, não me parece haver um período sequer, no tempo coberto pelos diários, em que Walmir Ayala registre estar sozinho por vontade própria, a renúncia é sempre um plano lançado para o futuro distante, algo que reside única e exclusivamente no plano das ideias. Concluindo, creio que seja possível dizer que, na medida do que permitem os limites de sua época, Ayala constitui-se num verdadeiro defensor da causa homossexual. Em sua escrita, o autor cede um espaço bastante considerável a esse tema, sem se preocupar exageradamente em se resguardar, colocando suas próprias experiências a serviço de um dos temas mais recorrentes de sua obra. O diarista parece ter uma verdadeira obsessão com a normalidade, com um desejo de se ver integrado à sociedade sem as dificuldades que sua condição de homossexual possa representar. Apesar disso, ele possui um olhar bastante solidário em relação a outros homossexuais, chegando mesmo a incluir-se no grupo formado por eles, aceitando a existência de casais gays e frequentando espaços de vivência homoerótica. Como uma forma de colocar ordem em seu mundo e em sua militância, Ayala cria uma teoria segundo a qual a defesa da homossexualidade requereria, de seu defensor, uma total abstinência física, uma castidade absoluta, necessária à legitimação de suas ideias. Essa opção, contudo, além de impraticável no mundo real – aparentemente até mesmo para seu próprio criador –, ainda parece uma impostura no plano da igualdade de direitos e espaço na sociedade, uma vez que nunca se pensaria em adotar um procedimento semelhante, limitador de expressões naturais de afeto, para qualquer questão que envolvesse as relações heterossexuais.

Comparado aos diários de Cardoso e Ayala, o de Harry Laus é bem mais discreto em suas referências à homossexualidade, especialmente na parcela do texto que cobre os primeiros anos. As razões possíveis são muitas e, combinadas, ajudam a compreender sua reserva quanto ao assunto. Laus era militar, além de não poder legalmente ser homossexual, condição negada pelas forças armadas, escrever algo num diário que pode muito bem ser apreendido por seus superiores ou lido por seus colegas seria o mesmo que produzir provas contra si próprio. Para ele, a escrita diarística era, antes de tudo, motivada pelo desejo de auxiliar sua escrita ficcional e afirmar sua imagem intelectual, o que na sociedade de então era algo incompatível com ser homossexual. Além disso, a questão da homossexualidade, para Laus, poderia ser algo simplesmente impossível de expressar na escrita porque era inexprimível na vida. Alguém que viva em negação pode ou não pode encontrar na

escrita uma válvula de escape, no caso de uma escrita potencialmente vigiada como a sua, a resposta óbvia parece ser um grande não. No Brasil, na época em que os diários de Harry Laus foram, em sua maioria, escritos e seriam publicados, tanto da parte dos editores quanto da parte do público-leitor, não havia uma grande receptividade para as escritas autobiográficas – some-se a isso a temática homossexual. Ter-se-ia, assim, um livro impublicável, e impublicável porque invendável, ora, claramente o oposto do que era desejado por Harry Laus, que tinha a publicação de seu livro como um verdadeiro sonho a ser realizado. Por fim, há ainda a família a preservar, pois como é possível verificar numa das últimas entradas do último diário de Laus, a irmã, que era próxima dele, não aceitava seu modo de levar a vida, seus desejos, afeições, etc. Imagino que por ser de família numerosa e por ter ficado sem os pais muito prematuramente, essa situação tenha se intensificado. Prova disso é que, por mais de uma vez, o próprio Laus se confessa em dificuldade de escrever textos autobiográficos por conta de as pessoas estarem vivas e próximas a ele. Todavia, ainda assim, existem pontos de possível aproveitamento em seus diários para uma discussão da homossexualidade, pois mesmo que muito obliquamente, o autor não se furta completamente de deixar vestígios em sua escrita. Destacaria inicialmente um trecho em que o diarista demonstra um sentimento de inadequação junto ao grupo de seus colegas: “[...] senti-me completamente estranho àquele meio, desejos e interesses completamente opostos, os pensamentos divergentes. (23 abr. 1950)” (LAUS, 2005, p. 85). Nessa ocasião, Laus diz sentir-se uma mera plateia para os outros militares, enquanto, esses sim, festejam com bebida e mulheres. Essa inadequação é muitas vezes repetida ao longo dos diários e, a meu ver, revela um pouco da forma como o diarista se sentia colocado à parte, obviamente que não somente por sua orientação sexual, mas também por questões intelectuais e de temperamento. Mais adiante, há um trecho consideravelmente longo, bastante pessoal e até mesmo poético, que foi excluído pelo diarista quando da ocasião da preparação do primeiro datiloscrito de seus diários:

Senti hoje um desejo imenso de voltar à minha simplicidade e inocência de outrora. Ou não terei nunca sido simples, inocente, bom? Mas eu era tímido, tenho certeza disso, e talvez o que chame de simplicidade e inocência nada mais fosse que timidez: ou parecia uma cousa por incapacidade de ser a outra? No entanto, hoje percebo claramente que essa timidez cedeu lugar à ousadia, ao desafio, mesmo, em que, desesperado, procuro identificar-me com a minha verdadeira natureza. Compreendo estar me compreendendo, me prejudicando, pela satisfação transitória, fugaz de um “ato de liberdade. (07 set. 1951)” (LAUS, 2005, p. 144).

Laus expressa um desejo de retorno à inocência, à sua “verdadeira natureza”, em meio a uma aparente crise causada pela forma como se comporta no presente, representada pela “ousadia” e, principalmente, pela “satisfação transitória” que um “ato de liberdade” lhe proporcionou. O que

exatamente o autor chama de “ato de liberdade”? E por que ele escolheu excluir justamente esse trecho ao preparar o diário para publicação? A resposta que encontrei para a primeira pergunta, talvez sirva também para elaborar uma possível resposta para a segunda. Numa entrada do ano seguinte, Laus emprega novamente a expressão “ato de liberdade”, igualmente entre aspas:

Descobri que, todas as vezes que se despreza um preconceito, deve-se assumir a inteira responsabilidade desse “ato de liberdade”, e não esperar compreensão, apoio e auxílio de quem quer que seja, mesmo que tenha havido cumplicidade. Por outro lado, a convivência sem cumplicidade pode trazer proveitos: o conivente poderá defender-nos com medo de ser comprometido. (04 jan. 1952) (LAUS, 2005, p. 296).

O “ato de liberdade” seria, portanto, a atitude de contrariar um preconceito existente. Minha proposta, a partir da leitura dessas duas entradas, é que o diarista esteja se questionando por ter transgredido, através de seu comportamento, os limites do que seria aceitável em seu meio. Considerando a culpa advinda desse ato, a possível “satisfação transitória” que ele permite e, ainda, sua exclusão da versão do diário que seria levada a público, creio que não seja forçar em demasia a interpretação supor que o autor esteja falando de alguma conduta sua que teria denunciado sua homossexualidade, algo extremamente delicado no meio militar. De todo modo, é interessante notar que, mais do que a culpa por conta de sua condição, o diarista preocupa-se em registrar sua perplexidade com a falta de solidariedade do próximo, com a incapacidade do outro de se comover com uma situação delicada e guardar um segredo. Numa outra entrada do mesmo ano, contudo, é possível estabelecer uma teoria ainda mais consistente sobre a referência à homossexualidade nos diários de Laus:

Qualquer indivíduo de minha “raça”, apesar de toda a liberdade que gosta de manifestar, da temeridade e ousadia de que continuamente lança mão, todo ele, quando pretende manter essa espessa e, ao mesmo tempo, esburacada cortina de falsa aparência, é o menos livre indivíduo que existe. Essa pretensa liberdade é apenas revolta. [...] Lutará sempre para afirmar a sua negação. E age com uma incoerência perfeita. Pois não sendo assim, será aniquilado por si mesmo, recorrerá ao suicídio ou à loucura. Começará mentindo e enganando os outros, para acabar ludibriando a sua própria desesperada pessoa. [...] É digno de lástima, mas não se tem pena dele; pelo contrário, julgam-no, com ou sem seus argumentos, com a lei aberta na frente dos olhos e o código penal agravando seu castigo, justamente em razão direta desses argumentos em que, geralmente, não se pode deixar de admitir o brilho e lamentar o perigo... [...] Pobre raça sem pátria, sem bandeira, pobre raça de Proust! Está sempre de acordo em louvar a tua obra, e sempre de acordo em aniquilar a tua vida. (07 out. 1952) (LAUS, 2005, p. 335-336).

O diarista faz um longo comentário sobre os indivíduos de sua “raça”, aparentemente um grupo que exterioriza um comportamento caracterizado por uma grande liberdade e ousadia, mas que, na

verdade, essa pretensa autonomia ocultaria uma situação contrária, de revolta e inconformismo diante do mundo. Caso se decidisse por parar de viver essa pequena farsa, se deixasse de ser incoerente, o elemento dessa “raça” acabaria se matando ou ficando louco. Situação comovente, mas, diz Laus, no lugar de compaixão, o que ganharia seria um duro julgamento, amparado até mesmo pela lei e em argumentos bastante convincentes. No fim, o diarista dá um nome a essa “raça”, chamando-a de “raça de Proust”, o que, felizmente, fornece um caminho para desvendar a que realmente Laus se refere. Num estudo genético sobre *À la recherche du temps perdu* [Em busca do tempo perdido], Marion Schmid diz algo que pode servir a estabelecer uma ligação entre o discurso de Laus e a obra de Marcel Proust:

O tema do homossexual, desenvolvido em torno de M. de Guercy, mais tarde Charlus, que havia sido apresentado no *Cahier 7*. A descoberta das preferências sexuais de Guercy leva a uma reflexão sobre os homossexuais como sendo uma ‘raça’ maldita: Proust discute de forma pormenorizada seu sofrimento e comportamento antes de compará-los à raça perseguida de Israel. Esse fragmento é um núcleo primário para a famosa analogia entre homossexuais e judeus que conhecemos a partir de *Sodome et Gomorrhe I*. No *Cahier 6*, o penúltimo caderno da série de Saint-Beuve, Proust deu ênfase ao tema do homossexual ‘classificando’ os diferentes tipos de homossexuais masculinos num texto intitulado ‘La race des tantes’ [algo como ‘A raça das bichas’], que, novamente, prefigura a abertura de *Sodome et Gomorrhe*.⁸ (SCHMID, 2002, p. 62, tradução minha).

Assim, através do personagem Palamède de Guermantes, barão de Charlus, um “invertido”, um homossexual, atraído inicialmente por homens e, mais tarde, por jovens rapazes, Proust coloca a homossexualidade em discussão, associando-a diversas vezes à judeidade. A ideia de raça maldita que o autor desenvolve tem ressonâncias bíblicas em sua ideia de que homossexuais e judeus compartilham alguns traços, especialmente o de serem alvo de intolerância generalizada. A “raça de Proust”, mencionada por Laus, seria um equivalente da “raça maldita” ou da “raça das bichas” proustianas. Consequentemente, é possível refazer a leitura de todos os excertos que destaquei do diário de Harry Laus com mais segurança, podendo afirmar que a grande fonte de tensões, de seu sentimento de deslocamento em relação aos outros, do seu “ato de liberdade” contrariador de um preconceito, da sensação de viver uma vida dupla, da perspectiva de suicídio ou de loucura, do medo

⁸ No original: “The homosexual theme developed around M. de Guercy, the later Charlus, who was first introduced in *Cahier 7*. The hero’s discovery of Guercy’s sexual preferences leads into a reflection on homosexuals being a cursed ‘race’: Proust at some length discusses their suffering and behaviour before likening them to the persecuted race of Israel. This fragment is an early nucleus for the famous analogy between homosexuals and Jews we know from *Sodome et Gomorrhe I*. In *Cahier 6*, the penultimate notebook of the Sainte-Beuve series, Proust emphasised the homosexual theme by ‘classifying’ the different types of male homosexuals in a piece of text entitled ‘La race des tantes’ [‘The queer race’], which again prefigures the overture of *Sodome et Gomorrhe*.”

do julgamento externo, enfim, de toda essa sensação de expatriamento de sua “raça”, tudo seria decorrente do segredo que ele guardava, de ser ele homossexual. O espaço que o diarista reserva para a homossexualidade em seus diários se é bem verdade que não seja nulo, é, por outro lado, dependente de uma decodificação complexa e que necessita de elementos que não são oferecidos nada gratuitamente, sendo acessível, portanto, a poucos. É interessante notar como Harry Laus vai demonstrar uma preferência em abordar a homossexualidade em contextos artísticos, relacionada a livros nos primeiros diários e, como mostrarei a seguir, relacionada a filmes nos diários escritos mais tarde. Talvez isso seja um esforço para tocar no tema sem, contudo, parecer estar fazendo uma abordagem gratuita, vulgar. É, de certo modo, um tipo de estetização que, acredito, tenha o intuito de ajudar a diminuir o desprezo reinante em relação à homossexualidade. Desse modo, no diário que Laus mantém nos anos de 1970, ele anota a impressão que teve ao ver um filme de Ettore Scola:

“Une journée particulière”, de Ettore Scola, com Sophia Loren e Marcello Mastroianni. Excelente filme. [...] A casa de Sophia, acordando os 6 filhos e o marido. [...] Depois, a fuga do pássaro e a ida ao apartamento de Mastroianni que estava pronto para se suicidar. Esse encontro muda completamente a vida de ambos naquele dia particular (em especial). Ele acaba revelando seu homossexualismo (*sic*), numa sequência violenta. Ela insiste e acabam fazendo amor. O fascismo não admitia o homo. Ele perde o emprego de locutor de rádio. Tudo que já pensei, disse e escrevi sobre o problema, está no filme. Então, em vez de Estela, o filme se volta para mim mesmo, sendo enxotado do Exército por nossos fascistóides. (27 set. 1977)(LAUS, 2005, p. 523).

O filme, que o diarista cita através de seu título francês (que no original em italiano seria *Una giornata particolare*) e para o qual fornece um breve resumo, deve passar ao diário porque houve uma profunda identificação entre a situação retratada e a de sua própria vida. Laus chega a dizer que absolutamente tudo aquilo que pensou ou que escreveu sobre a homossexualidade e sobre a forma como a sociedade lida como o homossexual é, de algum modo, tratado pelo filme. Até mesmo a forma como, após 1964, o autor foi afastado de suas funções no exército, obrigado a entrar para a reserva, encontra eco na forma como o personagem de Mastroianni perde o emprego, perseguido pelas forças de Mussolini por conta de sua homossexualidade. É claro que essa entrada é muito mais clara sobre a questão, mas há que se considerar que ela foi escrita no fim da década de 1970, quando Laus já tinha adquirido um grau maior de independência, conquistado um nome respeitável como crítico de arte e, principalmente, não devia mais nada ao exército, que já havia feito a ele tudo de ruim que poderia fazer. Assim, não é de espantar que nessa parcela de seus textos, o diarista não tenha pudor em falar sobre idas a uma sauna e masturbação (LAUS, 2005, p. 508), sobre frequentar bares gays (LAUS, 2005, p. 516), sobre ir, na França, a um cinema que exibia um filme gay e onde os

frequentadores se relacionavam sexualmente (LAUS, 2005, p. 527) e, finalmente, fazer um brevíssimo comentário sobre o filme *Casanova*, de Fellini (LAUS, 2005, p. 529-530).

É certo que as representações do homossexual, que as ideias sobre a homossexualidade que trazem os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus são ou bastante equivocadas, ou marcadamente negativas. Como diz White, não há como se esperar algo diferente, uma vez que o orgulho de ser gay só viria a ser inventado muito mais tarde. Por outro lado, a forma como esses três diaristas não se furtam a colocar em seus diários – que eles desejavam publicar – a temática (e por vezes mesmo a defesa, na medida do possível) da homossexualidade é algo que pode ser considerado como um grande avanço dentro da literatura brasileira. É a reivindicação de um espaço, de uma existência simbólica – requerida pela primeira vez por alguém ocupando um lugar de fala identificado com aquele por quem se advoga direitos e espaço – secularmente negados ao sujeito homossexual.

REFERÊNCIAS

AYALA, Walmir. **A fuga do arcanjo**: diário III. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.

_____. **Diário I**. Difícil é o reino. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

_____. **O visível amor**: diário II. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1963.

BARTHES, Roland. Prefácio a *Tricks* de Renaud Camus. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 364-369.

CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LAUS, Harry. **Diários**: espaço de presença e ausência de Harry Laus. Edição crítico-genética de Taíza Mara Rauen Moraes. Joinville: Letradágua, 2005.

LEJEUNE, Philippe. L'autobiographie et l'aveu sexuel. **Revue de littérature comparée**, Paris, v. 1, n. 325, p. 37-51, 2008. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-37.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

SCHMID, Marion. The birth and development of *À la recherche du temps perdu*. In: BALES, Richard (Org.). **The Cambridge Companion to Proust**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 58-73.

WHITE, Edmund. Writing Gay. In: _____. **Arts and letters**. San Francisco: Cleis Press, 2004. p. 3-20.

**THE FOUNDATION OF A DISSIDENT AUTOBIOGRAPHICAL WRITING: THE
DIARIES OF LUCIO CARDOSO, WALMIR AYALA AND HARRY LAUS AND THE
TOPICALIZATION OF HOMOSEXUALITY**

Abstract: This article aims to show how, between the 1940's and the 1960's, three authors – Lúcio Cardoso, Walmir Ayala and Harry Laus – kept diaries in which, for the first time in Brazilian literature, someone dared to touch on a subject hitherto relegated to the most contemptuous silence: homosexuality. From fragments chosen from their texts, we try to understand, in a comparative perspective, the image of the homosexual these authors are going to picture, as well as the way they are going to place themselves in relation to these importante question of their lives.

Keywords: Brazilian literature. Autobiographical writing. Homosexuality.

CORPO ABJETO E IDENTIDADE DESVIANTE EM “PEQUENO MONSTRO”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Rosicley Andrade Coimbra¹

Recebido em 03/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar dois aspectos relevantes para a compreensão do conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu, quais sejam: corpo abjeto e identidade desviante. A proposta é tomar a categoria de abjeto como um excesso do qual o indivíduo precisa se livrar para se constituir como sujeito e a partir dela destacar como o narrador-protagonista do conto articula e busca resolver a tensão que gravita em seu interior, lutando para se constituir como sujeito. Nesse processo, a presença do “outro”, representada na figura do primo, desempenhará um papel determinante na expulsão da parte abjeta de dentro do personagem, resolvendo com isso seus conflitos internos e ajudando na definição de sua identidade.

Palavras-chave: abjeção. Conflito. Sexualidade. Identidade. Alteridade.

[...] os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim.

[...] eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento, diferente de todas as outras pessoas, todo mundo rindo baixinho, falando coisas quando eu passava.

CAIO FERNANDO ABREU, “Pequeno monstro”

Introdução

Os excertos acima, retirados do conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu, além de figurarem como epígrafes, também servirão de introdução ao objetivo principal deste texto: analisar como os aspectos corpo abjeto e identidade desviante se articulam dentro deste conto. De uma maneira rápida, pode-se dizer que, literariamente, os fragmentos acima traduzem uma ideia que

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), área de concentração Literatura e Práticas Culturais. Atualmente é Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve pesquisa sobre a obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, com apoio de bolsa CAPES. Atua na área de Literatura Brasileira Contemporânea e tem preferência por obras relacionadas aos seguintes temas: narrativa e experiência pós-ditatorial, narrativa e experiência urbana, identidade e violência urbana.

pretendemos desenvolver no decorrer do texto, pois trazem configuradas imagens que remetem ao abjeto e ao monstruoso como categorias definidoras de identidade discordantes.

E ainda, os excertos remetem a uma identidade que foge ou infringe os padrões de normalidade socialmente aceitos, atraindo sobre si não só um olhar oblíquo e desconfiado, mas também a violência da injúria, presente nos comentários e sorrisos maliciosos. Percebe-se também que, implicado nesse mesmo olhar, vigora a questão de pertencimento ou exclusão de dentro de um grupo, ponto determinante para que se instituem os lugares que identidades desviantes ocupariam na sociedade: marginalizados e expostos a todo tipo de violência, simbólica, como no conto, ou física, como tantos casos vistos na mídia.

“Pequeno monstro”, o conto de Caio Fernando Abreu, trabalha os dois aspectos mencionados sob a perspectiva de um narrador-protagonista, que conta tudo a partir de seu ponto de vista. Por um lado, toda a narração ficaria limitada, pois se restringiria aos sentimentos, pensamentos e sensações do personagem, confiando a credibilidade de sua história ao leitor; mas, por outro lado, isso dá ao narrador um maior controle sobre a própria matéria narrada, conferindo-lhe uma maior dramaticidade, dando à sua própria voz uma inflexão próxima à da confissão. Assim, esse narrador produz um discurso que implode imagens acerca da sexualidade e da masculinidade, desconstruindo alguns estereótipos e padrões calcificados pela cultura.

Para desenvolvermos uma proposta de leitura do conto “Pequeno monstro”, tomaremos como ponto de partida a categoria de *abjeto* como a parte excessiva da qual preciso me livrar para me tornar um *sujeito*, entendendo este como uma categoria reconhecida como parte de um grupo dominante. Com base nesta concepção, levantamos a seguinte hipótese: o protagonista do conto encontra-se em um processo de construção de sua identidade e o abjeto aparece como o regulador das tensões que o envolvem. Trata-se de um processo dividido em dois momentos: um primeiro, no qual, em meio à revolta e ao isolamento, o protagonista busca ratificar a imagem de “pequeno monstro” como estratégia de proteção e defesa; enquanto no segundo momento, quando ocorre a manifestação do desejo e a descoberta da sexualidade através da presença do “outro”, define-se uma identidade, agregando o “outro” a si e tornando-o parte desta nova identidade.

Neste segundo momento, a imagem do “outro”, encarnada na figura do primo Alex, é determinante para estabelecer uma relação de alteridade e identidade, equilibrando as tensões. Como o personagem “vive uma profunda rejeição de si, estranhando seu corpo, seus sentimentos e atitudes”, o encontro com o estranho, o “estrangeiro”, conforme designa Bruno Souza Leal, implica em “autodescoberta e realização”, pois este é visto também como um “anjo anunciador de uma situação

interna” (LEAL, 2002, p. 103-104). O protagonista pressente que algo – o “monstro” – quer escapar de dentro dele e a presença do “outro” ajudará na expulsão e dominação dessa parte abjeta que tanto o inquieta. Trata-se de um “[e]ncontro fugaz” e ao mesmo tempo “liberador de prisões internas”, conforme assinalou Denilson Lopes (LOPES, 2002, p. 152).

Em “Pequeno monstro”, Caio Fernando Abreu (doravante Caio F.) questiona não só os modelos de masculinidade, mas também expõe a fragilidade das fronteiras da sexualidade. Nesse sentido, o abjeto deve ser visto, por um lado, como uma categoria que produz e exclui identidades transgressoras; e por outro, como responsável pela legitimação de uma identidade dominante: torna-se sujeito a partir do momento em que se rejeita uma identidade abjeta.

É fato que Caio F. não gostava de ver seus textos rotulados pela crítica como “literatura gay”, denominação pela qual sua obra ficou mais conhecida. Ele mesmo não se considerava um escritor panfletário e justificava essa recusa dizendo que, se houvesse uma “literatura homossexual” também deveria haver uma “literatura heterossexual”, ideia nada concebível para ele. Caio também sempre dizia que se grandes nomes da literatura brasileira não tinham o rótulo de “escritores heterossexuais”, por que ele haveria de ser chamado de “escritor gay”?² Apesar da resistência expressa do autor, seus contos continuam sendo tomados como representativos da temática homoerótica na literatura brasileira contemporânea, figurando em antologias do gênero, reforçando a faceta que o autor tanto refutava em sua obra.

A maneira como Caio ficou conhecido na literatura corrobora a tese de que é impossível ler sua obra e ignorar o viés homoerótico de sua literatura, uma vez que seus principais textos apresentam os medos e as angústias de personagens gays em um mundo hostil e intolerante que os condena à marginalidade e à vergonha. Segundo Denilson Lopes, Caio escreveu uma espécie de história afetiva dos anos 1970 até os anos 1990, sem excluir as “experiências amorosas entre homens”, pois são fundamentais para o percurso que traça em sua literatura (LOPES, 2002, p. 149-150). Seguindo nessa mesma direção, Lizandro Calegari diz que o espaço narrativo das histórias de Caio F. “é povoado por subjetividades que representam um quadro amplo, no qual questões relativas à sexualidade ou ao gênero escapam aos modelos socialmente legitimados” e, por essa razão, o “autor ataca qualquer sistema ideológico que possa marginalizar as diferenças ou que possa excluir o sujeito que deseja se

² Segundo Jeanne Callegari, “a explicação é que, embora não vestisse a camisa e saísse gritando palavras de ordem, ele escreveu alguns contos cujos personagens eram *gays* ou em que havia sugestões de homoerotismo. Nada panfletário, mas em algumas situações os personagens apanhavam, eram criticados, se davam mal por sua condição. Saíam feridos, mas moralmente vitoriosos” (CALLEGARI, 2008, p. 158). O próprio Caio, em uma crônica, intitulada “A mais justa das saias”, de 1987, escreveu que “homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe” (ABREU, 2012, p. 66).

realizar emocionalmente ou sexualmente conforme suas próprias escolhas” (CALEGARI, 2013, p. 23).

Desta forma, os personagens de Caio Fernando Abreu são vistos como sujeitos anônimos e descentrados, significando com isso marginalização e estranhamento, uma vez que não são reconhecidos como partes da sociedade onde vivem. São considerados abjetos porque são portadores de um excesso que abala e expõe a fragilidade das fronteiras que delimitam o “normal” e o “anormal”, principalmente no que se refere à sexualidade. Muitas vezes, esses sujeitos assumem a marginalidade e a abjeção como partes integrantes de sua própria condição, reforçando identidades desviantes ao transgredir modelos preestabelecidos de masculinidade, mostrando-se indóceis ao recusar padrões impostos pela sociedade. Os personagens de Caio F. escapam ou atravessam os limites da “normalidade” e “ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos” (LOURO, 2004, p. 82).

Ao refletir sobre a questão do corpo e suas marcas, Guacira Lopes Louro afirma que, “[a]queles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade [...] são marcados como sujeitos diferentes e desviantes” (LOURO, 2004, p. 87). É esse desvio que os transforma em abjetos – aquilo que deve ser expurgado –, comparados a criminosos ou imigrantes ilegais que “escapam do lugar onde deveriam permanecer”, tornando-se “alvo de correção”, “rotulados (e isolados) como ‘minorias’”, “considerados transgressores” e, por isso, “desvalorizados e desacreditados” (LOURO, 2004, p. 87).

O protagonista de “Pequeno monstro” padece de um sentimento de deslocamento em relação à realidade em que vive, pois se sente aquém dos modelos referenciais. Seu corpo não apresenta as marcas constitutivas de uma identidade em acordo com os padrões estabelecidos, por isso se vê como abjeto – um “pequeno monstro nojento”, como chama a si mesmo (ABREU, 2005, p. 123). Ainda de acordo com as reflexões de Guacira Lopes Louro, descobrimos que determinados aspectos do corpo se convertem em “definidores de gênero e de sexualidade” e, conseqüentemente, acabam “por se converter em definidores dos sujeitos” (LOURO, 2004, p. 80), ou seja, o sujeito é definido pelo que é atribuído ao corpo: se atende aos “requisitos” exigidos, terá peso e lugar na sociedade; do contrário, será considerado um corpo sem importância, abjeto, pois será transgressor e não possuirá as *marcas* necessárias para constituí-lo como um corpo “perfeito”, “saudável” e “dócil”. Essas marcas constitutivas são significadas culturalmente e “distinguem sujeitos”, constituindo-se em verdadeiras “marcas de poder” (LOURO, 2004, p. 76).

Outro dado sobre o protagonista de “Pequeno monstro” é a ausência de nome³, o que aponta para uma indeterminação ou não conclusão de uma identidade. Essa indeterminação se materializa no corpo. Trata-se de um corpo que podemos chamar de “monstruoso”, descrito da seguinte forma pelo personagem: “voz de pato grasnando”, “braços compridos demais”, “pernas de avestruz”, “pelos todos errados” (ABREU, 2005, p. 111). Tais características fazem com que o próprio personagem passe a se considerar um “pequeno monstro”, uma criatura nojenta que não possui uma forma definida. Neste primeiro momento, ser “pequeno monstro” funciona como uma estratégia de proteção e defesa, pois afasta o perigo da violência, mas traz junto o sofrimento por não se achar “normal”: “[...] me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Há, portanto, uma ambivalência na imagem de “pequeno monstro”: de um lado, a atração como uma necessidade de proteção contra a violência, afastando de si qualquer perigo; do outro, a repulsa, isto é, a vontade de se livrar da parte maldita que o habita, querendo expulsá-la de qualquer jeito. Ambas – atração e repulsa – podem ser tomadas como características do abjeto.

Considerações sobre o abjeto

Refletir sobre o abjeto é refletir sobre um paradoxo: ele tanto pode significar um excesso quanto uma falta. Em ambos os casos ele é visto como aquilo que desequilibra e desordena fronteiras, principalmente as da sexualidade. Quando excessivo, o abjeto é aquilo que ultrapassa limites e abala a ordem. Quando é falta, é sempre um *devir*: *devir-humano*, *devir-sujeito*, *devir-homem*, jogando com a construção do “eu” e seu reconhecimento enquanto “ser”. O abjeto paira, portanto, numa zona indecisa, isto é, gravita em torno de um eterno *tornar-se*, e nunca se constitui em *sujeito*. Enquanto ser limiar, o abjeto não é considerado sujeito, mas uma coisa, um objeto, um “monstro”.

Julia Kristeva afirma que o que caracteriza o abjeto “não é a falta de limpeza ou de saúde”, mas “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”, “que não respeita os limites, os

³ O anonimato das personagens é uma das características da obra de Caio Fernando Abreu. Segundo Regina Zilberman, trata-se de pessoas “esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las”. E ainda, esse “esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos”, tornando-os “parte da massa informe”, mergulhados na solidão e no abandono, “porque deles é retirada a possibilidade de, [...] recuperarem os laços com o social, representados seja por amigos, amantes ou membros da família” (ZILBERMAN, 1992, p. 140).

lugares, as regras”, visto como o “intermediário, o ambíguo, o composto”⁴ (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa). Partindo dessa primeira definição, Judith Butler dirá que o abjeto designa “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’” e, portanto, habitam zonas intermediárias, “‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (BUTLER, 2010, p. 155). Para Butler, a existência do abjeto dentro de uma zona inóspita e inabitável é necessária “para que o domínio do sujeito seja circunscrito”. Trata-se de uma “zona de inabitabilidade” que “constitui o limite definidor do domínio do sujeito”, significando que “o sujeito é constituído através da força de exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (BUTLER, 2010, p. 155-6).

Em suma, a constituição do sujeito se dá pela expulsão daquilo que é considerado culturalmente abjeto. A identificação como sujeito implica em “um repúdio que produz um domínio da abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (BUTLER, 2010, p. 156). Assim, a imagem do abjeto abala as fronteiras de uma pretensa normalidade, o que prova que esta “normalidade” é um construto cultural, constantemente reforçado e repetido por meio de discursos de poder. O abjeto, portanto, é o que está “entre”, isto é, transita em um espaço marcado e instituído, cuja existência não pode ser apagada, pois ele é necessário para que outras identidades sejam formadas. Torna-se sujeito pela negação e repúdio ao que foi instituído e marcado como abjeto.

Judith Butler reforça essa ideia ao afirmar que o abjeto sugere a criação de fronteiras que constroem o sujeito por exclusão. Nesse sentido, o abjeto, segundo ela,

designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 2003, p. 230).

Como visto, o abjeto seria aquilo que é ou que deve ser expulso ou ejetado do corpo para que se construa uma identidade considerada “normal”. Ele é a parte excessiva que incomoda e deve ser descartada e expurgada. No entanto, paira sobre o abjeto uma ambivalência: ao mesmo tempo em que há uma repulsa, há também uma atração. Expulsamos o que nos incomoda, mas não nos livramos dele totalmente e, de alguma maneira, o que antes era *familiar* deve tornar-se *estranho* por força do

⁴ No original inglês: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

recalque. Assim, para assegurar a permanência e a solidez da norma “são realizados investimentos continuados, reiterativos, repetidos” (LOURO, 2004, p. 82).

Dito de uma outra forma, o sujeito se define pelo que não é ao se comparar ao abjeto. Ele constrói-se pela negação do abjeto: “não sou *isso!*”. Estabelece-se, portanto, uma fronteira que institui limites rigorosos, pois o abjeto enquanto “zona de inabitabilidade”, conforme Butler, cria um espaço que delimita e inscreve a identidade do sujeito. “A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada”, conclui Judith Butler (2003, p. 230).

Ao falar sobre o abjeto, Nízia Villaça destaca que ele “é o espaço da dessemelhança e da não-identidade” (VILLAÇA, 2006, p. 74). Nesse sentido, a nomeação do abjeto serve como máscara para uma falta, e identificá-lo e nomeá-lo é parte da estratégia de dominação dos corpos, conforme a tese defendida por Michel Foucault, assinala Villaça. O olhar para o abjeto é um olhar que afasta e segrega, mas ao mesmo tempo aproxima, porque ele também é parte de nós. Tendemos a rejeitá-lo, excluindo-o de nossa visão, por reconhecê-lo como uma parte que incomoda, atordoa, desestabiliza. No entanto, é preciso encará-lo para extrair dele um significado, pois o olhar ajuda a dominar o abjeto. Em outras palavras, encarar o abjeto através do olhar ajuda a dominar o nojo, a náusea, o medo e o ódio.

O abjeto também pode ser visto como o *monstro* que vive dentro de cada um e está à espreita, sempre pronto a mostrar a cara e surpreender: é Mr. Hyde prestes a aparecer em público e constranger Dr. Jekyll. Nomear o monstro é buscar uma segurança na força do substantivo que domina a coisa quando dá nome ao *isso*. Nestes termos, nomear é dominar, pois “[a] nomeação do monstro alivia a ameaça interna que é co-estruturante do homem”, reforça Villaça (2006, p.74).

Pensar no monstro é imaginar e tentar dar forma àquilo que está sempre à espera de uma oportunidade para escapar de dentro de nós. O monstro é a marca da diferença que explode os limites e as formas quando vem à luz. É o inefável, o inominável. Segundo José Gil, os “monstros [...] existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (GIL, 2000, p. 168). O monstro também está em um movimento pendular e oscilante, isto é, ele está entre o excesso e a falta. É excessivo porque transborda, é faltoso porque é diferente. Encontrar um equilíbrio seria uma forma de dominá-lo. Contudo, o monstro não se deixa dominar facilmente.

Abjeto e monstruoso são construções da própria cultura: ambos são formados a partir da negação do que não se deve ou do que não se quer ser; são imagens construídas a partir da falta e do excesso, uma vez que ambos fogem às classificações. Aquilo que não se consegue categorizar, isto é,

classificar, é relegado ao espaço do abjeto e do monstruoso. E nesse sentido, o “eu” e o “humano” se definem mais por aquilo que não são: o “eu-sujeito” se afirma em detrimento do abjeto e o “ser-humano” em relação ao monstruoso. O monstro é descrito como aquilo que não é: é o não humano, é o sujeito invertido e sempre negado.

Dentro das estéticas modernas, o abjeto foi tomado como tema e posto ao lado do sublime, já que ambos gravitam em torno do *inominável*, ou seja, estão ligados à falta como fundadora do ser, com o abjeto representando o não limite para baixo e o sublime o ilimitado para cima (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39-40). Assim, se, tradicionalmente, o sublime estava associado ao sagrado (espiritual) e o abjeto ao profano (corpo), na contemporaneidade essas fronteiras passaram a se confundir cada vez mais, principalmente quando se pensa na secularização da arte, que tem como um de seus pressupostos a profanação. Para Márcio Seligmann-Silva, o “abjeto e suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites – os tabus – numa espécie de reencarnação da *Urspaltung* [protocisão], dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40). Partindo dessa ideia, vemos que o abjeto busca elevar-se junto ao sublime, com ambos aproximando-se em relação àquilo que não conseguem nominar e também pela ausência de limites.

“Pequeno monstro”: corpo abjeto e identidade desviante

É considerado abjeto, portanto, o corpo que não se encaixa nas significações atribuídas a ele, já que extrapola as fronteiras da sexualidade, tornando-se descontínuo na relação sexo/sexualidade. Segundo Guacira Lopes Louro, os corpos carregam marcas que são determinantes na instituição “dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo” (LOURO, 2004, p. 75). Dessa forma, os sujeitos são “indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos” (LOURO, 2004, p. 75). Pensar no corpo, nesse caso, é pensar na cultura e na validação que ela faz sobre as práticas corporais, bem como na definição de *marcas* distintivas e judicativas.

O corpo é, então, “descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 81). Ele recebe marcações, simbólicas ou físicas, responsáveis por sua legitimação; tais marcações permitirão “que o sujeito seja reconhecido como pertencendo a determinada identidade; que seja incluído em ou excluído de determinados espaços” (LOURO, 2004, p. 83).

As características do corpo, como cabelo, cor da pele, formato dos olhos, nariz, boca, tamanho das mãos, bem como a própria proporção do corpo, “são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) marcas de raça, gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade” (LOURO, 2004, p. 75). A cultura, portanto, inscreve marcas no corpo e esse corpo marcado acaba por ser definidor de uma identidade única. Essas marcas “[p]odem ser decisivas [também] para dizer o lugar social de um sujeito” (LOURO, 2004, p. 76). E ainda:

Os corpos considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros (LOURO, 2004, p. 87).

Assim, ao se pensar na questão do corpo, principalmente no corpo que não se dobra nem se ajusta aos modelos instituídos, toca-se em outra questão, a identidade dos corpos transgressores, cujas identidades são negadas porque traçam percurso diferente dos preestabelecidos culturalmente. São corpos que apresentam marcas discordantes e discursos dissonantes dos formulados acerca de um corpo ideal. Claramente se percebe que há um choque entre a concepção de uma identidade fixa, reforçada por discursos e dispositivos legitimadores, e identidades semoventes, fragmentadas, sempre em processo. A não correspondência entre essas concepções é marcada por fortes tensões, violentando, sobretudo, aqueles que não se reconhecem ou não se encaixam em uma categoria já definida.

Ao direcionarmos nossas reflexões para o conto “Pequeno monstro”, vamos encontrar alguns dos pontos mencionados acima, principalmente os relacionados a corpo e identidade. O conto narra a história de um adolescente com dificuldades em se adaptar aos padrões comportamentais e físicos celebrados pela sociedade. Esta tensão dá origem a um sujeito retraído e isolado, vivendo naquela “zona de inabitabilidade” de que fala Judith Butler, pois não se reconhece como sujeito e nem é visto como tal. A chegada de um primo fará toda a diferença em sua vida, pois conhecerá não só sua sexualidade, mas também definirá sua própria identidade.

“Pequeno monstro” faz parte do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988. O título do livro⁵ e também do conto são instigantes, pois carregam imagens que estão

⁵ Quando perguntado sobre o livro, Caio F. disse que começou a escrevê-lo em 1982 – logo após o sucesso de *Morangos mofados* –, mas que sua forma definitiva só ficou pronta em 1986, para ser publicado somente em 1988. A demora na conclusão e na publicação se deu porque, segundo o autor, “precisava de uma imagem para ligar todos os contos”. Os dragões então apareceram como a imagem ideal: “percebi que todas as personagens com as quais eu lidei durante esses anos eram espécimes de dragões” (ABREU, 2005, p. 259).

associadas ao excesso e à falta: o dragão, como ser mitológico, e o monstro, como ser disforme. No caso do título do livro, Caio F. afirmou que ficou obcecado pelos dragões da mitologia chinesa, associados à transformação. Já em relação ao conto, não há a figura do dragão, mas a sugestão simbólica de sua presença na transformação sofrida pelo protagonista. O monstro, ser sem forma definida, é a imagem que se destaca no conto, não só por estar presente no título, mas por simbolizar o deslocamento daquele que não se sente em acordo com os padrões.

A leitura do conto permite perceber que existe uma tensão manifesta entre atração e rejeição. A não adequação aos modelos identitários, sobretudo aos que se relacionam à sexualidade, transforma o protagonista em “pequeno monstro”, uma identidade transitória que serve como estratégia de defesa. Ao mesmo tempo em que se apegava a essa imagem, busca livrar-se dela. Em alguns momentos do conto percebemos essa tensão. Primeiro, a reafirmação da identidade monstro: “[...] precisava treinar todo dia pra não perder o jeito de ser pequeno monstro” (ABREU, 2005, p. 117); depois, a negação: “Tive vontade de me encolher ali mesmo, embaixo da pia, feito cusco escorraçado, e dormir até a manhã seguinte, para que todos vissem como eu era desgraçado” (ABREU, 2005, p. 114). Ambos os momentos revelam um personagem que transita entre um polo e outro, sem se fixar em nenhum, permanecendo, portanto, em um entre-lugar.

Segundo Jeffrey Jerome Cohen, o monstro “é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, econômica, *sexual*, psicológica, universal, particular” (COHEN, 2000, p. 53, grifo do autor). A partir disso, é possível afirmar que o adolescente do conto é um sujeito em crise acerca de sua própria sexualidade, marcado pela diferença, pois há algo nele que o distancia do que seria considerado “normal”. Ele também é marcado pela falta, nos remetendo às palavras de Julia Kristeva, quando afirma que o sujeito “encontra o impossível nele mesmo”, isto é, “quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que não o abjeto”⁶ (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução nossa). Confirmamos, desta forma, que o protagonista do conto também acredita que não conseguirá atingir o ideal esperado: “Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ABREU, 2005, p. 112), permanecendo, como já dito, em uma zona indecisa.

A maneira como se descreve, de fato, lembra um *monstro*, uma criatura construída por fragmentos, como uma espécie de Frankenstein, composto por partes diferentes⁷: “tinha começado a

⁶ No original inglês: “[...] finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it is none other than abject” (KRISTEVA, 1982, p. 5).

⁷ Segundo Jeffrey Jerome Cohen: “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’ [...]” (COHEN, 2000, p.

crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos” (ABREU, 2005, p. 111). Consciente dessa diferença, o protagonista não só assume essa identidade abjeta, mas também passa a conviver com ela de maneira totalmente conflituosa: “vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Em outros momentos, a diferença se revela através do olhar dos outros: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim *pequeno, pequeno* monstro nojento, diferente de todas as outras pessoas, todo mundo rindo baixinho, falando coisas quando eu passava” (ABREU, 2005, p. 123, grifo nosso). Fica sugerido nesse fragmento que o personagem sente na pele as marcas da injúria, do deboche e do riso. Tais marcas são como cicatrizes que vão se inscrevendo em sua memória e definindo sua subjetividade. O adjetivo “pequeno”, repetido várias vezes, adquire uma conotação negativa, pois sugere inferioridade em relação às outras pessoas, acentuando ainda mais o sentimento de falta, como se quisesse marcar sua “pequenez” diante dos outros.

Este reconhecimento de si como monstro é sintomático de um indivíduo que assimilou uma identidade abjeta e se constrói enquanto sujeito a partir dessa imagem: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento” (ABREU, 2005, p. 123). Notamos que existe um indivíduo que se considera aquém de um ideal de masculinidade, idealizada pelos discursos legitimadores e, como consequência dessa falta, vive à margem, retraído e retirado do convívio social: “eu queria me esconder de todos. Só tardezinha saía de casa [...]. Não suportava ninguém perto” (ABREU, 2005, p. 111); andava “de cabeça baixa pra não mexerem comigo” (ABREU, 2005, p. 113).

O protagonista não apresenta traços definidos daquela virilidade idealizada e esperada pela sociedade; pelo contrário, fisicamente sua aparência é discordante em relação aos estereótipos de masculinidade, daí o conflito entre a imagem tida como padrão e a imagem real de si: “lavei a cara e fiquei parado na frente do espelho. Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repetia sempre, me olhando no espelho, antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 114). Olhar no espelho é revelador para o protagonista, pois, metaforicamente, o espelho parece refletir não o exterior, mas o interior. O “pequeno monstro” está dentro e o espelho, com sua carga simbólica, mostra o íntimo do personagem. Lavar o rosto sugere uma ação, também metafórica, de limpeza, mas também de desmascaramento, como uma tentativa de revelar o verdadeiro “eu”.

27). Por esse aspecto, podemos dizer que o personagem do conto evidencia sua parte “monstro”, sendo impossível ocultá-la.

Devemos também considerar que as imagens de masculinidade são forjadas pela sociedade tomando como padrão um ideal pouco alcançável, por isso os incessantes investimentos de ratificação e reiteração através de discursos de poder. Aqueles que não atendem a esse padrão são considerados fora da norma, caindo no campo da anormalidade, do patológico, pois confundem as fronteiras. Nosso jovem protagonista não se reconhece nos padrões criados culturalmente, e por não atender aos padrões estéticos exigidos, acaba por internalizar a abjeção do próprio corpo. Inferioriza-se como se fosse uma criatura anormal, preferindo ficar recluso, longe dos olhares alheios, principalmente da família:

[...] não conseguia lembrar da cara de ninguém desde uns dois anos atrás, desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim. Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim (ABREU, 2005, p. 112).

Estar em casa ou entre parentes são momentos nada agradáveis para o narrador. No conto, a casa aparece como um espaço opressivo: “Tinha que voltar pra merda daquela casa com aquele Pai e aquela Mãe”, diz ele (ABREU, 2005, p. 113). O uso dos pronomes demonstrativos para se referir aos pais demonstra afastamento e estranheza, como se não existisse entre eles nenhuma ligação além do laço sanguíneo, denotando, com isso, a fragilidade dos laços afetivos entre o filho e os pais. Outro ponto a corroborar essa ideia é o fato de os pais não serem nomeados no conto, mas grafados apenas com maiúsculas – “Pai” e “Mãe”.

A relação do protagonista com os pais é problemática. Os diálogos com a Mãe parecem sem muita proximidade, não demonstrando a existência de afeto. Para ela, o comportamento do filho é uma crise da própria adolescência, algo passageiro, o que sugere uma negação da realidade: “e a Mãe falou baixo [para o Pai], mas eu escutei, é a idade não liga, não implica com o guri, criatura” (ABREU, 2005, p. 113). Apesar de parecer conciliadora, a Mãe demonstra certo desconforto: “Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai” (ABREU, 2005, p. 111, grifo do autor). A palavra “*normal*”, grifada no original, só confirma o desconforto da Mãe em relação ao comportamento recluso do filho, uma vez que sugere que ela vê no filho uma certa “anormalidade” em relação aos outros adolescentes.

Quanto ao pai, vê no filho um “preguiçoso” e seu discurso é mais incisivo. Diz o narrador: “um Pai que te olha como se tu fosses *a criatura mais nojenta do mundo* e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ABREU, 2005, p. 111, grifo nosso); “O Pai foi dormir azedo, falando que no quartel eu ia ver” (ABREU, 2005, p. 114). A vontade do pai em colocar o filho no quartel denuncia que ele, pai, se sente inseguro quanto à sexualidade do filho. Culturalmente, o quartel

é um espaço de disciplinamento dos corpos e de ratificação das masculinidades. Ele faz parte das estratégias e técnicas usadas para recuperar aqueles que se “desviam”,

buscando curá-los, por serem doentes, ou salvá-los, por estarem em pecado; re-educando-os nos serviços especializados, por padecerem de “desordem” psicológica ou por pertencerem a famílias “desestruturadas”; reabilitando-os em espaços que os mantenham a salvo das “más companhias” (LOURO, 2004, p. 87-88).

Assim como o quartel, a igreja, a escola, entre outros espaços, também são instituições de reparação, isto é, são espaços que buscam imprimir aos corpos uma pedagogia, com a intenção de dominá-los e deixá-los dóceis e obedientes, adequando-os aos padrões. O conto sugere que o Pai percebe no filho marcas que indicam um desvio dos padrões de sexualidade, pois o olha como se ele fosse “a criatura mais nojenta do mundo”, daí as ameaças constantes com o quartel, espaço homosocial⁸, mas marcadamente homofóbico e considerado modelar na manutenção da masculinidade.

O quarto parece ser o único cômodo da casa onde o personagem se sente um pouco mais confortável. No entanto, sua localização em relação à casa também aponta para a exclusão do protagonista: “Aquele quarto [...] ficava na parte de trás da casa de tábuas, numa espécie de puxado, ao lado de um banheiro [...]” (ABREU, 2005, p. 114). Esse cômodo é uma espécie de apêndice (“puxado”), como algo não planejado e que destoa da arquitetura original da casa. Nesse sentido, o quarto pode ser visto como uma metáfora da própria condição do narrador: isolado da e pela família.

Como visto até aqui, o protagonista vive sob o signo da exclusão. Ele se sente um “pequeno monstro”, como ele mesmo diz ao longo do conto, pois percebe e sente a rejeição dos que lhe estão próximos, principalmente da família. Sua revolta e reclusão, neste primeiro momento, devem ser vistas como formas de proteção da violência a que está suscetível enquanto ser abjeto. No entanto, tudo muda com a chegada do primo Alex.

Para o protagonista, a chegada do primo representa, inicialmente, uma invasão ao seu espaço, pois teria que dividir o quarto, seu único refúgio: “Aquele quarto que agora não era mais meu, mas meu e do tal de primo Alex, [...] que nojo” (ABREU, 2005, p. 114). Por outro lado, a presença do primo representará uma divisão na narrativa e também na vida do narrador, já que bem mais que

⁸ *Homosocial* é um conceito de Eve Sedgwick que o define como “uma palavra usada ocasionalmente em história e em ciências sociais, que descreve vínculos sociais entre pessoas do mesmo sexo; obviamente é um neologismo formado pela analogia com “homossexual”, mas também para se distinguir de “homossexual”. De fato, esta palavra é empregada para atividades nas quais há “laços [do sexo] masculino”, o que pode, numa sociedade, ser caracterizado por intensa homofobia, medo e ódio à homossexualidade” (1985, p. 1, tradução nossa).

dividir o quarto com o primo dividirá também a intimidade. É o momento em que sente o “monstro” dentro de si agitar-se com mais intensidade.

Antes mesmo de encontrar o primo, o narrador cria uma imagem negativa dele, estereotipada e carregada de ódio:

Isso eu odiava mais que tudo: aqueles bons rapazes tão esforçados e de óculos sempre saindo com sacolas de lona na hora do almoço para comprar cervejas e cocacolas e cigarros pra todo mundo, ajudando a lavar pratos e jogando aquelas chatíssimas canastras sobre o cobertor verde na ponta da mesa. [...] Esse era meu jeito de dizer: não careço nem ver a cara dele para ter certeza que é um coiô (ABREU, 2005, p. 112).

Eu tinha que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente – eu conhecia bem essa gente – tinha deixado seus óculos sebertos na *minha* mesinha de cabeceira, e aqueles vulcabrãs nojentos com umas meias duras no garrão saindo pra fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricnete escuro entre o banheiro e o quarto que não eram mais meus (ABREU, 2005, p. 115, grifo do autor).

O que mais incomoda o protagonista é a invasão que o primo representará em sua intimidade. A imagem do primo rivaliza com a dele, o “pequeno monstro”. No primeiro momento, vê o primo como o bom moço, estudioso, educado, prestativo, ou seja, seguindo um modelo aceitável, enquanto ele é o “pequeno monstro”, arredo, isolado e sem amigos, representando o lado oposto. No outro momento, o primo é descrito como relaxado, sem asseio ou cuidados higiênicos, um traço que denota uma imagem corrente de masculinidade, com o homem sendo representado sem qualquer traquejo em matéria de higiene pessoal.

Entretanto, essas imagens vão sendo desconstruídas aos poucos. O primeiro encontro com o primo, dormindo nu em seu quarto, dará início a uma inesperada reação do “pequeno monstro”, pois percebe que o primo é o avesso do que imaginou. Surge então uma estranha atração pela figura nua que dorme na cama ao lado.

A luz da lua batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado. Meus olhos se acostumavam cada vez mais, e eu podia ver o primo Alex virado sobre o lado direito, as duas mãos juntas fechadas no meio das pernas meio dobradas. Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pelos. [...] Via aqueles pelos brilhando – uns *pelos nos lugares certos, não errados, que nem os meus* – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés (ABREU, 2005a, p. 115, grifo nosso).

Fisicamente, o primo parece encarnar o ideal de masculinidade, com “pelos nos lugares certos” e tudo mais. A atração é, nesse primeiro instante, pelo físico que desperta uma estranha sensação no protagonista. Cria-se com isso uma nova tensão, percebida também na própria estrutura do conto, que sugere um crescendo na tensão conflitiva do protagonista, pois, por mais que busque se controlar, seu corpo reage à presença do primo.

Me deu assim um disparo no coração, feito susto que não era bem susto, porque não tinha medo de nada. Ou tinha: *medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim*. Uns frios, mesmo parado embaixo do sol de rachar, olhando minha sombra achatada igual à de um *marciano monstro verde*, e uns calorões, mesmo atrás da casa onde até *lesmas* tinha, de tão úmida. *Eu sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex* (ABREU, 2005a, p. 120, grifo nosso).

O “disparo no coração”, o susto, a “coisa sem cara nem nome” que vem de dentro e os “frios” revelam a inquietação do “pequeno monstro” diante da presença do primo. A certeza de que deve ficar longe deste demonstra o medo em relação ao próprio desejo, até então desconhecido, mas visto neste momento como abjeto, nojento, imagem possível de ser construída pela analogia com “marciano monstro verde” e “lesmas”. A causa dessa insegurança pode ser percebida ainda no primeiro contato com o primo, ainda dormindo:

Fiquei olhando pra ele, respirando devagar, no mesmo ritmo. Bem devagar, para não acordá-lo. Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe *aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era* (ABREU, 2005a, p. 116, grifo nosso).

Um primeiro ponto a ser destacado neste excerto é que a figura do “pequeno monstro” vai perdendo sua força e o ódio pelo primo vai “se transformando devagarzinho em outra coisa”, também sem nome. A tentativa de ritmar sua respiração com a do primo sugere um processo de identificação e assimilação que, mais adiante, culminará no envolvimento dos dois. O “pequeno monstro” sente que algo dentro dele está na iminência de explodir. É o “monstro” que dá demonstrações de que pode emergir a qualquer instante. Há vários momentos em que notamos a presença desta “coisa sem cara nem nome” querendo sair. Primeiro, antes da chegada do primo: “Meu pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então eu apertava ele contra o lençol, *parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir*, mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora de mim, enquanto *eu*

pensava numas coisas meio nojentas” (ABREU, 2005a, p. 116, grifo nosso). Depois, na praia, pensando no primo:

Aí me virei de bruços e comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, *parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele*, um fio prateado brilhante. [...] eu sem querer pensei no braço do primo Alex, [...] *parecia assim que ia explodir alguma coisa*. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou *coisa que queria porque queria sair de dentro de mim* sem encontrar o jeito (ABREU, 2005a, p. 121, grifo nosso).

O protagonista tenta controlar o “monstro” que se agita ainda mais dentro dele. Trata-se de uma situação tensa, pois ele se depara com algo desconhecido que parece abalá-lo ainda mais. O “monstro” quer sair, ser ejetado, e a presença do primo parece acelerar esse processo de expulsão. O interior do protagonista reage ao exterior, representado pela figura do primo. O encontro cara a cara com este e a cena que presencia em seguida são determinantes para o “pequeno monstro”:

Acho que estava sonhando com Jad-bal-ja, o leão de ouro, e foi nisso que pensei quando vi aquela cara morena me espiando por cima da rede. Mas toda morena, meio de cigano, não era cara de leão – era a cara do primo Alex, de sobrancelhas pretas bem cerradas grudadas em cima do nariz. Ele sorriu pra mim [...]. Desviei os olhos para o livro de Tarzan no meu colo, depois franzi as sobrancelhas pra ver se ele se tocava. Mas parece que não se tocou (ABREU, 2005a, p. 118).

Como se percebe, o primo não se amedronta com o olhar “ameaçador” do “pequeno monstro”; pelo contrário, ele dará início a um jogo de sedução – “Passou as mãos pelo peito, pela barriga, pelas pernas, a areia caiu no chão” (ABREU, 2005a, p.119) –, enquanto o protagonista tenta ler seu livro com as aventuras de Tarzan. No entanto, o esforço em se concentrar na leitura é desviado para a cena do primo tomando banho de calção, dando início a uma comparação deste com o personagem do livro:

Seus musculosos dedos de aço firmaram-se no centro de uma das barras. De costas para mim, embaixo do chuveiro, as costas dele eram retas, largas, com um pequeno triângulo de pelos crespos e pretos mais largos onde subiam para a cintura, mais estreitos quando desciam em direção à bunda. Ele abriu o chuveiro, soltou um grito quando a água gelada começou a cair. *Com a mão esquerda segurou na outra e, apoiando um dos joelhos de encontro à porta, vagarosamente dobrou o cotovelo direito*. Cada braço dele era assim quase da grossura da minha coxa. A água começou a levar embora a areia da praia, e agora eu podia ver melhor o corpo dele, escondido embaixo da camada de areia. Eu não conseguia parar de olhar. *Ondulando como aço plástico, os músculos de seu antebraço e os bíceps cresceram até que gradualmente a barra arqueou na sua direção*. Ele virou de frente, com as duas mãos afastou o calção e avançou um pouco o corpo, para a água bater na barriga e descer por dentro do calção. Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas

do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro [...]* (ABREU, 2005a, p. 119, grifo do autor).

A comparação com Tarzan não é gratuita, mas altamente sugestiva. A maneira como o primo se comporta dá início a um jogo de sedução através do olhar, conferindo à figura de Tarzan um erotismo até então não imaginado pelo narrador. Por trás da máscara do bom selvagem, o personagem Tarzan representa um modelo de masculinidade e o narrador projeta esse modelo no primo Alex. A figura forte e viril do homem das selvas é transplantada para o primo, que o seduz enquanto toma banho. Cria-se, com isso, a “encenação de um aparecimento-desaparecimento”, como se referiu Roland Barthes ao falar sobre o erotismo como uma “cintilação” que mais sugere que mostra (BARTHES, 2008, p. 15-16). A cena final – “Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro*” – é exemplar para perceber o que afirmou Barthes. Há um jogo entre os dois, com o primo insinuando-se, ao mesmo tempo em que o protagonista dissimula. O texto neste momento se torna erotizado, refletindo materialmente o momento vivido pelos dois rapazes. Os verbos “agarrar” e “enfiar” ganham conotações sexuais e a cena inteira adquire um status de previsão oracular, como se fosse um momento antecipatório do que aconteceria entre os dois no desfecho do conto.

A partir da cena do banho, a relação com o primo se estreita aos poucos, a ponto de saírem juntos à noite. O adolescente observa as atitudes e o comportamento do primo e percebe que não é tão diferente assim: “Ele tinha um jeito de quem sabe sentar num bar, aquele jeito que eu ia ter um dia” (ABREU, 2005a, p. 123). O “pequeno monstro” encontra no primo um amigo e também um confidente: “Parei outra vez de me sentir monstro. [...] me deu vontade de rir, comecei a falar sem parar” (ABREU, 2005a, p. 123). Cria-se uma cumplicidade entre eles e o protagonista vai aos poucos deixando de ser “pequeno monstro”: “De repente me deu assim uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendo ali, ao lado dele, e aí aconteceu uma coisa maluca. Por um segundo, parei de me sentir monstro” (ABREU, 2005a, p. 123). Sente vontade de ser livre, viajar pelo mundo e iguala-se ao primo: “porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto” (ABREU, 2005a, p. 124). Estabelece-se uma relação de afetividade, com o primo fazendo o papel de duplo do protagonista, suprimindo nele o que antes o atormentava como falta. Estabelece-se uma estranha correspondência entre eles e a transformação do protagonista é rápida e intensa: “Foi aí que as coisas começaram a acontecer muito depressa”, diz ele (ABREU, 2005a, p. 123).

O retorno para casa é marcado pela cumplicidade, com o protagonista confessando que observou o primo enquanto dormia, sendo surpreendido por Alex com a afirmação de que não dormia, mas se masturbava, constringendo-o um pouco. Mas em seguida vem a pergunta do primo: “Tu já esporrou?” (ABREU, 2005a, p. 125). Diante da negativa do protagonista, tem-se início uma educação sexual, com o primo ensinando-o a se masturbar e iniciando-o no sexo. A cena é descrita com simplicidade, com imagens que fogem do pornográfico, isto é, não se tem uma cena explícita. O toque dos corpos e a relação sexual são sublimados, numa espécie de elevação do protagonista:

Ele chegou ainda mais perto. Eu coleí meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele.

[...]

Meu coração batia batia, ele podia ouvir. O suor da gente se misturava. O coração dele batia batia, escutei quando deitei a cabeça no seu ombro. Eu fiquei passando as mãos nas costas dele. Elas ficaram todas molhadas da água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim. Ele não se importava de ficar molhado da água de mim. Eu também não me importava de ficar molhado da água dele. *Nojo nenhum, eu sentia* (ABREU, 2005a, p. 126-127, grifo nosso).

A iniciação sexual do adolescente retraído será também uma forma de humanização, pois o “monstro” será, finalmente, ejetado e dominado. A ejaculação adquire a força de uma metáfora, isto é, pode ser lida como a expulsão do abjeto de dentro de si. Aquilo que até então era a “coisa sem cara nem nome”, que desde o início queria explodir, finalmente explode. Por outro lado, pode ser ver nas linhas finais do excerto a dominação do abjeto: “não me importava de ficar molhado da água dele. Nojo nenhum, eu sentia”. O “pequeno monstro” perde suas características disformes a partir do momento em que encontra no primo correspondências que preenchem aquela falta inicial. Dessa forma, percebemos também que o modelo até então representado pelo primo, de masculinidade, é desconstruído, pois a correspondência entre sexo e sexualidade é implodida. O “monstro”, que antes habitava dentro do protagonista e queria explodir, não morre, mas é finalmente nomeado. É o *desejo*.

Considerações finais

Assim, o abjeto em “Pequeno monstro”, inicialmente, é o desejo impróprio que precisaria ser expurgado, pois é proscrito pela cultura, que vê no corpo indócil uma ameaça às fronteiras da sexualidade. O protagonista – aquele que *agoniza* desde o início – passa por um processo doloroso

diante da abjeção imposta ao desejo proibido. Em um primeiro momento, sua identidade de “pequeno monstro” é precária, manifestando atração e repulsa: quer-se conhecer o “monstro”, mas também se quer recalá-lo. O personagem busca controlar o “monstro” que quer escapar de dentro dele. A chegada do primo acelera a saída desse “monstro” e o encerramento do conto aponta para o equilíbrio das tensões iniciais. O “pequeno monstro” deixa de existir porque compreende a diferença como parte de si. A identidade desviante não é negada pelo protagonista, mas confirmada e a imagem do primo permanece como parte dessa identidade: “Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (ABREU, 2005a, p. 127).

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Pequeno monstro. In: _____. **Caio 3D: o essencial da década de 1980** [Os dragões não conhecem o paraíso]. Rio de Janeiro: Agir, 2005a. p. 111-127.

_____. Os morangos de Caio F. estão maduros [Depoimento]. In: _____. **Caio 3D: o essencial da década de 1980**. Rio de Janeiro: Agir, 2005b. p. 259-261.

_____. A mais justa das saias. In: _____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 65-68.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BUTLER, Judith. Inscrições corporais, subversões performativas. In: _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 222-244.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.

CALEGARI, Lizandro Carlos. O cânone literário e as expressões de minorias: implicações e significações históricas. In: FOSTER, David William et al. **Excluídos e marginalizados na literatura: uma estética dos oprimidos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 11-36.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro**: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002.

LOPES, Denílson. Uma história brasileira. In: _____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121-164.

LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas do poder. In: _____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 75-90.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Introduction. In: _____. **Between men. English literature and male homosocial desire**. New York: Columbia University Press, 1985. p. 1-18.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 31-44.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/abjeto. **LOGOS**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 73-84, 2º sem. 2006.

ZILBERMAN, Regina. Existência urbana e ficção atual. In: _____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 131-148.

ABJECT BODY AND DEVIANT IDENTITY IN “PEQUENO MONSTRO” BY CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: The purpose of this article is to examine two relevant aspects in the short story “Pequeno monstro” [“Little monster”], by Caio Fernando Abreu, they are: abject body and deviant identity. The proposal is to take the category of abject as an excess of which the individual needs to get rid of to constitute himself as subject and apart from this to mark how the narrator-protagonist articulates and resolves the tension that gravitates within him, struggling to constitute himself as a subject. In this process the presence of “other”, presents in the cousin figure, will play a decisive role in the expulsion of the abject part from inside of character resolving its internal conflict and helping him to define his identity.

Keywords: abjection. Conflict. Sexuality. Identity. Otherness.

PERSONAGENS TRAVESTIS DE CASSANDRA RIOS: SUBVERSÃO E RESISTÊNCIA

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes⁹

Recebido em 09/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: O presente artigo apresenta um panorama do pioneirismo da escritora brasileira Cassandra Rios na criação de romances com protagonistas travestis, bem como oferece uma análise da protagonista da obra *Uma mulher diferente*, publicada a primeira vez em 1965. A leitura crítica aqui apresentada tem como base um tripé teórico: (a) os estudos literários, a partir de Barcellos (2006), Fernandes & Schneider (2017), (b) os estudos de gênero, sobretudo a partir de Butler (2010; 2013) e (c) as etnografias sobre travestis brasileiras, a partir de Kulick (2008), Benedetti (2005) e Pelúcio (2009). Os resultados buscam demonstrar o quanto as personagens promovem rachaduras nos dogmas tradicionais de gênero e de sexualidades, subvertendo conceitos essencialistas, mesmo tendo sido criadas em textos literários que vieram a público em um período de repressão como no início da ditadura militar do Brasil, instaurada em 1964.

Palavras-chave: Personagens Travestis. Cassandra Rios. Literatura Brasileira.

Considerações Iniciais

Não é preciso revisar toda uma história e crítica literárias para chegar à conclusão de que as dissidências sexuais e de gênero tiveram representações marcadas pela omissão e negativismo. Ao longo do tempo, autores, autoras, obras que trouxeram à baila em suas representações as minorias sexuais foram censuradas e excluídas das historiografias literárias, sempre sob a justificativa de que não atendem a uma “exigência estética”, restrição de frágil definição e que tem sido questionada ao longo do tempo.¹⁰

Desde a década de 1940 uma autora foi pioneira em tratar despididamente as sexualidades excêntricas e revolucionava o campo literário: Cassandra Rios (nome literário de Odette Rios), escritora paulista, considerada obscena e imoral, recorde de vendagem de livros tanto quanto do número de censuras por essas mesmas obras (ALMEIDA, 2014). Segundo Coelho (2002, p. 112), “no

⁹ Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na Unidade Acadêmica de Garanhuns, onde leciona componentes curriculares sobre Literatura Brasileira e Portuguesa. Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Graduado em Letras pela mesma instituição. Centra-se em discussões relacionadas à linguagem literária e representação de grupos não -hegemônicos, educação literária e currículo multiculturalista com enfoque em temas sobre diversidade sexual e de gênero.

¹⁰ Conferir discussão de Cunha (2006).

final da década de 1970, antes da revogação do AI-5, a censura proibiu a venda de todos os seus títulos [...] e confiscou os estoques existentes nas estantes”.

No entanto, essa impressão e avaliação moralista a respeito dessa autora e de sua obra não se restringiram apenas à época da ditadura. Em Coelho (2002), no seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, que é uma espécie de compêndio que apresenta um levantamento das escritoras brasileiras, no qual são citadas a biografia delas e suas principais obras, encontramos a seguinte nota sobre a Cassandra Rios:

Cassandra Rios cria uma *terrível* galeria de seres prisioneiros da *animalidade sexual*, na maioria dos casos, contida ou reprimida sob uma aparência serena, normal e pura. [...] O que avulta é o avesso, o mal (que deveria ser extirpado), as *aberrações*, as *taras*, o *patológico*... uma total ausência de grandeza interior. Trata-se de homens reduzidos à *animalidade sexual* e totalmente conscientes disso. Daí, a *obscenidade* inerente à matéria romanesca. (COELHO, 2002, p. 112, grifo nosso).

O emprego do adjetivo “terrível”, na primeira linha do fragmento, já nos antecipa que a apreciação das criações literárias de Cassandra não tem sido muito positiva nem imparcial, seguindo-se de considerações sobre suas personagens como animais, aberrantes, doentias e obscenas. Essa visão está muito próxima de uma impressão moralista em que se associa o considerado imoral ao não humano, sendo que muitas das obras da autora possuem relação direta com o homoerotismo, sobretudo com o homoerotismo feminino, fazendo-nos perceber o tom conservador do dicionário de consulta sobre escritoras brasileiras, o que não foge, portanto, ao tom da crítica em geral.

Dessa forma, observa-se que a obra de Cassandra Rios, além de ter sofrido a censura política, tanto que a autora foi anistiada em 1980 por causa de sua produção, também sofreu e sofre a censura moral. Prova disso, segundo Fernandes (2015), ela não é mencionada entre os compêndios de história literária mais utilizados nos cursos de letras, embora tenha figurado tão polêmica no cenário literário da segunda metade do século XX.

Concordamos com Santos (2005, p. 12), quando esse afirma que “a obra de Cassandra deve ser lida como um monumento literário subversivo”, o qual “dá visibilidade ao ‘Outro (a)’, aquele sujeito marginal, supostamente inexistente e invisível” (SANTOS, 2005, p. 12). E nesse sentido, a literatura cassandriana faz grande contribuição autoral para a literatura de temática homoerótica brasileira, com títulos publicados por mais de 50 anos, que representam as vivências de gays, lésbicas e travestis.

Rios é pioneira na publicação de romances com protagonistas travestis na literatura brasileira, entre os quais *Georgette*, publicado em 1956 (seu 12º romance, conforme levantamento histórico de

Almeida (2014)). O título da obra carrega o nome feminino adotado pela personagem Roberto, também chamado de Bob pelos familiares, após decidir passar pela transformação de seu corpo. Georgette é uma personagem que representa de modo bastante verossímil as formas de modificar o corpo das travestis brasileiras até por volta dos anos 50 do século XX: enchimentos de espuma para formar os seios, perucas grandes e maquiagem pesada.

O segundo romance, *Uma mulher diferente*, de 1965, foi o 18º da autora, e teve uma reedição pela editora Brasiliense em 2005. É sobre esse último que nos dedicaremos nesta análise, evidenciando a capacidade dessa protagonista travesti de subverter os padrões de gênero e evocar resistência.

Uma mulher diferente: subversão e desejo

No romance em questão, os leitores são levados, numa narrativa policial, a conhecer e desvendar a vida de Ana Maria, que tinha por nome de registro Sergus Wallerestein, mas que transformara seu corpo, tornando-se uma linda e sedutora travesti loura, dançarina de boates da noite paulistana. O romance é narrado em terceira pessoa (narrador onisciente). Fernandes & Schneider (2017) apontam que os desfechos para personagens travestis são recorrentemente trágicos, geralmente terminando em suas mortes; porém, nesse caso, a morte da personagem travesti é o fato que inicia a trama. Na primeira página, o narrador nos conta que fora encontrado o corpo de uma “belíssima loira” boiando num rio.

O enredo é relativamente simples: a história de vida de Ana Maria nos é contada através da investigação de sua morte, feita pela personagem Dalton Levi (na maioria das vezes, chamado de Grandão pelo narrador, devido ao seu porte físico “hercúleo” (RIOS, 2005, p. 13), másculo e viril) e até mesmo a identidade travesti da vítima só é revelada aos poucos e algumas personagens da trama que eram próximas a Ana Maria só passam a descobrir o fato após a morte dela.

O olhar do narrador e da personagem Grandão nos mostram também as problematizações em torno da violência contra as minorias, do preconceito e da não aceitação do diferente. Todos os fatos narrados passam pelo crivo de Grandão, que é o segundo nome de maior importância no romance, e a opinião dele a respeito da travestilidade¹¹ de Ana Maria é também um ponto de problematização do narrador.

¹¹ Utilizamos o termo travestilidade conforme Pelúcio (2009), numa tentativa de ressignificar o sentido das palavras “travestismo” e “travesti”, compreendendo-os como um conjunto de “processos de construção” de um feminino travesti.

O romance, apesar de inovador e subversivo, no âmbito temático dos assuntos sobre os quais trata, reproduz a tradicional fórmula das narrativas policiais, reforçando a masculinidade da personagem detetive que “defende” ou “encontra a verdade” sobre o crime contra o feminino, neste caso o “feminino travesti”. As personagens são construídas com base em estereótipos de gênero, problematizados ao longo dos fatos narrados.

O romance possibilita, assim, uma leitura de gênero sobre as sexualidades desviantes e também sobre a mulher. Já no início do texto, o policial considera que a denúncia de que há um corpo de uma loira boiando num rio, “pode ser que não seja nada demais. Apenas um caso de afogamento” (p.17), deixando implícito o descaso da polícia sobre a violência contra as mulheres.

Nas investigações, o detetive descobre pessoas ligadas a Ana Maria que constituem seu círculo de amizades e relações afetivo-sexuais. Essas personagens secundárias são interrogadas, gerando outras narrativas, “núcleos de ação”, como conceitua Moisés (2006), que formam a estrutura romanesca e nos transmitem as informações pouco a pouco, com suspense e destreza, revelando aspectos da subjetividade da personagem principal.

Desenha-se o quadro do crime de Ana nos primeiros capítulos: fora assassinada, possivelmente em sua casa, e jogada no rio. Grandão, ao invadir sua residência, poucas horas depois de encontrado o corpo, descobre sutis marcas de sangue, correspondências da irmã de Ana Maria, Magda, e fotos de três homens que depois são identificados como amantes da vítima: o português Antonio Pereira, o importante advogado da alta sociedade paulista, Dr. Barbosa, e o traficante e cafetão, Leonardo ou Loirinho. Grandão conhece a personagem Tilica (Elisa Marcondes), uma senhora catadora de papel a quem a vítima ajudava com mesada, pão, leite e roupas; descobre ligações de Ana Maria também com o leiteiro (Sr. Santos) e o padeiro (Sr. Armindo), os quais todas as manhãs deixavam seus produtos nas portas e que possuíam certo interesse na travesti recém- assassinada.

Dessa forma, a impressão que vai se construindo sobre a personagem, através das investigações do detetive, é de uma Ana Maria cuidadosa, humana e sensível para com as pessoas. Tilica chega a dizê-lo que “D. Ana Maria é a melhor moça do mundo!” (RIOS, 2005, p. 33). A sensação que se tem é que Ana Maria buscou disfarçar sua travestilidade, tanto que, ao ser informada sobre a morte dela e que não era uma mulher, a catadora mostra-se impressionada:

- Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu isso?

Ela meneou a cabeça negativamente

- Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... um bicha...entendeu?

A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação desde o instante em que Grandão aparecera até lhe dizer que sua protetora fora assassinada e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível! (RIOS, 2005, p. 39).

Esse fragmento revela uma das primeiras posições de Grandão/Dalton a respeito da travestilidade de Ana Maria: ‘anormal’, ‘pederasta’ e ‘bicha’ são os termos usados por ele para defini-la, os quais recuperam uma tradição discriminatória contra o homoerotismo. Ao dizer que ela “se fazia passar por mulher para ganhar a vida” isso nos lembra a falsa ideia de que as travestis são profissões e não subjetividades. Essa posição a respeito da travestilidade vai sendo modificada, na medida em que são apresentados outros fatos sobre sua vida e, por extensão, o romance procura perturbar a visão de leitores sobre o homoerotismo como um todo, afirmando a humanidade das pessoas homoeróticas. Nesse caso, isso é ressaltado quando se descobre que Ana Maria era caridosa e gentil, um excelente exemplo de ser humano.

Sabemos que o fato de exercer a bondade para com o próximo não anula o potencial de sofrer discriminação por parte de nenhum sujeito travesti; porém, para a visão que a mídia e o governo alimentavam em relação aos sujeitos homoeróticos, que eram vistos como inimigos da moral e dos bons costumes, visão maniqueísta que os colocava numa posição ligada ao mal, ao negativo, ao prejudicial, podemos dizer que há um intuito, ao construir a personagem travesti como bondosa e caridosa, no sentido de amenizar essa ideia de negatividade do homoerotismo para percebê-lo como apenas mais uma faceta do comportamento humano.

É interessante perceber uma oscilação no emprego das desinências de gênero e dos artigos ao se referir à personagem; quando o detetive se refere a ela, há o emprego do artigo masculino e quando o narrador o faz, usa-se o feminino (“protetora”, “assassinada”). Essa oscilação das flexões de gênero dos substantivos e adjetivos é recorrente nas obras literárias brasileiras que possuem personagens travestis, segundo Fernandes & Schneider (2017). Essa oscilação também ocorre em outros momentos, por exemplo, quando Grandão refletia sobre o assassinato dela, sobre o possível ataque que a matara:

Com a violência do golpe, a garrafa se espatifara e rachara o crânio da pobre infeliz, que morrera instantaneamente, como afirmara o médico. “Da!” No feminino! Habitua-se a se referir e a pensar em Ana Maria como se aquela criatura fosse realmente uma mulher. Tivesse sido! Corrigiu-se: era! A matéria morta, ou apenas a lembrança da criatura, não modificava o verbo, nem mudava o sexo. Era, portanto, pois Ana Maria estava viva em seu pensamento como um enigma que procurava fazer luz numa verdade: a razão da vida dela. O motivo da sua morte! (RIOS, 2005, p. 40).

A reflexão de Grandão é um indício de uma sutil mudança de avaliação em relação à travestilidade de Ana. O fato dele habituar-se a pensar e referir-se a ela, no feminino, desvenda uma quebra do pensamento e do uso da linguagem antes submetidos ao padrão heteronormativo de sexo/gênero. Noutras palavras, é possível que, apesar de ter nascido um “ele”, determinado sujeito possa ser visto e entendido como “ela”, Sergus era Ana Maria. Todavia, também percebemos que o detetive só admite tal possibilidade, porque a travesti já não tinha vida, era “matéria morta”.

Outro aspecto curioso de ser notado é o termo “criatura” que aparece duas vezes nesse fragmento e no romance todo se repete 21 vezes, distribuído entre falas de diversos personagens e no discurso do narrador, para se referir à personagem travesti. Acreditamos que o emprego do termo confere a ideia de não humanidade ao sujeito travesti, como se fosse um ser estranho, sem nome, sem identidade.

Em outro momento, em um diálogo com Tilica, Grandão passa a refletir sobre a travestilidade de Ana Maria, quando a idosa catadora argumenta:

Eu só vou lembrar dela como se fosse mulher mesmo. Não consigo pensá doutro modo [...] Porque Deus fez ela errada. Porque não era o que gostaria de ser de verdade. Uma mulher! Mas que coisa! Que coisa! “Porque Deus fez a Ana Maria errada!” refletiu Grandão! As palavras da velha até que o tocaram fundo. (RIOS, 2005, p. 43).

A ideia de que a divindade cristã a fez assim, como uma forma de naturalizar a travestilidade é um dos principais argumentos para retirar a “culpa” dos indivíduos que eram considerados praticantes de um “vício” pelo discurso dominante, como uma escolha que fizeram para exercerem a “perversão”. Ao colocar nas mãos da divindade cristã o motivo de Sergus transformar-se em Ana como para corrigir um erro involuntário de Deus, reforça-se o pensamento “alma de mulher presa em corpo de homem” tão repetido para se referir aos transgêneros, reflexo do conflito do gênero com o sexo biológico, gerado pelas imposições socioculturais que maculam o corpo com a obrigação de seguir determinado comportamento porque nasceu com determinada genitália (BENTO, 2006). Nesse caso, se alguém errou, foi a divindade, que obrigou o sujeito a se “consertar”.

Antes do nascimento, ainda segundo Bento (2006, p. 89), já temos “o destino do gênero” marcado em nossos corpos: “Não há corpos livres anteriores aos investimentos discursivos. A materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder, e o sexo é uma das normas pelas quais “alguém” simplesmente se torna viável, que qualifica um corpo para a vida inteligível.” Nesse sentido, aqueles que fogem a essa norma são, nas palavras de Bento (2006), “inviáveis”, ou nas

palavras de Butler (2013), “corpos que não importam”, que pesam sob a ordem heterossexista de sexo e de gênero, ocupando o lugar do abjeto.

Voltando à questão do “Deus a fez assim”, em outro momento, é a protagonista que se revela sobre isso, quando o narrador nos leva a um *flashback* num diálogo com Dr. Barbosa, no qual eles discutem sobre a condição travesti de Ana e ela revela vários aspectos de como se sentia em relação à própria travestilidade:

Subjetivamente, as criaturas não escolhem o nome para serem batizadas, nem o sexo para o registro; nascem o que são fisicamente, e assim são criadas. [...] Conclua, daí, que, contra a física, está a força psíquica do Eu. Assim, por que não poderia eu, que tenho intelectualmente a feminilidade de uma gata, da mais sensível das mulheres, seios e amor para dar ao sexo masculino, não poderia, submetida a uma intervenção mágica, me tornar uma verdadeira mulher?! (RIOS, 2005, p. 130).

“A força psíquica do Eu”, portanto, não é, segundo a protagonista, uma escolha, mas algo inerente ao seu comportamento, à sua subjetividade. No mesmo fragmento, poderíamos entender que quando ela se refere a uma “intervenção mágica” para tornar-se uma verdadeira mulher, estaria se referindo à cirurgia de redesignação sexual, exatamente o que sugere Dr. Barbosa:

[Barbosa] – Por que você não se castra? Consiga um especialista para tais transplantes [...] [Ana Maria] – Seria mutilação! [...] Ser assim é o que conta! De que me adianta ser uma mulher como as mulheres? Seria comum, vulgar! Assim, sou eu que venço todos os dogmas e preceitos! É o que vale! (RIOS, 2005, p. 131).

Logo, percebemos que a “castração” não seria para a protagonista a solução para o conflito entre sua identidade de gênero e seu sexo biológico, conflito, aliás, que existe apenas nos “outros”, que a punem, que a recriminam, julgando sua subjetividade como um vício, uma doença, um problema a ser vencido. As personagens masculinas como Grandão, Antonio Pereira e Dr. Barbosa posicionam-se, inicialmente, a partir da visão heteronormativa e, aos poucos, mudam tal posicionamento.

Tanto que, no caso de Antônio e Barbosa, essa mudança é tão radical que eles passam a se envolver afetivo-sexualmente com Ana Maria. Ainda nesse diálogo, Barbosa acusa a travesti, sempre referindo-se a ela no masculino, de que sua travestilidade era “um vício doentio”, como o dele, que era viciado em morfina, ao que ela responde:

Feminilize o sujeito, por favor, quando se dirigir e se referir a mim; sou Ana Maria! Meu nome é esse! Sou uma espécie diferente de mulher, apenas isso! [...] [ao se referir ao vício]: Você não nasceu com ele! [...] Você é vítima das circunstâncias, que forçaram um hábito que se transformou num vício. *Eu sou produto da natureza!*

[...] E não sou hermafrodita! Não sou mesmo uma mulher? Uma mulher diferente? (RIOS, 2005, p. 131-132, grifo nosso).

No fragmento, percebemos o efeito de sentido na retomada do título do romance “Uma mulher diferente”, admitindo que o feminino não é limitado ao sexo biológico, como afirma Benedetti (2005):

O feminino travesti não é o feminino das mulheres. [...] Um feminino tipicamente travesti, sempre negociado, reconstruído, ressignificado, fluido. Um feminino que se quer evidente, mas também confuso e borrado, às vezes apenas esboçado. (BENEDETTI, 2005, p. 96).

A postura contestatória de Ana Maria revela independência dos dogmas conservadores sobre sexo/gênero. Sua postura é subversiva, uma vez que se considera “produto da natureza” e sabemos que o discurso essencialista utiliza-se exatamente desse argumento em prol do biológico e do produto da natureza como justificativa para limitar e fixar os papéis de gênero entre masculino e feminino, respectivamente, de acordo com as genitálias e órgãos reprodutores do “macho” e da “fêmea”.

Recordamos, aqui, a crítica de Butler (2010) em torno dessas construções. Para ela, as noções de sexo biológico e identidade de gênero limitadas a um “masculino” e um “feminino” já são em si problemáticas, porque formuladas por uma cultura patriarcal e heterossexista, quando, na verdade, existe uma pluralidade de gêneros, não limitados ao sexo biológico. Segundo Butler (2010, p. 164):

A categoria de sexo não é nem invariável nem natural, mas sim um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora. Em outras palavras, não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, exceto que uma tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade, emprestando um lustro naturalista à sua instituição.

O “lustro naturalista” do qual trata Butler (2010) é apropriado pela personagem travesti em questão como um recurso de tentativa de assimilação do discurso dominante à sua identidade, justificando sua travestilidade como “produto da natureza”. O uso da linguagem ao dizer sobre si e sobre o próprio corpo nos lembra outro posicionamento de Butler (2010, p. 169), de que “O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela”. Dessa forma, se por um lado a linguagem da heterossexualidade compulsória tenta limitar os corpos, por outro, a via de subversão pode quebrar paradigmas, buscar outras maneiras de vivências e de concepção do gênero e da sexualidade.

No caso da afirmação de Ana Maria, há uma apropriação essencialista da travestilidade como produto da natureza, uma forma de resistência às opressões que insistem em negar sua existência, sua possibilidade de viver e sua identidade em si. A postura de nossa personagem travesti reforça que não

existe apenas “o feminino” da noção heteronormativa, mas muitos, dentre os quais se situa o seu, “um feminino diferente”, o que nos remete às considerações de Benedetti (2005) em torno do feminino das travestis, um feminino ambíguo e ressignificado.

Precisamos, ainda, destacar a importância que o narrador e demais personagens dão ao corpo da protagonista, construído sob um molde irresistível de sensualidade e erotismo; o narrador também enfatiza as técnicas de transformação corporal para a construção desse feminino.

Fizemos um quadro como tentativa de sintetizar alguns desses dados que nos mostram as referências ao corpo e ao comportamento dela ou, nas palavras de Candido et al (2007), a convencionalização das características da personagem. Dividimos em três colunas: o aspecto a ser evidenciado, seguido da citação na qual podemos percebê-lo e analisá-lo, bem como a especificação do contexto de enunciação na obra literária, quem disse o que a quem e ao que se refere.

QUADRO 1 - Ana Maria – síntese de algumas de suas características corporais

Aspecto evidenciado	Citação	Contexto
Beleza	“É uma mulher perfeita e linda... Pena que não é mulher mesmo...” (p. 75)	Personagem anônima na boate
Pernas	“[...] ficaram à mostra até a altura das coxas, e todos os olhares caíram sobre aquelas partes roliças do corpo sensual”. (p. 66)	Narrador
Cabelos e Seios	“belíssima loira” (p. 13)	Narrador
	“– Os cabelos dele são naturais, não usa peruca, são lindos, sedosos!” (p. 75)	Personagem anônima na boate
	“– E os seios, reparou? Dizem que faz tratamento com hormônios femininos para crescer os seios...” (p. 76)	Personagem anônima na boate
Voz	“–É certo que achei a voz meio rouca, um pouco grossa, mas já conhecera mulheres com a voz mais máscula, por isso não vi nada demais...” (p.53)	Antonio Pereira
	“Ele se intrigou com a sua voz rouca”. (p. 111)	Dr. Barbosa

Fonte: Fernandes & Schneider (2017, p. 109)

A imagem que se forma da personagem é de uma pessoa portadora de extrema beleza e sensualidade, de um corpo moldado para provocar desejo. Ao mesmo tempo, lemos palavras que indicam a repulsa de algumas personagens, como vimos antes (“pederasta”, “anormal”, “bicha”, “criatura”). Essa ambivalência presente na construção da personagem travesti, como já apontamos em nossas hipóteses na “Introdução”, é recorrente e talvez esteja associada à própria ambivalência que as travestis vivem na sociedade: por um lado são símbolos de desejo e perfeição corporal, por outro, carregam estigmas profundos, fato pelo qual sofrem tentativas de apagamento por parte de alguns setores e sujeitos sociais.

Os cabelos e os seios são ícones corporais de extrema importância para as travestis na construção de seu feminino, que também marcam a construção e valorização das mulheres dentro das sociedades, como argumenta Kulick (2008, p. 215):

O cabelo é um dos principais atributos cultivados pelas travestis para obterem aparência mais feminina. Assim como a ingestão de hormônios e aplicação de silicone, o cabelo é umas das linhas divisórias que as travestis traçam entre um transformista [...] e um travesti, um homem que vive as 24 horas do dia como mulher. (KULICK, 2008, p. 215).

Nesse sentido, a protagonista, construída no contexto da década de 1960 parece atender às demandas das travestis até os dias atuais, haja vista que, de acordo com o que se desenrola nas investigações de Grandão: “Passava todas as horas do dia como mulher.” (RIOS, 2005, p. 42). Essas passagens relembram as etnografias, especialmente o argumento de Benedetti (2005, p. 105) de que a construção do feminino não é apenas exterior, mas passa necessariamente por uma construção interior de aprendizado e convivência:

É um feminino simultaneamente exterior e interior, um feminino que está presente nos corpos das travestis e nos usos e valores por elas atribuídos [...] Essa dinâmica entre exterior e interior é o principal tópico de aprendizado das travestis, constituindo seu próprio gênero: é o que as faz femininas. (BENEDETTI, 2005, p. 105).

A construção ficcional de Ana Maria parece se pautar de maneira muito próxima na realidade das travestis, pelo menos como são discutidas nas etnografias que consultamos. Ela reflete estereótipos femininos de sensualidade, de corpo desejável e de comportamento, bem como exterioriza em seu corpo esse estereótipo. O romance é perspicaz em revelar detalhes da busca pelo feminino, como deixar os cabelos longos para dar mais ênfase ao seu constructo corporal. Os seios, pequenos, são resultantes da ingestão de hormônios femininos, prática que historicamente tornou-se mais recorrente na década de 1960, segundo Silva (2007). Esses dados reforçam a ideia defendida por Fernandes & Schneider (2017) de que as narrativas homoeróticas brasileiras, mais especificamente, as que tematizam a travestilidade, possuem características muito próximas do Realismo do século XIX, no sentido de aproximar o máximo possível a matéria ficcional da matéria da realidade.

A voz da travesti também é um aspecto que merece destaque. No Quadro, mostramos trechos em que as personagens “estranham” o aspecto da voz de Ana Maria, uma vez que ela personificava tamanha feminilidade (de forma estereotipada), porém sua voz não correspondia.

Nas etnografias, são unânimes os relatos de dificuldades para modificar a voz. Silva (2007, p. 154-155) foi o primeiro a abordar essa nuance: “De todas as inversões praticadas pelo travesti, a menos flexível localiza-se na garganta. [...] A voz ainda é, salvo exceções extremamente raras, o sinete de sua condição biológica.” Dessa forma, a maneira de construir a voz da protagonista também corresponde a um ponto de verossimilhança na obra.

A família, como dissemos, é um aspecto bastante conflituoso na vida das travestis e, na literatura, esse conflito se repete. Em *Uma mulher diferente*, a família de Ana Maria é representada apenas pela sua irmã, Magda Wallereststein, descoberta por meio das cartas encontradas por Grandão ao invadir a casa da travesti. Os pais de Ana Maria (Sergus) e Magda sequer são mencionados, porém a relação dos irmãos nos permite tecer algumas considerações, conforme depoimento dela a Grandão:

[...] Por que, morando na mesma cidade, me limitava a escrever, não é isso? Muito bem, porque não entendia... não entendia a espécie de vida que meu irmão levava. Não podia aceitar aquilo. [...] Por isso, fingia ignorar o que ele era e o que é difícil de aceitar... [...] Creio que sofreu algum distúrbio psíquico; quis, a princípio, ajudá-lo. Levei-o a médicos, mas de nada adiantou... [...] Então, fizemos de conta que morávamos em cidades distantes, e escrevíamo-nos... [...] Das cartas que escrevi para ele, a maioria não foi respondida, e as que respondeu só falavam de saudade [...] (RIOS, 2005, p. 93.).

Apesar de considerar vergonhosa a travestilidade do familiar, a personagem demonstra estar sofrendo pela perda (“Estava com os olhos vermelhos e procurava disfarçar a palidez do rosto com pó-de-arroz. Era evidente que chorava muito.” (RIOS, 2005, p. 92.)). Fica claro pela fala de Magda a não aceitação da condição de Ana/Sergus, inclusive, porque, todo o tempo, ela se refere a essa apenas no masculino, sem considerar a transformação operada em sua vida. A posição da irmã ainda reflete o estereótipo de que o sujeito travesti é “muito meigo”, bem como a visão médico-científica de patologização das “homossexualidades”.

Kulick (2008), Benedetti (2005), Silva (2007) e Pelúcio (2009) argumentam, com unanimidade, que entre as travestis “um dos primeiros passos na construção da identidade travesti passa pelo abandono da família” (BENEDETTI, 2005, p. 102). Assim, a separação de Sergus Wallereststein de sua irmã para transformar-se em Ana Maria segue um rito de passagem comum às travestis brasileiras. A personagem plasma, nesse sentido, mais um aspecto da realidade.

Como afirmamos anteriormente, há uma gama de estereótipos de gênero que são problematizados neste romance de Cassandra Rios; um exemplo é o ideal de masculinidade e seu posicionamento em relação ao homoerotismo, como ocorre com Antonio Pereira e Dr. Barbosa, que modificam suas formas de ver e se relacionar com o que antes consideravam anormal e doentio; no

caso do estereótipo feminino, ocorre um emprego hiperbólico desse elemento na construção da personagem travesti.

No caso das personagens Antonio Pereira e Dr. Barbosa, a modificação na percepção que têm a respeito da diversidade sexual é instaurada aos poucos devido ao encantamento que possuem por Ana Maria. No caso do primeiro – o português Antonio Pereira, viúvo, 41 anos, caracterizado pelo narrador como homem maduro, forte e de valores tradicionalistas bem solidificados – ocorre uma brusca mudança de comportamento em relação à travesti. Ele a conheceu no bar onde era proprietário, ali mantiveram encontros furtivos e relações sexuais, porém Antonio não havia notado ainda que Ana era travesti, pois não tocara-lhe a genitália; para testar seu parceiro, Ana o convida a assistir um de seus shows na boate onde trabalha e só então ele descobre a identidade dela:

Ela era ele!!! Que desgraça! Que absurda peça o destino lhe pregara! Rememorou fatos enquanto o show prosseguia, sem que conseguisse notar nada, a não ser aqueles olhos grandes e oblíquos que o fitavam com malícia, lá no canto da pista. Ana Maria estava querendo confirmar o que era. [...] Seu Antonio estava grudado na cadeira. Queria fugir dali, queria avançar contra aquela criatura absurda e agredi-la, mas sentia-se incapaz de tudo. (RIOS, 2005, p. 75).

A reação da personagem Antonio revela o grau de discriminação dele ao descobrir que Ana era travesti. O estado revoltoso por ter se envolvido nessa relação e o desejo de agredir sua antiga parceira dura por muitos dias: “teve mesmo ímpetos de procurar a infeliz criatura e dar-lhe uma surra [...]” (RIOS, 2005, p. 77), “Contraía-se de revolta e mastigava uma raiva incontida, se pegasse aquela coisa, aquela bicha ia estrangulá-la” (RIOS, 2005, p. 78).

Os termos empregados pelo narrador para refletir a percepção do homem “enganado” demonstram o aspecto homo e transfóbico em seu interior, devido ao contato com o diferente. Confundir travestis com mulheres é um ato comum que gera bastante confusão segundo as etnografias consultadas e na literatura também é comum aparecerem casos assim como no conto “Dia dos namorados”, de Rubem Fonseca e no cordel *O garanhão que se lascou com um travesti* [2007], de Vicente Campos Filho.

Todavia, após uma semana de ocorrida a descoberta, o português amenizara a agressividade e começara a lembrar positivamente o que viveu com ela, sentindo saudade dos encontros com Ana, sentindo pena dela e, por não ter sua presença, andando cabisbaixo e silencioso. Telefonou para a residência dela várias vezes, até que teve coragem de falar-lhe e marcaram um encontro:

Depois, nessa tarde, Seu Antonio descobriu que sua doença era incurável. Incrível! Absurdo, mas amava Ana Maria, fosse ela o que fosse, homem ou mulher! Amava-a assim, como ela era. [...] (RIOS, 2005, p. 80).

A modificação no comportamento e a percepção de Antonio em relação a Ana Maria e a si mesmo nos permitem verificar a faceta de aceitação que o romance sugere por meio da relação entre eles. Por outro lado, a postura da voz narrativa ainda emprega termos discriminatórios associados ao perigo e à perversão, que mantém o homoerotismo associado ao negativo e ao doentio.

No caso do Dr. Barbosa, temos um contexto diferente, uma vez que ele é oposto a Antonio Pereira em integridade física e moral. Barbosa é um senhor rico, viciado em morfina e outras drogas, já com a saúde debilitada por conta desses vícios, além de deprimido emocionalmente devido à crise em seu casamento desde que sua esposa, Marcela, descobrira-se lésbica e o abandonara sexualmente. Além de ainda nutrir a esperança de que a esposa volte a desejá-lo e, para não se desvencilhar da imagem de família tradicional perante a sociedade, Barbosa prefere não se divorciar.

Numa pequena festa organizada por sua esposa, ele conhece Ana Maria, com quem se envolve num jogo sexual, descobrindo a travestilidade dela. Dias depois, ao reencontrá-la, “Ergueu a mão num impulso e violentamente desferiu uma bofetada no rosto aparvalhado de Ana Maria” (RIOS, 2005, p. 123). A agressão física foi seguida de uma série odiosa de consciência por ter se envolvido com ela. Todavia, em outra pequena comemoração organizada por Marcela, a travesti volta à mansão de Dr. Barbosa e o afronta. Nesse reencontro ambos se julgam viciados: Ana o julga pelo vício às drogas e ele a julga por vestir-se de mulher e se relacionar com outros homens, momento em que ela argumenta sobre sua subjetividade, como já comentamos. Ana Maria se propõe a experimentar uma das drogas oferecidas por Barbosa; após aplicar uma pequena quantidade do entorpecente, ambos se envolvem sexualmente, encontros que se repetem em momentos posteriores. De fato, Ana Maria o conquistara:

A primeira impressão era a que valia! O quanto Ana Maria era bela! Irresistível! Exuberante! Extraordinariamente atraente e suave! Tão meiga, tão sensual, tão deslizante e ordinária! Tão cheia de classe e falsos pudores! Era um verdadeiro coquetel das mais descontraídas qualidades essencialmente femininas. E era um homem! (RIOS, 2005, p. 129).

Os sinais de exclamação presentes nas orações que compõem o trecho demonstram o estado de êxtase de Barbosa ao refletir sobre a beleza e a sensualidade de Ana Maria, sua feminilidade e o fato de, paradoxalmente, para ele, ela ser um homem. O modo pejorativo e agressivo de referir-se a ela muda consideravelmente após a convivência, uma forma de representar uma quebra de preconceito. Também o fato de Barbosa admitir que mesmo sendo um “homem” (ao apelar para o aspecto biológico), Ana Maria incorpora “o feminino” de uma maneira perfeita e encantadora. Dessa maneira, o essencialismo tão recorrente nas falas discriminatórias passa a ser contestado, uma vez

que o que se espera de feminino para a personagem é encontrado num corpo biologicamente masculino.

A relação da protagonista com as personagens masculinas nos permite também outras considerações. A construção do perfil de Ana Maria configura entre ela e seus amantes uma relação de polos opostos, tal como no binarismo heterossexual, como se a dicotomia ativo-passivo e seus estereótipos definissem a lógica da atração dela: de um lado o efeminado, sensível, delicado; do outro, a força bruta, o macho.

Essa dimensão se materializa no desejo de Ana Maria. Por exemplo, quando questionada por Dr. Barbosa do que ela gostava, ela responde que só gosta de homem, “– E que seja bem homem. Bem macho! Precisa ser muito machão!” (RIOS, 2005, p. 116). No romance, são descritas quatro cenas eróticas entre a protagonista travesti e seus amantes e, em todas, ela exerce o papel passivo. Nesse sentido, o estereótipo acaba sendo reforçado por meio do exagero dela na sua construção, que dialoga com o exagero do esperado e idealizado macho, que a tornaria mais feminina.

Segundo Green (2000), foi nos anos 1930 e 1940 que se tornou comum a nomenclatura popular que diferenciava as bichas e os homens “verdadeiros”, assim como outras que se criaram, ao longo do século XX, para demarcar indivíduos sexualmente ativos e passivos, de acordo com estereótipos tanto de efeminação quanto de macheza exagerada.

O que se acreditava, à época, era que os penetradores possuíam justificativas para se envolverem sexualmente com outros homens sem serem vinculados ao desejo homoerótico; por exemplo, pensava-se que a mera necessidade de penetrar qualquer corpo para obter prazer sexual era suficiente para motivar “homens de verdade” aos encontros homoeróticos visando à realização do ato sexual. Fica óbvio, nessa lógica, a dimensão falocêntrica da imaginação que se desenvolve sobre a sexualidade da personagem.

O pressuposto falocêntrico de que a superioridade masculina é indubitável, tendo o falo como representação de valor significativo fundamental, parece ser transferido para a interpretação das relações homoeróticas. Visão que parece ter estabelecido um “padrão” equivocado de conceber o homoerotismo masculino pela sociedade, como se este sempre estivesse dicotomicamente dividido entre o sujeito homoerótico passivo e o ativo. A função do falo, portanto, de penetrar, de dominar, e que é vista de forma hierárquica como superior nas relações de poder, se transfere para os sujeitos que exercem a posição ativa, reforçando um preconceito secular em torno da passividade que esteve, igualmente de forma enganosa, associada aos “efeminados”.

Sales & Peres (2015, p. 27) também reforçam que:

Historicamente, nas sociedades ocidentais, heteronormativas, ao penetrar um cu, o homem marca sua virilidade e garante a passividade da mulher ou de qualquer que seja a pessoa penetrada a alocando num espaço de desvantagens, rejeição, sem honra; a pessoa travesti, nesta premissa, é sujeita anal, sempre penetrada, ou no mínimo marcada por um cu com menor poder, que nem sempre é penetrado, mas que já perpetua fatores e elementos inerentes ao espaço do feminino a deixando em desvantagens, na maioria das vezes, mesmo sendo possuidora de um pênis e fazendo uso do mesmo, penetrando inclusive (SALES; PERES, 2015, p. 27).

É esse espaço de “desvantagem” que parece ser conferido à Ana Maria pelo narrador na construção da passividade (no sentido de ser penetrada), associada ao estereótipo feminino. Essa estereotipia ativo/passivo e sua hierarquia pode ter uma associação com a causa da morte de Ana. A morte da travesti pode ser consequência de seu corpo ambíguo e transgressor e também de seu desejo de conquistar os homens sem revelar sua identidade sexual. Ao voltar desacompanhada para casa, durante a madrugada, ela se encontra com o trabalhador que entrega leite pelo bairro, Sr. Armindo, um homem muito forte, viril, oriundo de classe econômica menos favorecida, um exemplo de “macho”, segundo os padrões patriarcais. Ele a acompanha e ela o convida para um passeio, para depois tentar seduzi-lo, é no depoimento dele que a cena do crime é desvendada, bem como a nuance de que a violência de gênero é enfatizada, nesse jogo de construção e problematização de estereótipos:

Ela desceu e me chamou pra descer também. Pediu um litro de leite; eu peguei e fui entregar. Ela, então, me convidou para que conhecesse a casa por dentro. Então eu fui. Ela tinha um perfume louco! Começou a dizer uma porção de coisas do meu físico, e me alisava o peito. Fiquei fora de mim e puxei ela. Me empurrou, mas eu era mais forte, e comecei a querer tirar a roupa dela e a passar a mão pelo seu corpo. No meio da perna, senti aquilo. Ela gritava, eu peguei. Vi; vi e não acreditei. Então não sei como, passei a mão na garrafa de leite que estava na minha frente, em cima da mesinha, onde eu tinha posto logo que entrei, e assentei com ela na cabeça dele. Ele caiu. Fiquei olhando apavorado, tremendo, e, ainda não acreditando, levantei a saia do vestido e espiei. Era mesmo um homem disfarçado. Fiquei com medo e fugi. No meio do caminho, lembrei-me da garrafa de leite quebrada e voltei lá. (RIOS, 2005, p 170-171.)

O leiteiro (seu Armindo), que a via como uma mulher idealizada e impossível, descontrola-se “com a sensualidade e o perfume dela” e tenta agarrá-la, mas ao sentir que o corpo de Ana Maria frustrava o que se reconhece como corpo feminino, perde o controle e acerta-lhe uma garrafa de leite, na cabeça, matando-a. Uma morte com uma garrafa de leite, elemento concebido como puro e da família, ironicamente usado para anular a vida de um sujeito que subvertia as ideias tradicionais de pureza e de família.

A violência de gênero pela qual passa a personagem é causada pela compreensão de que só é permitido o binarismo biológico homem *versus* mulher. Toda a feminilidade da personagem, a

sedução e o desejo lhes são retirados ao se descobrir que o que ela traz entre as pernas é o órgão genital masculino. O pênis, motivo de orgulho, dominação e poder masculino se existente num corpo feminino ultraja a masculinidade. Ela, como tal, trai a potência masculina ao renegar a masculinidade, mas não pode se identificar como mulher porque a heteronormatividade a acusa homem pela genitália que possui. Assim, ser agredida e assassinada significa a vingança do sexo masculino personalizado no corpo do homem heterossexual. O leiteiro não será punido severamente por seus pares, já que ele é uma vítima ludibriada por um corpo construído. O leiteiro ficará preso apenas “o tempo necessário para aprender a controlar suas emoções e impulsos violentos.” (RIOS, 2005, p. 171).

Embora a protagonista esteja morta desde o início do romance, a trajetória de Grandão/Dalton nos leva à vida de Ana Maria, através de *flashbacks* e acronias, percorremos as peripécias de seu corpo transformado, seus desejos, e sua beleza nos shows de boates paulistanas. Apesar da violência sofrida, é preciso que destaquemos a postura subversiva dessa protagonista que nasce das memórias

‘1de seus amantes (Antonio e Barbosa), de seus familiares e amigos (Magda e Tilica) e se autoafirma como “produto da natureza”, desconstruindo o discurso que oprime as sexualidades transgressoras e produzindo “um olhar diferente” para a travestilidade.

Considerações finais

Após a discussão da obra, podemos estabelecer alguns apontamentos no que diz respeito à construção da protagonista travesti e os efeitos de sentido que ela nos sugere no âmbito do gênero e da sexualidade. Segundo Butler (2013, p. 163), os corpos “carregam discursos como parte de seu próprio sangue”. Considerando-se o corpo de papel inscrito no romance, essa afirmação é pertinente, uma vez que os corpos, as personagens se inscrevem linguisticamente através de suas ações, que significam, num âmbito maior, discursos, relações de poder. De acordo com Louro (2004, p. 82), os corpos são regulados, a sociedade é moldada através de discursos que impõem “limites de sanidade e legitimidade, moralidade ou coerência” e, dessa forma, os corpos são marcados culturalmente, o que também é evidenciado no romance de Cassandra Rios.

Michel Foucault (1988, 1984, 1985), no conjunto de obras da *História da Sexualidade*, defende a ideia de que o corpo é o lugar prático, direto do controle social. Segundo ele, os corpos são treinados, moldados e marcados pelas formas históricas predominantes de conceber o que é correto e o que é errado, o que é bom e o que é mau em relação às práticas sexuais, aos modos de exercer a sexualidade, sobre como expressar o desejo, a masculinidade e a feminilidade.

O filósofo francês conceituou, então, a categoria de “corpos dóceis”, que diz respeito exatamente aos corpos que refletem a dominação cultural e que estão habituados ao controle externo, à sujeição e permanecem aprisionados pelos dogmas do *status quo*.

No entanto, os corpos nem sempre obedecem às normas preestabelecidas, pelo contrário, elas também são desestabilizadas, os sujeitos deixam de se conformarem com a ordem vigente, escapam daquela via planejada, subvertem as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e das sexualidades, extraviam-se por outros caminhos que, como é construído no romance em discussão, podem ser ásperos.

A protagonista travesti desestabiliza os padrões de gênero e as relações com as demais personagens; no âmbito familiar vivencia uma espécie de exílio, se mantém afastada da irmã pela incompreensão desta. Ana Maria provoca confusão nos parceiros com quem estabelece vínculos afetivo-sexuais, fazendo-os mudar de postura em relação à travestilidade.

Os corpos das travestis, na maioria das vezes, exemplificam essa transgressão: rompem com o padrão imposto para homem/mulher e criam, talvez, um gênero ambíguo, como afirma Kulick (2008, p. 73), “[...] a maior dádiva da travesti é a ambigüidade”, pela sua capacidade de burlar definições, apagar as fronteiras de gênero e buscar escapar do controle organizado binariamente.

Todavia a subversão desta protagonista está na maneira como se enxerga e exercita, no romance, a reflexão sobre a própria subjetividade. A personagem constrói uma ideia a respeito do gênero e da sexualidade que supera o padrão que vê no sexo biológico e na genitália o aparato para se definir como sujeito masculino ou feminino. Nossa protagonista possui uma forma peculiar de empregar e entender o sistema sexo-gênero, subvertendo-o e, por vezes, reconstruindo o essencialismo a seu próprio favor.

Pudemos observar que em *Uma mulher diferente* (2005), a transformação corporal da protagonista e a maneira como lida com a sexualidade, orientação sexual e a relação com a sociedade e suas repressões são os elementos principais de suas construções e vidas narradas. Ana Maria, apesar de morta, tem a consagração de seu lugar como travesti, seu corpo transformado é público e desafia a negatividade que o assola, é um corpo subversivo, que resiste.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Kyara Vieira de. **Onde estão as respostas para as minhas perguntas?** Cassandra Rios – a construção do nome e a vida enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). 2014. 207 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

BARCELLOS, J. C. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BENEDETTI, Marcos R. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org). **O corpo educado** – pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 110-127.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

CUNHA, Helena Parente. Cãnone: dúvidas e ambigüidades. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 241-249, 2006.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX**. São Paulo: Scortecci, 2015.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX** – Uma leitura sobre corpo e resistência. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GREEN, James. **Além do carnaval** – homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

KULICK, Don. **Travesti** – prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e Desejo** – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: FAPESP, 2009.

RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Georgette**. São Paulo: Record, 1956.

SANTOS, Rick. Uma visão queer do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 175-180.

SALES, Adriana; PERES, Willian Siqueira. Apontamentos anal-ísadores: corpos travestis, tempos e subjetivadas compreensões do cu. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 4, p. 13-35, 2015. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15420>>. Acesso em: 24 out. 2015.

SILVA, Helio R. S. **Travestis** – entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CASSANDRA RIOS' TRANSVESTITE CHARACTERS: SUBVERSION AND RESISTANCE

Abstract: This article presents an overview of the pioneering Brazilian writer Cassandra Rios in the creation of novels with transvestite characters. It also offers an analysis of the protagonist in “Uma mulher diferente”, published for the first time in 1965. The theoretical foundations of the critical reading hereby presented are: (a) literary studies, drawing from Barcelos (2006), Fernandes & Schneider (2017), (b) gender studies, drawing mainly from Butler (2010; 2013) and (c) ethnographies about Brazilian transvestites, drawing from Kulick (2008), Benedetti (2005) e Pelúcio (2009). The results aim at demonstrating the extent to which these characters challenge traditional dogmas of gender and sexuality, subverting essentialist concepts, even though they were created in literary texts that became known to the public in a period of repression such as the beginning of the military dictatorship in Brazil, established in 1964.

Keywords: Transvestite characters. Cassandra Rios. Brazilian literature.

A “RAINHA DO LAR” E A “MULHER DA VIDA”: A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS FEMININAS EM JOSÉ DE ALENCAR

Renato Drummond Tapioca Neto¹²

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: Entre os escritores brasileiros que trabalharam em suas obras a construção das imagens femininas, ora como “rainha do lar”, ora como “prostituta”, encontra-se José de Alencar. Nos romances que constituem os chamados *perfis de mulheres* (Lucíola, Diva e Senhora), Alencar explorou aspectos da sociedade brasileira durante as décadas de 1850 a 1870, o que confere a estes romances um aspecto quase documental, embora se tratem primeiramente de obras de ficção. No presente trabalho, pretende-se demonstrar como o universo feminino foi construído pelo autor, especialmente o perfil da mulher oitocentista: a cortesã, identificada com a personagem Lúcia, no romance *Lucíola* (1862); e a rainha do lar, representada pelas personagens Emília, em *Diva* (1864), e Aurélia Camargo, em *Senhora* (1865). Para tanto, partiremos de uma breve discussão sobre a construção das imagens e estereótipos femininos no século XIX, e em seguida adentraremos na obra supracitada de José de Alencar, em busca de tais perfis que, por sua vez, encontram paralelos verossímeis para além das páginas do romance romântico do referido autor. Com isso, objetivamos ressaltar como a obra de Alencar se constitui numa fonte preciosa para se compreender a sociedade brasileira de 150 anos atrás.

Palavras-Chave: José de Alencar. Romance. Prostituta. Mulher.

Introdução

O século XIX, herdeiro da dupla revolução tecnológica e política ocorrida na Inglaterra e na França, respectivamente, assistiu à ascensão da sociedade burguesa, cujos valores e costumes se difundiram em várias partes do mundo, incluindo o Brasil. Os produtos industrializados ingleses eram largamente consumidos pela população do período, mas era da França que vinham as últimas tendências da moda, enchendo as vitrines da rua do Ouvidor com artigos de luxo para o consumo de homens e mulheres. A fase do Segundo Reinado brasileiro foi um dos momentos mais ricos da nossa história, não só pelas personalidades que marcaram a época, como também pelos acontecimentos no plano político e cultural, que fizeram da corte do Rio de Janeiro um verdadeiro centro de sociabilidade

¹² Graduado em História (licenciatura) pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC (2014) e mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2017). É autor do livro *Rainhas Trágicas: quinze mulheres que moldaram o destino da Europa* (2016), publicado pela Vogais Editora, em Portugal.

para aqueles que queriam ser aceitos entre a classe senhorial. Era esse o cenário onde mocinhas casadouras, imortalizadas por José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo nos seus romances urbanos, transitavam ao lado de donas de casa e mãe trabalhadoras, em praças, lojas e confeitarias, no teatro e em bailes da corte. Ao lado desses perfis de mulher, existia outro, em torno do qual muito do debate médico, literário e jornalístico do Brasil oitocentista se concentrou: o da prostituta.

Assim como nos principais centros urbanos da Europa (Londres, Paris, etc.), o Rio de Janeiro se tornou uma espécie de “laboratório de observação”, onde políticos, médicos e reformadores sociais “construíram uma concepção de cidade permeada por imagens contraditórias” (ENGEL, 2004, p. 37), entre elas a da “mãe-de-família” – identificada com a *moralidade* – e o da “prostituta” – identificada com a *imoralidade*. A Europa não só exportava para o Brasil produtos, capitais e colonos, como também mulheres (as chamadas polacas e as cocotes francesas, entre outras) para a produção do prazer. Ao longo do século XIX, especialmente a partir dos anos 1850, chegaram à corte “cáptens e prostitutas, agentes e objetos de um desumano comércio que se expandia à medida que o capitalismo se irradiava pelos demais continentes, a despeito da apologia da liberdade no trabalho” (MENEZES, 1992, p. 31). Pode-se dizer que foi no meado do oitocentos que se intensificou na capital brasileira um grande número de prostitutas, classificadas em três ordens: as chamadas “aristocráticas”, as de “sobradinhos”, ou a “escória” (que se espalhavam por casebres e mucambos). Eram consideradas um “mal necessário”, dentro dessa sociedade de gostos burgueses, que se afixava no Brasil durante o Segundo Reinado.

Entre os escritores brasileiros que trabalharam em suas obras a construção das imagens femininas, ora como “rainha do lar”, ora como “prostituta”, encontra-se José de Alencar. Nos romances que constituem os chamados *perfis de mulheres* (Lucíola, Diva e Senhora), Alencar explorou aspectos da sociedade brasileira durante as décadas de 1850 a 1870, o que confere a estes romances um aspecto quase documental, embora se tratem primeiramente de obras de ficção. No presente trabalho, pretende-se demonstrar como o universo feminino foi construído pelo autor, especialmente o perfil da mulher oitocentista: a cortesã, identificada com a personagem Lúcia, no romance *Lucíola* (1862); e a rainha do lar, representada pelas personagens Emília, em *Diva* (1864), e Aurélio Camargo, em *Senhora* (1865). Para tanto, partiremos de uma breve discussão sobre a construção das imagens e estereótipos femininos no século XIX, e em seguida adentraremos na obra supracitada de José de Alencar, em busca de tais perfis que, por sua vez, encontram paralelos verossímeis para além das páginas do romance romântico do referido autor. Com isso, objetivamos

ressaltar como a obra de Alencar se constitui numa fonte preciosa para se compreender a sociedade brasileira de 150 anos atrás.

A Construção das imagens femininas no século XIX

A imagem idealizada da mulher no século XIX associava-a ao espaço doméstico, sendo a mulher considerada, portanto, um apêndice da casa e do marido e dedicada à criação dos filhos. Embora houvesse certas dissimilaridades entre o discurso e a prática, esse perfil era difundido em muitos romances de caráter pedagógico, em manuais de etiqueta, matérias de jornal, teses médicas, entre outros meios de informação. Contrária a essa imagem de virtuosidade estava a da prostituta, frequentemente associada ao vício e à proliferação de doenças venéreas, como a sífilis. A historiadora Margaret Rago, no seu livro *Os prazeres da noite* (2008), afirmou que o perfil da prostituta, no século XIX, foi construído em oposição ao da dona de casa, e vice-versa. A “prostituta” como o estereótipo que deveria ser evitado a todo custo pelas outras mulheres, e a “dona de casa” como aquilo que a prostituta nunca seria. Porém, ao passo em que as mulheres adentravam no mercado de trabalho e se inseriam no mundo do lazer, ganhando assim as ruas, elas começaram a dividir o espaço comum do perímetro urbano com as meretrizes. Com a expansão da vida noturna no Segundo Império, pode-se dizer também que um novo perfil de mulher, o da artista, chegou para oferecer maior contraste ao da “rainha do lar”. Por seu modo de ser e de agir, a figura da artista foi associada à imagem da prostituta.

O discurso ideológico do século XIX, especialmente, acentuou a divisão de papéis entre homens e mulheres. Cada um tinha suas funções, tarefas e espaços, com lugares a serem ocupados e definidos nos seus mínimos detalhes: para o marido, o espaço público, para a esposa, o privado. De acordo com Michelle Perrot (1992, p. 178), “existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. ‘Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos’”. A própria política havia contribuído para acentuar essa interpretação dos papéis masculinos e femininos ao distinguir as categorias “produção”, “reprodução” e “consumo”. Nesse caso, caberia ao homem assumir a primeira, enquanto a mulher ficara com a terceira. A segunda (a da reprodução), contudo, seria tarefa de ambos. Nesse discurso moralizante, o mundo das chamadas “mulheres honestas” era, na maioria dos casos, o do ócio, das visitas a parentes e amigos e da vida doméstica. Muitos homens e mulheres eram preparados desde cedo para exercer seus respectivos papéis dentro da sociedade. A mulher que transgredisse esse ideal estaria assim exposta a vários comentários e suspeitas quanto à sua conduta moral.

Na outra esfera, havia a prostituta, considerada uma mulher lasciva, debochada e insubmissa. O oposto do imaginário da mãe e dona de casa. Era um ser imaturo e instável, ou, como disse Nickie Roberts (1998, p. 268), “mal-humorada e selvagemmente frívola, arrogante e vulgarmente familiar; mudava constantemente e impulsivamente suas opiniões, trajes, humores, casa e até mesmo classe social”, contrário, portanto, ao ideal de passividade e submissão esperado do sexo feminino. Em *Os estrangeiros e o comércio de prazer nas ruas do Rio de Janeiro (1890-1930)*, Lená M. de Menezes afirma que:

A alegre vida dos cafés, cantantes e dançantes, dos restaurantes, dos teatros e das confeitarias modificou o cotidiano da mulher carioca. Paulatinamente esta ganhou o mundo do lazer, ao mesmo tempo em que começava a se inserir no mundo do trabalho. Cada vez mais a “mulher honesta” ganhou as ruas e dividiu espaços comuns com as cortesãs de luxo, na vida noturna, e com o baixo meretrício, na circulação das ruas. Tal convivência firmou a necessidade da intervenção policial para a disciplinarização dos costumes, visando a manutenção dos valores tradicionais e da imagem da mãe-de-família (MENEZES, 1992, p. 25-26).

Com a introdução da mulher no mercado de trabalho, os lugares frequentados pelas ditas “mulheres honestas” e pelas prostitutas, aos poucos, se cruzaram. Observamo-las passeando pelas lojas elegantes da rua do Ouvidor, pelo Cassino, o teatro da Ópera, festas religiosas, entre outros lugares de sociabilidade que também eram frequentados pelas famílias. Aspecto esse que, com efeito, escandalizou algumas autoridades do período, que se movimentaram em debates com o intuito de restringir a circulação das prostitutas a alguns locais da cidade.

Muitos médicos higienistas, em seus trabalhos de conclusão de curso, apontaram para a necessidade de se regulamentar o meretrício, na expectativa de controlar a vida social das prostitutas e a proliferação de certas doenças, cuja contaminação, acreditava-se, estava ligada ao seu ofício. O médico Herculano Augusto Lassance Cunha (1845), em tese intitulada *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro*, foi um dos primeiros acadêmicos a se debruçar sobre o tema da prostituição no Brasil de então. Seu trabalho seria posteriormente utilizado como referência por muitos outros médicos, em especial Francisco Ferraz de Macedo. Em tais estudos, era esboçado uma espécie de “mapa classificativo” da prostituição, que era dividida como “pública” e “clandestina”, e suas subdivisões em “difíceis” (primeiro gênero: floristas, modistas, vendedoras, entre outras; e segundo gênero: as “ociosas”, isoladas em casas aristocráticas), “fáceis” (mulheres de sobrados e bordéis) e as “fácilimas” (“reformadas ou gastas”). Na outra esfera, havia a chamada “prostituição doméstica”, na qual se detectavam “mulheres de primeira classe” (viúvas, casadas, divorciadas, etc.) e de “baixas condições” (livres, libertas e escravas).

Com efeito, é possível detectar a influência dos debates médicos sobre a prostituição mesmo na literatura que era produzida na época. José de Alencar, por exemplo, pode ser considerado um dos primeiros romancistas a explorar o tipo social da prostituta na peça *As Asas de Um Anjo* (1858) e depois em *Lucíola* (1862), onde o mundo das chamadas cortesãs de luxo era descortinado aos olhos do leitor. A ele se seguiram Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), com a personagem Marcela, e principalmente Aluísio Azevedo, em *O Cortiço* (1890), que apresentava, além da figura da prostituta, três outras práticas que eram associadas aos vícios debatidos pelos médicos: o lesbianismo, o onanismo e a pederastia. Esses mesmos autores, por sua vez, exploraram na sua vasta produção as duas imagens femininas: a “rainha do lar” e a “mulher da vida”. Sendo assim, a literatura pode oferecer um importante testemunho para o trabalho em História, desde que analisada através da representação de mundo que comporta em suas páginas. No caso da prostituta e da dona de casa, estas se movimentam num campo significacional rico e cheio de metamorfoses, na confluência de várias questões, como a sexualidade, o cuidado de si, o domínio do corpo, a maternidade, entre outros temas, que estão no centro dos debates sobre a condição feminina até os dias de hoje.

A prostituição e o papel que a prostituta assumiu ao longo da história ainda são tratados com certo receio em alguns centros de pesquisa nas ciências humanas. No século XIX, a partir dos anos 1850, o lugar que a meretriz deveria ocupar na modernidade importada que pretendia se firmar no Brasil foi alvo de um amplo debate que se estabeleceu entre médicos higienistas, romancistas e jornalistas. Quando publicou sua peça *As Asas de Um Anjo*, em 1858, José de Alencar foi censurado e seu trabalho considerado “imoral” por parte dos órgãos responsáveis no governo de Pedro II. Dois anos depois, em *Lucíola*, o romancista deixou a entender que não haveria lugar para uma ex-prostituta no seio da família brasileira. Tempos mais tarde, Machado de Assis, com seu humor irônico, apresenta-nos Marcela, na obra que, segundo a crítica especializada, inaugura o realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mas é em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, que o público de leitores conhece mais profundamente o mundo das cortesãs de luxo e do baixo meretrício, com personagens como Léonie e Pombinha.

Com efeito, tanto em *O Cortiço* quanto em *Memórias Póstumas*, a prostituta convive nos mesmos espaços que as mulheres consideradas honestas, as mães de família e/ou donas de casa, que mantinham alguma conversação com as referidas personagens. Observa-se no plano literário, a partir da década de 1880, como a imagem da prostituta e a da dona de casa, longe de se repelirem mutuamente, coexistiam, o que pode ser um indicativo das revisões dos papéis sociais que uma e

outra assumiram ao longo do século XIX. Esse aspecto nos faz indagar o seguinte: estariam a prostituta e a mãe de família em polos tão opostos, como o discurso moralista do período nos induz a acreditar? Partindo desse ponto, é possível levantar a hipótese de que a imagem da prostituição e o exercício dos deveres domésticos estavam mais pautados naquilo do que se esperava da mulher no oitocentos e não na prática. Esse aspecto fica mais evidente se observarmos a vida nas camadas mais baixas da sociedade, quando muitas mães e/ou donas de casa precisavam arrumar empregos para ajudar na renda da família. O próprio médico Lassance Cunha, na sua tese *A prostituição*, reconhece que muitas das mulheres que exerciam o meretrício à noite eram floristas, modistas e vendedoras em outros turnos.

Esse ponto também é apresentado por Lená M. de Menezes, que analisou os processos criminais movidos por prostitutas contra seus cafetês. Na busca por fontes que destacassem a voz dessas mulheres, Menezes conseguiu identificar que muitas delas também eram mães e exerciam o meretrício com o assentimento de seus cônjuges. Sendo assim, é possível afirmar que na figura da meretriz poderia coexistir tanto a imagem estereotipada da prostituta quanto a da dona de casa. As barreiras ideológicas impostas pela moral burguesa são muito menores quando analisamos as experiências e os casos dos quais as fontes nos permitem conhecer. Na outra mão, também a partir da década de 1850, observamos o surgimento de muitos jornais escritos por e para mulheres, como o *Jornal das Senhoras*, onde as redatoras, numa série de artigos, defendiam a emancipação feminina através da educação e o direito de exercer uma profissão no mercado de trabalho especializado. Tais depoimentos demonstram que tampouco o modelo de “rainha do lar”, recatada e dedicada ao marido e aos filhos, era plenamente adotado pelo público de mulheres que consumia esse tipo de literatura e que assinava os artigos que eram publicados em tais periódicos. Se o século XIX procurou definir papéis para os sexos, nem todas as mães e donas de casa o aceitariam com total submissão.

Na opinião de Margareth Rago (2008, p. 22), “o enquadramento conceitual da mulher enquanto “rainha do lar” ou “mulher da vida” foi o caminho que os homens cultos do período encontraram para se referirem à condição feminina”. Rago salienta que, num tempo de tamanha discricção, a prostituição configurou um espaço visível, especialmente com a expansão do mercado capitalista, constituindo-se, portanto, em um alvo para as observações de médicos, higienistas, a polícia e os juristas. A autora defende que “a prostituta é um efeito, produto de um meio que beneficia a muitos setores sociais envolvidos, especialmente os homens” (RAGO, 2008, p. 14), que, para ela, ainda não foram objetos de problematização quando se trata dessa experiência. As produções científicas do século XIX, por sua vez, resultaram no que ela chamou de “sujeição da mulher pelos

próprios pressupostos de raciocínio discursivo com que operavam” (RAGO, 2008, p. 23). De acordo com Rago, a imagem da prostituta, enquanto objeto vil, proliferador de doenças venéreas, estéril, construída masculinamente para se opor à figura da mãe de família, estigmatizando assim a identidade feminina e sua sexualidade.

Por anos, a prostituição foi encarada como uma linha de fuga para os homens do ambiente familiar, dos códigos normativos ou da disciplina do trabalho. Daí a necessidade de o doutor Lassance Cunha a classifica-la como um “mal necessário”, que deveria ser controlado, para servir aos interesses da nova sociedade que se instalava no Brasil de então. Segundo Margareth Rago (2008, p. 29):

Em torno das práticas sexuais extraconjugais constituiu-se um universo de atividades de lazer e cultura, antes inexistente na cidade: cafés-concerto, cafés-cantantes, cabarés, bordéis, “pensões alegres”, teatros, bares e restaurantes floresceram pelo centro comercial e nos arredores mais afastados, como espaços de circulação de fluxos desejantes e de manifestação de outras formas do desejo, à imagem do que se assistia nos países europeus paradigmáticos.

Não obstante, muitos desses espaços de sociabilidade, notadamente os cafés e os teatros, também passaram a ser frequentados pelas chamadas “mulheres honestas”, graças à relativa emancipação que elas foram conquistando ao longo do século. Sua livre circulação pelas ruas e sua entrada no mercado de trabalho alarmaram as autoridades do período, preocupadas com que as duas imagens femininas se confundissem.

Segundo Magali Engel, em *Meretrizes e Doutores* (2004), a mulher e a criança figuravam como os dois principais objetos no tratamento de questões de natureza higiênica, o que se pode inferir por meio do abuso de termos como gravidez, aborto, aleitamento, educação da mulher e da criança e mortalidade infantil nos vários tratados de medicina que eram publicados no período. O médico penetrava assim no espaço familiar e, aos poucos, tentava modificar o perfil das relações familiares. Conforme ressalta J. F. Costa (apud ENGEL, 2004, p. 44) em *Ordem Médica e Norma Familiar*: “a mãe higiênica nasceu de um duplo movimento histórico: por um lado, emancipação feminina do poder patriarcal; por outro, ‘colonização’ da mulher pelo poder médico”. A própria questão do aleitamento, segundo Margareth Rago, configurou-se num item essencial na construção da mulher ideal, em detrimento da mulher prostituída, enxergada como fonte de esterilidade, um corpo impuro, foco de doenças sexualmente transmissíveis e, nesse caso, supostamente incapaz de gerar vida saudável. O corpo da prostituta era visto, por alguns médicos do período, como um corpo doente, que precisava ser estudado.

Com efeito, em combate a esse corpo prostituído e considerado impuro, observamos muitos jornais mais conservadores incentivarem uma campanha de valorização da maternidade, vista como a natureza primeira do sexo feminino, assim como da mãe higiênica, para diferencia-la de uma imagem da prostituta que passou a simbolizar a esterilidade. O corpo da prostituta, *foco de perversão*, atrai o olhar do profissional de saúde, que passa a estudá-lo minuciosamente. O médico Macedo Júnior, por exemplo, em trabalho publicado no ano de 1869, intitulado *Da Prostituição no Rio de Janeiro*, considerava as prostitutas “menos fecundas” e que “o fruto da concepção que recebem não chega a seu termo de desenvolvimento” (MACEDO JR., 1869, p. 20). Nesse caso, podemos afirmar que o exercício da maternidade atuava como uma linha de demarcação sexual entre esses dois perfis femininos. Essa divisão, porém, parece desconsiderar muitas prostitutas que também eram mães e que estavam nesse meio, ou por necessidade ou por vontade própria. Faz-se necessário também considerar essa última opção, uma vez que reduzir a prostituição a uma explicação econômica de comercialização do corpo é não levar em conta “as funções que desempenha como modo diferenciado de funcionamento subjetivo, permitindo aflorar em outras formas de expressão do desejo” (RAGO, 2008, p. 24).

Entretanto, alguns autores, como Menezes, Luiz Carlos Soares e Magali Engel, também classificam a prostituição como uma forma de insubordinação feminina à moral castradora da época. Repensar essas duas imagens femininas, a “rainha do lar” e a “mulher da vida”, no Brasil oitocentista, à luz das pesquisas recentes na área de História das mulheres, é, portanto, um exercício de reinterpretação do lugar ocupado pelo público feminino nos dias atuais e das considerações que permeiam o seu estudo. Nesse aspecto, a inclusão da literatura produzida no século XIX como fonte de estudo pode oferecer importantes contribuições na análise dos respectivos perfis. O romance urbano de José de Alencar apresenta ao leitor uma série de estereótipos femininos, encaixados nos seus respectivos espaços, dos quais a imagem da prostituta e a imagem da dona de casa se destacam. A seguir, observaremos como o perfil da “rainha do lar” foi delineado pelo autor e quais as contradições que personagens como Emília e Aurélia apresentam dentro de uma sociedade marcada pela tropicalização dos costumes europeus e transposição de imagens e espaços para a realidade do Brasil.

A “rainha do lar”: a representação da mulher em *Diva e Senhora*

No romance brasileiro oitocentista, o tipo social feminino foi muito explorado pelos escritores. Romancistas como Macedo, Alencar e Machado foram minuciosos na composição de suas personagens, desde o perfil psicológico até os comportamentos, aparências e modos de vestir das heroínas. Segundo Elisa Maria Verona (2013, p. 87):

Retrataram, também, aspectos diversos da história de vida de suas personagens, todas em idade de casar-se e à espera de um grande amor, todas especialmente bonitas, dotadas de diversas prendas e com espírito cultivado – o que servia para distingui-las quando não possuísssem um bom dote, ainda que, costumeiramente, as empobrecidas do universo ficcional brasileiro sejam não raras vezes surpreendidas com uma herança volumosa de um parente até então ignorado.

Para Verona (2013, p. 88), alguns romancistas brasileiros do século XIX “não cansaram de destacar, por exemplo, o quão frágil física e psicologicamente era a mulher”. Assim, a chamada “natureza feminina” seria mais suscetível aos sentimentos do que a masculina. Seu habitat nos romances era preferencialmente o do espaço doméstico, frequentando lugares públicos apenas em situações de lazer e nunca desacompanhadas, para não levantar suspeitas sobre sua reputação.

Dessa forma, as práticas e modos de registros da memória das mulheres estão ligados a esse ambiente privado, à casa, à sua condição e lugar ocupado na família e na sociedade. “Pela força das circunstâncias, pelo menos para as mulheres de antigamente”, ressalta Michelle Perrot (1989, p. 15), “e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo”, para onde “elas foram de alguma forma delegadas por convenção e posição”. Perrot defende que a memória, em sua relação com o tempo e o espaço, é profundamente sexuada. Nesse caso, as práticas da memória feminina, conforme exposto pela historiadora, implicariam uma ideia de “capitalização do tempo”:

Elas se inscrevem num século XIX que faz do privado um lugar da felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres, as testemunhas e as cronistas. Mas essa missão de memorialista deve respeitar limites implícitos. O pessoal e o muito íntimo são banidos como indecentes. Se a jovem se obstina até o ponto de se apropriar, timidamente, do diário íntimo, a mulher casada deve renunciar a ele. Não há lugar para tal forma de escrita no quarto conjugal. A memória feminina, assim como a escrita feminina, é uma memória familiar, semioficial (PERROT, 1989, p. 14).

Sendo assim, a memória e a imagem das mulheres no século XIX estavam intimamente ligadas à posição social que ocupavam. Atualmente, com os avanços na área da História das Mulheres, essa

“memória do privado”, “familiar” e “semioficial”, definida por Perrot cerca de 25 anos atrás, tem sido cada vez mais superada, mediante o resgate das vozes femininas na esfera pública e política, quer ocupando uma posição de destaque na sociedade, a exemplo de rainhas ou esposas de nobres, ou não. O *corpus* documental de hoje permite-nos afirmar que as mulheres desempenharam seu papel no espaço público. Os estudos de gênero tiveram uma importante função nesse resgate.

De acordo com Scott (1995, p. 7), “gênero” pode ser empregado para designar as relações sociais entre os sexos: “é uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres”. Nessas relações sociais, os lugares que deveriam ser ocupados por homens e mulheres eram cultural e socialmente construídos. Para Scott (1995, p. 13), o uso da categoria “gênero” rejeita as explicações do “determinismo biológico implícito, no uso dos termos sexo ou diferença sexual”, introduzindo assim a ideia de que a desigualdade dos lugares sociais e espaços que deveriam ser ocupados respectivamente por homens e mulheres são construídos pela sociedade. Nesse aspecto, a memória também teve o seu papel a desempenhar. Perrot, por exemplo, promove uma dicotomização entre memória do privado, que estaria ligada ao feminino, e memória dos lugares públicos, onde o sujeito seria o homem. Contudo, com o avançar das pesquisas na área de história das mulheres, observou-se que em muitos momentos da história elas também apareceram no espaço público, reivindicando direitos, principalmente a partir do século XIX, conforme veremos mais adiante.

Com efeito, a memória construída em torno do feminino em José de Alencar segue essa dicotomização, valorizava a mulher como dona de casa, apêndice do marido e da família, conforme se pode entender nos discursos de *Diva* e *A pata da Gazela*. É uma memória do privado, no sentido definido por Michelle Perrot. A exceção, nesse caso, seria com *Lucíola* e *Senhora*. Quando a mulher nos romances de José de Alencar aparece nos espaços públicos, é para brilhar em salões literários, bailes ou no teatro. São nesses espaços que ela pode ver e ser vista. Os salões aparecem como cenário de conflito, onde elas aparecem para desafiar o homem amado, como é o caso de Emília, em *Diva*. Na opinião de Ana Carolina Soares (2012, p. 86), esse é o romance alencariano mais representativo desse espaço de sociabilidade no Brasil do século XIX, uma vez que “sua trama desenrola-se por entre bailes e salões do segundo reinado, espaço exclusivo e privilegiado para as damas e cavalheiros da ‘boa sociedade’ carioca”. Para a autora, em *Diva*, a presença de Augusto naqueles espaços é o motivo que inspira em Emília “maior repúdio, pois seus sentimentos em relação ao rapaz encontram-se confusos”.

No romance alencariano, a condição de felicidade para as heroínas era aceitar o seu papel na sociedade, de esposa recatada e subserviente aos desejos do marido. Na prosa urbana de José de Alencar, por exemplo, “a lógica argumentativa dos romances inventou um argumento perfeito para o aprendizado dos comportamentos e costumes adequados” (SOARES, 2012, p. 25), conceituados por Ana Carolina Soares como “pedagogia do casamento”. De acordo com a autora:

A mulher civilizada da elite carioca deveria saber portar-se nesses espaços de sociabilidade dentro de determinados padrões cujo sucesso se assegurava pela repetição das regras de comportamento consagradas pelas elites europeias. E ao contrário dos manuais de comportamento que começavam a ganhar espaço no universo literário brasileiro, os romances de Alencar trabalharam para divulgar esses novos modelos exemplares partindo de um argumento que considero brilhante e bem articulado: a manutenção da felicidade pelo amor. Assim, criava-se um sentido para que se obedecessem às regras de civilidade. Sem elas, não seria possível que a mulher de elite pudesse alcançar a glória suprema do amor que era o casamento e assim constituir uma família e ser feliz (SOARES, 2012, p. 25).

Em sua dissertação de mestrado, Soares defende a ideia de que haveria um discurso pedagógico nos *perfis de mulher* de José de Alencar, que instruía a leitora que buscasse felicidade no matrimônio. Para tanto, ela deveria ser civilizada como Lúcia (*Lucíola*), educada como Emília (*Diva*) e esposa feliz, como Aurélia (*Senhora*). Caso se guiasse pela trilha ensinada pelas personagens, a mulher “não teria certamente dificuldade em ser bem-sucedida em seu intuito” (SOARES, 2012, p. 29).

Com efeito, a imagem feminina nos romances alencarianos, dentro das camadas mais elevadas da sociedade, está revestida de uma ideia de grandeza e de ascensão social. O comportamento das personagens só acentua o suposto padrão de superioridade dessas camadas, especialmente pela educação das protagonistas, geralmente acima dos níveis “ordinários” de instrução da maioria da população feminina brasileira, conforme podemos observar em *Senhora*:

- Em todo caso é mais bem-educada do que eu?
- Do que você, Aurélia? Há de ser difícil que se encontre em todo Rio de Janeiro outra moça que tenha sua educação. Lá mesmo, por Paris, de que tanto se fala, duvido que haja.
- Obrigada! É esta sua franqueza, D. Firmina?
- Sim, senhora; a minha franqueza está em dizer a verdade, e não em escondê-la. Demais, isto é o que todos vêm e repetem. Você toca piano como *Arnaud*, canta como uma prima-dona, e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. E como não há de ser assim? Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela (ALENCAR, 1997, p. 22).

A inteligência de Aurélia, exaltada por José de Alencar, distinguia-a de suas contemporâneas, quer no contexto da obra (caso tomemos por exemplo as outras personagens femininas, como as irmãs de Fernando Seixas, Nicota e Mariquinha), ou não. Para Luís Filipe Ribeiro (2008, p. 172), Alencar, ao destacar as características intelectuais da protagonista, estaria louvando também “uma qualidade essencialmente masculina e sua presença em Aurélia já a desloca para o campo masculino da sociedade”. Por outro lado, a descrição dos dotes mentais da personagem figura quase como mais um de seus muitos atributos, visto que o espaço público, onde eles seriam melhor aproveitados, era vetado para as ditas “mulheres de família”, dedicadas ao lar. A educação feminina tinha por função preparar as jovens para o futuro papel de esposa. Em *Diva*, por exemplo, a instrução de Emília é esboçada da seguinte forma:

Essa moça tinha desde os tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada; ela desenhava bem, sabia música e a executava com maestria; excedia-se em todos os mimosos labores da agulha, que são prendas da mulher (ALENCAR, 1998, p. 19).

As mulheres alencarianas sabem desenhar, tocar e costurar, prendas consideradas peculiares ao sexo feminino. Segundo Maria Thereza Bernardes, “falar francês, além de tocar piano, é questão obrigatória em vista dos requintes da vida elegante” (BERNARDES, 1989, p. 67). O piano era um objeto de luxo e mercadoria-fetichismo no auge do Segundo Império e fazia parte do universo feminino. “Ao contrário dos outros instrumentos musicais até então correntes no país, suscetíveis de serem aqui copiados por hábeis artesãos, o piano dos meados do século passado”, explica Luiz Felipe de Alencastro (2011, p. 46-47), “já ganhara as características de produto industrial sofisticado”. Em *Senhora*, Aurélia é vista tocando e cantando ao piano:

Depois de saturar-se de tal sol como a alva papoula, que se cora aos beijos do seu real amante, a moça dirigiu-se ao piano e estouvadamente o abriu. Dos turbilhões da estrepitosa tempestade cromática, que revolvia o teclado, desprende-se afinal a sublime imprecisão da *Norma*, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião. Moderando os arrojados dessa instrumentação vertiginosa, para fazer o acompanhamento, a moça começou a cantar; mas às primeiras notas, sentindo-se tolhida pela posição, abandonou o piano, e em pé, no meio da sala, roçando a saia do roupão como se fosse a saia do pálio gaulês, ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopeia do coração traído, que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange (ALENCAR, 1997, p. 24).

Tanto Aurélia como Emília em *Diva* são descritas como ótimas pianistas e costureiras. Esse é o ambiente das donzelas nas obras de José de Alencar, mais ligado à esfera privada que à pública. Quando a mulher alencariana aparece no cenário público, é para brilhar como deusa-musa-ídolo, conforme vimos anteriormente no primeiro capítulo de *Senhora*, quando o narrador apresenta ao leitor a personagem Aurélia Camargo. Dentro de casa, elas estão ligadas a espaços e objetos considerados pelo imaginário oitocentista como femininos. Vêmo-las costurando, tocando piano, experimentando um vestido novo em frente ao espelho, passeando pelo jardim, ou lendo algum romance para se distrair.

O mundo de algumas mulheres das classes mais altas da sociedade era, na maioria dos casos, o do ócio, dos bailes na corte, dos passeios, das compras nas lojas da rua do Ouvidor, das visitas a parentes e amigos e da vida doméstica. Muitos homens e mulheres eram preparados desde cedo para exercer seus respectivos papéis dentro da sociedade, embora nem sempre desempenhassem essas funções, conforme veremos mais adiante. Em tese, a mulher que pretendesse ocupar um espaço que, por convenção, não lhe pertencia, estaria assim exposta a vários comentários e suspeitas quanto à sua conduta. Seguindo essa linha de pensamento, quando perdeu a mãe, Aurélia Camargo estaria assim numa situação bastante perigosa. Nas palavras da personagem:

– O recato é o mais puro véu de uma senhora. Feliz aquela que vive à sombra do zelo materno, e só a deixa pelo doce abrigo do amor santificado. Sua virtude tem com esta flor a tez imaculada, e o perfume vivo. Essa ventura não me tocou; achei-me só no mundo sem amparo, sem guia, sem conselho, obrigada a abrir o caminho da vida, através de um mundo desconhecido. Desde muito cedo vi-me exposta às suspeitas, às insolências e às vis paixões; habituei-me para lutar com essa sociedade, que me aterra, a envolver-me na minha altivez, desde que não tinha para guardar-me o desvelo de uma mãe ou de um esposo (ALENCAR, 1997, p. 204).

A fala inicial de Aurélia dá-nos a entender que o ideal para uma moça casadoura da época seria deixar a casa de seus pais apenas para contrair matrimônio, o que não aconteceu com a personagem. Graças ao seu recato, aliado a uma inteligência descrita como superior à de outras moças da época, Aurélia conseguiu reestruturar sua vida. O mesmo não aconteceu, por exemplo, com Lúcia, que frequentava lugares públicos desacompanhada, recebia homens em sua casa e administrava seu próprio patrimônio. Em *Lucíola*, José de Alencar apresenta ao leitor o submundo da prostituição no Rio de Janeiro imperial e desnuda o preconceito da sociedade carioca para com a cortesã que almeja refazer a sua vida, conforme veremos no tópico a seguir.

A “mulher da vida”: Lúcia, a cortesã do império

Em 1855, a cidade do Rio de Janeiro parecia o lugar mais promissor para todo recém-formado em direito que ambicionasse uma carreira de sucesso na capital do império brasileiro. Naquele universo habitado por grandes damas, políticos, escravos, altos dignitários da Corte, entre outros tipos sociais, um jovem provinciano, ingênuo, poderia facilmente se entregar aos hábitos de vida elegante, aos grandes bailes e dilapidar suas poucas economias nos braços de alguma bela cortesã. Mas seria possível que dentro de uma sociedade bastante conservadora, o relacionamento de um homem com uma prostituta pudesse dar lugar a um consórcio de almas e finalmente ao matrimônio? Tal hipótese, que hoje pode parecer aos nossos olhos como uma coisa aceitável, não o era para nossos antepassados de 150 anos atrás. Quem nos esclarece é Alencar, num de seus romances de maior sucesso: *Lucíola* (1862).

No romance, Paulo, narrador-personagem, conta a uma senhora de idade, G. M., sua história de amor com uma das mulheres mais lindas da Corte carioca: Lúcia. Tamanha era a simplicidade da heroína quando foi avistada pelo pernambucano de 20 anos, durante uma festa da Glória, que ele sequer se deu conta da função que ela desempenhava. Segundo Valéria de Marco:

Esse encontro entre Paulo e Lúcia oferece-nos uma síntese privilegiada, não só da estrutura do texto, mas também da trajetória de Alencar. No pequeno trecho podemos observar o crítico severo, minucioso e irreverente temperar a temática da prostituta regenerada com a perspicácia do dramaturgo e a agilidade do cronista. Certamente, fora na experiência de escrever para o teatro que o autor descobria a eficácia do diálogo como explicitação do conflito e motor da ação. O palco também o ensinara a dedicar atenção a todos os elementos que, invadindo a retina do espectador, contribuem para a percepção global do espetáculo. Assim, não será despropositado dizer que, em *Lucíola*, o desenvolvimento da ação, a tensão dramática e a descrição dos ambientes e das personagens revelam um criterioso processo de reelaboração dos recursos que Alencar aprendera no teatro (DE MARCO, 1986, p. 157).

O que denuncia a cortesã perante os olhos do provinciano é o fato de que ela estava desacompanhada e que a falta de um pai, de um marido, ou de um irmão deveria tê-lo feito suspeitar da verdade.

No segundo capítulo da obra, José de Alencar usa como pano de fundo para sua narrativa a festa que ocorria anualmente em louvor a Nossa Senhora da Glória, uma santa, para então identificar o “demônio” no meio da procissão concentrada na saída da Igreja. Aos poucos, o autor desfila aos olhos do leitor uma série de padrões morais que ditavam o comportamento dos brasileiros de outrora. Para uma mulher, especialmente uma jovem de classe média/alta, andar pelas ruas, desacompanhada,

poderia levantar suspeitas perante os outros membros da sociedade. Apesar de sua beleza virginal, Lúcia é desqualificada moral e socialmente pelo amigo de Paulo, Sá. Ainda segundo Valéria de Marco:

No cenário da festa religiosa, Lúcia entra encoberta pela discricção do cinza. Do alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação. Mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro, a ignorância do provincianismo (DE MARCO, 1986, p. 157).

De acordo com Magali Engel, em sua obra *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição do Rio de Janeiro (1840-1890)*, as prostitutas eram inicialmente vistas pelos moralistas como um mal necessário para aplacar os desejos carnavais dos homens, que não podiam ser saciados em casa. Era essa a função da personagem Lúcia: um objeto de luxo usado por homens ricos, dispostos a pagar por momentos de diversão. O amor lhe era, assim, um sentimento proibido. Nas palavras da própria personagem:

– Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci que para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! [...]; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de atenção, oh! então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e reputação. Todo homem honesto deve repelir-me (ALENCAR, 1998, p. 68).

Por vender o seu corpo, Lúcia perdera o direito de se entregar livremente a quem quisesse. Marginalizada pela sociedade da época, seu papel era o de dar prazer aos homens que pudessem pagar por ele. Contudo, a situação da personagem era um pouco mais confortável se comparada a outras prostitutas da época. Lúcia era uma cortesã de luxo, possuía sua própria casa e frequentava os mais requintados bailes da Corte carioca. Através da pena de Alencar desvendamos um pouco mais desse universo, habitado tanto por prostitutas francesas, que gozavam de certa fama de libertinagem entre os aristocratas, quanto por polonesas (as chamadas polacas). Quem não podia pagar por uma noite de prazer com alguma francesa, se contentava com as polacas.

Saindo vi sentada na porta do seu camarote uma das poucas *lorettes* (grifo do autor) de Paris, que por um belo dia de inverno, como verdadeiras aves de arribação, batem

as asas, atravessam o Atlântico, e vêm espanejar-se ao sol do Brasil nas margens risonhas da mais bela baía do mundo (ALENCAR, 1998, p. 85).

Diferentemente das cortesãs de luxo, as outras moravam em bordéis que, dependendo de quem os frequentava, atraíam dois tipos de clientela: os homens ricos e os da classe média. Havia ainda as prostitutas pobres, que não habitavam em bordéis, mas em *sobradinhos*, e também aquelas que faziam mercado de seu corpo pelas ruas da periferia do Rio de Janeiro.

O interessante na descrição da prostituição em *Lucíola* são os motivos que levavam as brasileiras a ingressarem por essa vida. No caso de Lúcia, que antes de se tornar cortesã, se chamava Maria da Glória, é dado ao leitor o conhecimento de que a venda de seu corpo foi o único meio que ela encontrou para conseguir dinheiro e comprar os remédios que seus pais e irmãos tanto necessitavam, por causa de um surto de febre amarela. Após descobrir o que a filha fizera, o pai a expulsa de casa e então Maria não tem alternativa a não ser seguir pelo caminho da prostituição. Seria essa situação apenas uma prerrogativa do século XIX? Seguindo a linha de pensamento explorada por José de Alencar, no Brasil oitocentista, uma vez prostituta sempre prostituta. Não havia regeneração para aquelas mulheres, exceto a espiritual. É o que se passa com Lúcia, que guarda no interior da bacante a virgem e pura Maria da Glória, esperando apenas o contato da pessoa certa para emergir novamente e afundar de vez a cortesã. A mulher pública em *Lucíola* pode ser encarada no sentido definido por Michelle Perrot (1998, p. 7), como “depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos”.

A perspectiva de um casamento entre almas, tão comum ao ideal do amor romântico, poderia ser o ápice da felicidade para Lúcia, que, depois de uma vida de luxúria, resgatou de dentro de si a Maria da Glória e foi viver numa pequena casa, afastada do centro da cidade, junto com sua irmã mais nova. Apesar de regenerada pelo amor espiritual, Maria só encontrou a liberdade tão sonhada na morte, pois para a sociedade brasileira oitocentista, ela nunca se livraria da sombra da cortesã. Sua simples presença ameaçava as mulheres de “famílias puras”, fossem elas donas de casa ou trabalhadoras. A morte da personagem concretiza assim a ideia romântica de redenção pela morte. Fazendo Maria da Glória morrer, o autor atenderia à expectativa dos seus leitores. De acordo com Luis Filipe Ribeiro (2008, p. 97-98):

A morte é a necessária interrupção de um amor sem consequência. Afinal, o matrimônio visa estabelecer uma família produtiva. Se não há filhos e não pode havê-los, o casamento perde a sua função ética e social. Lúcia está grávida, mas se ela der à luz, a narrativa estaria nos oferecendo uma contradição insolúvel: um corpo impuro de mulher dá a vida ao fruto de um amor que só pode ser concebido como

puro. Vimos que o processo de purificação de Lúcia/Maria da Glória chega ao ponto de matar a cortesã, mas não pode apagar as marcas da maldade. Se Paulo ama Maria da Glória e mesmo aceita tê-la casta e assexuada, os limites sociais em que se insere são muito mais estreitos. Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens.

O modelo de mulher idealizado naquele período era o da rainha do lar, preocupada com a saúde do marido e a educação dos filhos, embora esse modelo nem sempre fosse adotado e, em alguns casos, fosse rejeitado, conforme vimos nos depoimentos das jornalistas no tópico anterior. No caso das prostitutas, existem outras histórias do período nas quais elas se sacrificavam no meretrício em nome do amado, tal como Lúcia fizera por Paulo. Um exemplo clássico seria *A dama das camélias* (1858), do francês Alexandre Dumas Filho, citado por José de Alencar numa passagem de *Lucíola*:

Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se a esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

– Estava lendo?

– Não: estava esperando-o.

– Quero ver que livro era.

[...] Era um livro muito conhecido – *A dama das camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto [...] Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? [...]

– Esse livro é uma mentira!

– Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgais impossível que uma mulher como Margarida ame?

– Talvez; porém nunca desta maneira! Disse indicando o livro. (ALENCAR, 1998, p. 81-82).

Para Lúcia, uma cortesã como a Margarida de *A dama das camélias* não poderia amar dando “o mesmo corpo que outros tantos tiveram”. Na opinião da personagem, nesse tipo de relacionamento o “amor” e o “vício” se misturam. “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-me”, uma vez que “se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou a profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado” (ALENCAR, 1998, p. 82). Lúcia poderia se entregar aos vícios do amor carnal, mas jamais permitiria que seu amor espiritual fosse maculado pela nódoa do meretrício, o que denota uma característica moralizante no romance alencariano.

Conclusão

Com efeito, há em José de Alencar um moralista convicto. Para ele era preferível matar o corpo de Lúcia, para que na morte a alma de Maria da Glória encontrasse enfim a sua liberdade. Se o desenlace do romance, como era então padrão no romantismo, é o casamento, em *Lucíola* este consórcio só poderia acontecer no céu e não na terra. Para que o casal de protagonistas encontrasse a felicidade, “Maria da Glória nunca deveria ter se transformado em Lúcia. Alencar, nesse passo e em muitos outros, mantém o rígido padrão moralista do século” (RIBEIRO, 2008, p. 92). Em nenhum momento passa pela cabeça dos atores desta trama a ideia do casamento, uma vez que “a mancha no corpo de Lúcia é indelével” (RIBEIRO, 2008, p. 93). Para a protagonista, ela jamais deveria amar, ou muitos menos gerar o filho de Paulo, embora confesse no final da trama, à beira da morte, que o amou desde o primeiro dia, uma vez que ele conseguiu enxergar nela a Maria da Glória em vez da cortesã (RIBEIRO, 2008, p. 93). Nesse aspecto, e também por sua trajetória narrativa, *Lucíola* difere dos modelos franceses que José de Alencar foi acusado de plagiar, como o já citado *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Dessa forma, Maria da Glória encontrava o amor no céu, onde ela seria igual a todos os pecadores diante da divindade cristã.

Porém, a narrativa do romance “ultrapassa os limites de estorinha de amor que não teve um final feliz”, de *A dama das Camélias* (DE MARCO, 1986, p. 190). Publicado em 1862, *Lucíola* caiu no gosto dos leitores. José de Alencar, anos mais tarde, em sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista* (1873), se queixou do pouco entusiasmo com que a crítica especializada recebeu a obra. “Uma folha de caricaturas”, disse o romancista, “trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia”. Mas “apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade” (ALENCAR, 2005, p. 66-67). Para Valéria de Marco:

Lucíola revela o romance como veículo de discussão da realidade e da literatura, como caminho para o conhecimento das características brasileiras. A obra convoca o leitor para reconhecer a literatura com trabalho de análise do real e de diálogo com outras obras de outros lugares e de outros tempos; como a aventura de interação com o outro que nos leva ao conhecimento e nos transforma, tal como a trajetória de Lúcia e de Paulo é em nada semelhante à de Armando e Margarida. [...]. *Lucíola* chama também a atenção do leitor para o fato de que o projeto de Alencar para a criação do romance não pode ser encontrado em apenas uma obra. Afinal, estamos em 1862 e ele continuaria retomando esses problemas, escrevendo outros romances, mais uma peça e vários discursos e panfletos políticos (DE MARCO, 1986, p. 191).

A narrativa convida o leitor a descortinar a sociedade do período e suas contradições, à luz do presente e da perspectiva de quem lê o romance. Ao final do mesmo, o que marca é o perfil da mulher lutando para libertar de si seu verdadeiro eu, em detrimento da identidade que fora obrigada a adotar. A força de Lúcia/Maria da Glória inspira, provocando no leitor uma autorreflexão, na busca de sua verdadeira identidade. Por outro lado, subjaz a questão da prostituição no Brasil como uma analogia de outro tipo de mercado de peças humanas, presente no Brasil Imperial: o escravismo. Ao contrário de Macedo ou Machado, Alencar não explora esse tema em profundidade, mas utiliza do modelo de relação escravista para criar o enredo de uma de suas obras mais famosas, que compõe o último dos três perfis de mulher criados pelo autor: *Senhora*. Mas, diferentemente de *Lucíola*, a peça humana comprada não é uma prostituta ou muito menos um escravo negro, e sim um marido, dentro de um sistema ainda recorrente no período e que foi bastante explorado por José de Alencar nos seus romances: os casamentos de conveniência.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Diva**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1998a.

_____. **Lucíola**. 22. ed. São Paulo: Ática, 1998b.

_____. **Senhora**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, v. 2.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

CUNHA, H. A. L. **Dissertação sobre a prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1845.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã: Lucíola: um perfil de José de Alencar**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MACEDO JR., F. F. de. **Da prostituição em geral, e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro: prophylaxia da syphilis**. Rio de Janeiro: Tip. Acadêmica, 1869.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Os estrangeiros e o comércio de prazer nas ruas Rio (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.). **A mulher e o espaço público**. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 9-18.

_____. **Mulheres públicas**. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Os excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 2. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na História**. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz**: relações de gênero e História em José de Alencar. Bauru: Edusc, 2012.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polcas**: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. São Paulo: Unesp, 2013.

THE “HOUSEWIFE” AND THE “PROSTITUTE”: THE CONSTRUCTION OF FEMININE IMAGES IN JOSÉ DE ALENCAR

Abstract: Among the Brazilian writers who worked on the construction of female images, sometimes as "queen of the home", now as "prostitute", is José de Alencar. In the novels that make up the so-called women profiles (Lucíola, Diva and Senhora), Alencar explored aspects of Brazilian society during the 1850s and 1870s, which gives these novels a quasi-documentary aspect, although primarily fiction. In the present work, it is tried to demonstrate how the author, especially the profile of the nineteenth century woman, constructed the feminine universe: the courtesan, identified with the personage Lúcia, in the novel *Lucíola* (1862); and the queen of the home, represented by the characters Emília in *Diva* (1864) and Aurelia Camargo in *Senhora* (1865). In order to do so, we will start with a brief discussion about the construction of female images and stereotypes in the 19th century, and then we will enter into the aforementioned work of José de Alencar, in search of such profiles that, in turn, find verisimilar parallels beyond the pages of the author's romantic novel. With

this, we aim to highlight how the work of Alencar constitutes a precious source to understand the Brazilian society of 150 years ago.

Keywords: José de Alencar. Romance. Prostitute. Woman.