

ANSELMO PERES ALÓS

A LETRA, O CORPO E O DESEJO

- uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly -

Porto Alegre

2007

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

A LETRA, O CORPO E O DESEJO
- uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly -

ANSELMO PERES ALÓS
ORIENTADORA: Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt

Tese de Doutorado submetida como requisito parcial para a obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS (Especialidade: Literatura Comparada) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2007

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)
Bibliotecário Responsável: Rafael Bertoglio (CRB-10/1608)

A4551

Alós, Anselmo Peres.

A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly. Anselmo Peres Alós – Porto Alegre, 2007. 229 fls.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR – RS, 2007. Orientadora: Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt.

1. Puig, Manuel (1932-1990): *El beso de la mujer araña*: crítica e interpretação; 2. Abreu, Caio Fernando (1949-1996): *Onde estará Dulce Veiga?*: crítica e interpretação; 3. Bayly, Jaime (1965-): *No se lo digas a nadie*: crítica e interpretação; 4. Literatura latino-americana: crítica e interpretação; 5. Identidade; 6. Gênero; 7. Homossexualidade; 8. Literatura comparada (Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly). I. Título.

CDD 809.93

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt (orientadora)

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

Profa. Dra. Jane Tutikian

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

Prof. Dr. Fernando Seffner

(Faculdade de Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Eni de Paiva Celidônio

(Centro de Letras e Artes – Universidade Federal de Santa Maria)

Profa. Dra. Joana Plaza Pinto

(Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás)

El panorama de mujeres solitarias y errantes y hombres agarrados insosteniblemente en medio de un mundo social transitado por violencia sugiere una diagnóstica profunda de nuestra situación de no-futuro. Que la necesidad de transformar las estructuras de género y las normas de sexualidad está a la raíz de toda posibilidad de esperanza.

*¿Cómo vamos a armar una sociedad no hetero sino multisexual?
¿Qué formas de convivencia podemos imaginar más allá de la revolución de los géneros?
¿Cómo re-encantar el mundo con nuevos erotismos emancipados?
¿Dónde se gestiona la autopoiesis de un nuevo orden socio-sexual?
Es un vacío semántico consecuente, urgente y planetario.*

(Mary-Louise Pratt, *Los imaginarios planetarios*)

I grew up understanding something of the violence of gender norms: an uncle incarcerated for his anatomically anomalous body, deprived of family and friends, living out his days in an “institute” in the Kansas prairies; gay cousins forced to leave their homes because of their sexuality, real and imagined; my own tempestuous coming out at the age of 16; and a subsequently adult landscape of lost jobs, lovers, and homes. All of this subjected me to strong and scarring condemnation but, luckily, did not prevent me from pursuing pleasure and insisting on legitimating recognition for my sexual life.

(Judith Butler, *Gender Trouble*)

*I am certain than there are two things in life
which are dependable:
the delights of the flesh
and the delights of literature.
I have had the good fortune
to enjoy them both equally.*

(Sei Shonagon, *The Pillow Book*)

SILENCE = DEATH

(ACT UP!)



Masculino y Femenino

Oswaldo Salerno (artista plástico uruguaio)

Intervenção do artista em sanitários ecológicos (Usina do Gasômetro)

Quinta Bienal do Mercosul

Porto Alegre, 2005

Foto: Anselmo Peres Alós

*Para minha mãe e meu pai, minhas irmãs e meu irmão
(que me reconheceram no silêncio)*

*Para meus amigos e pares intelectuais
(que me reconhecem no diálogo)*

*Para meu companheiro
(que me reconhece no escuro)*

*Para todos aqueles que – como meu querido hermano porteño Pablo Pérez –
fizeram da pena uma arma revolucionária
(que, quiçá, me reconhecerão na escrita de nossas histórias)*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, antes de tudo, ao apoio financeiro que me foi prestado pela CAPES, sem o qual jamais poderia ter dedicado exclusiva atenção a este projeto, que me ocupou nos últimos cinco anos. Muitos professores e professoras colaboraram de maneira imensurável para a concretização do presente trabalho, todavia, duas professoras merecem particular destaque, e meu incondicional reconhecimento: Profa. Dra. Jane Tutikian, que, em 1999, me abriu as portas da pesquisa científica, quando eu ainda estava no Curso de Graduação em Letras, e Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, que deu continuidade à “aposta” da Profa. Jane, e desde o ano 2000 acompanha, como orientadora, a minha trajetória intelectual.

Ainda no rol dos mentores intelectuais, cabe fazer menção às/aos professoras/es Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt, Dra. Lea Sílvia dos Santos Masina, Dra. Freda Indursky e Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, bem como ao Dr. Arcanjo Pedro Briggmann, Diretor do Instituto de Letras da UFRGS, e à Dra. Lúcia Sá Rebello, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Não posso deixar de registrar, aqui, também, meus agradecimentos ao Dr. Fernando Seffner e à Dra. Guacira Lopes Louro, professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, e ao Dr. Henrique Caetano Nardi, professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da UFRGS.

Agradeço aos meus colegas e amigos *intra et extra muros* Carolina Huang, Daniela L. Kunze, Maritza Bleil de Souza, Ana Paula Soares, Rosângela Fachel, Eni de Paiva Celidônio (e, por extensão, Celso Celidônio e Renata Celidônio, pela ainda breve – mas promissora – amizade), Thaís Sampaio Mattana, Ricardo Araújo Barberena, Vanessa Castro, Rosane Saint-Dennis Salomoni, Jorge Alberto Reichert, Andréa Kahmann, Alessandra Maria Bohm, Taneha Vieira, Cláudio Nunes, Fernando Pocahy, Andréa Ilha, Vitor Ribeiro e Tatiana Selva

Pereira, pelos inestimáveis debates intelectuais, fossem eles travados no ambiente formal da academia, fossem em torno de uma mesa de botequim (bebericando cerveja ou café, ora sob o calor dos tórridos verões porto-alegrenses, ora acompanhados pelo assovio gélido do vento minuano).

Não poderia olvidar os grandes amigos e amigas que fiz por ocasião do *Encontro Nacional Pensando Gênero e Ciências*, na cidade de Brasília, em 2006: Renata Orlandi (Psicologia), Solange Pereira Rocha (História), Vander Vieira de Rezende (Letras) e Mani Tebet Azevedo de Marins (Serviço Social), com os quais pude, durante três dias, em plena Capital Federal, discutir e problematizar a produção de conhecimento no campo dos estudos de gênero. Não posso deixar de fazer menção àqueles que juntamente comigo, a convite da professora Dra. Eni de Paiva Celidônio, formaram a mesa-redonda “Políticas de Identidade”, durante o curso “Diversidade Sexual e Igualdade de Gênero”, ocorrido em Santa Maria a 15 de maio de 2007: professoras Dra. Ceres Karan Brum, Dra. Maria Catarina Zanini e Dra. Luciana Hartmann. À Profa. Dra. Deisi Sangoi Freitas, organizadora do referido evento, cabe especial lembrança pela gentileza e entusiasmo que permeou nosso *breve, porém intenso* encontro.

Um simples agradecimento talvez não dê conta do débito intelectual que tenho para com aqueles professores com quem tive sucintos (mas importantes) debates, que em muito contribuíram para configurar os rumos deste trabalho: Dra. Ria Lemaire (Université de Poitiers), Dr. Daniel Link (Universidad de Buenos Aires), Dr. David William Foster (The University of Texas), Dra. Mary-Louise Pratt (The State University of New York) e Dra. Luiza Campuzano (Universidad de La Havana). Por fim, quero agradecer a todos aqueles que, em maior ou menor grau, foram solidários nas minhas crises intelectuais e dúvidas existenciais. Peço desculpas pelo lapso constitutivo da subjetividade – o esquecimento –, pois foram muitos os que me ampararam e auxiliaram ao longo dos últimos cinco anos. Poupo-os das formalidades acadêmicas, e agradeço-os pessoalmente, em momento oportuno.

RESUMO

A LETRA, O CORPO E O DESEJO: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly tem por objetivo a realização de uma análise contrastiva de três romances representativos da problematização da identidade homossexual masculina no continente latino-americano: *El beso de la mujer araña* (Argentina, 1976), de Manuel Puig; *Onde andará Dulce Veiga?* (Brasil, 1990), de Caio Fernando Abreu e *No se lo digas a nadie* (Peru, 1994), de Jaime Bayly. A articulação de uma epistemologia *queer* permite pensar a textualidade como o lugar de encenação de uma ficção política que questiona os regimes heteronormativos do sexo e do gênero, e propõe uma estratégia de resistência baseada tanto nos corpos e nos prazeres quanto nas políticas de representação e reinvenção das masculinidades e das feminilidades. Tomando os pressupostos feministas, os estudos narratológicos e a teoria/epistemologia *queer* como sustentação teórica, realiza-se uma leitura crítica desses romances, os quais questionam o regime heteronormativo e investem no potencial subversivo de um lugar de enunciação do discurso literário marcado pela *diferença* e pela *resistência* aos dispositivos heteronormativos de regulação das identidades sexuais. A partir de uma retomada dos princípios da narratologia, investiga-se também de que forma (ou formas) o texto narrativo configura-se como espaço de negociação de uma perspectiva *queer* sobre a nacionalidade, a sexualidade e o gênero na enunciação dos referidos romances. Neste sentido, a literatura reescreve tanto o corpo sexual, tido como o lugar da subjetividade individual, quanto o corpo social/nacional, entendido como uma ficção reguladora das sociabilidades corporais e sexuais. Com vistas a uma poética *queer*, busca-se evidenciar as contradições e impasses que emergem nos romances, particularmente em relação a questões de raça, classe e gênero, bem como as potencialidades e os pontos problemáticos da poética *queer* como *lugar de intervenção cultural*, no qual são performativamente projetados novos arranjos de legibilidade social.

ABSTRACT

LETTER, BODY AND DESIRE: a comparative reading of Puig, Abreu and Bayly aims at analyzing in a contrastive way three representative novels of the problematic of the male homosexual identity in Latin America: Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* (Argentina, 1976), Caio Fernando Abreu's *Onde andará Dulce Veiga?* (Brazil, 1990) and Jaime Bayly's *No se lo digas a nadie* (Peru, 1994). The articulation of a queer epistemology allows us to think about textuality as a place of dramatization of a politic fiction that questions the heteronormative patterns of sex and gender, and proposes a strategy of resistance based both on bodies and pleasures and on politics of representation and reinvention of masculinities and femininities. Taking feminist assumptions, narratology and queer theory/epistemology as theoretical basis, it is made a critical reading of these novels, which are presented against the heteronormative model and invest in the subversive potential of a place of enunciation in the literary discourse marked by *difference* and *resistance* to the heteronormative disposals of regulation of sexual identities. Through the principles of narratology, it is also studied in which way (or ways) the narrative is configured as a space of negotiation, from a queer perspective, of nationality, sexuality and gender in the enunciation of these novels. In this sense, literature rewrites both the sexual body, seen as the place of individual subjectivity, and the social/national body, understood as a fiction that balances body and sexual sociabilities. At last, the contradictions and impasses that emerge from the novels are analyzed, particularly in which concerns questions of race, class and gender, as well as the potentialities and problematic points of a queer poetics *as a place of cultural intervention*, intending the construction and the comprehension of this queer poetics, where new arranges of social legibility are projected in a performative way.

RESUMEN

LA LETRA, EL CUERPO Y EL DESEO: una lectura comparativa de Puig, Abreu y Bayly tiene por objetivo la realización de un análisis contrastivo de tres novelas representativas de la problematización de la identidad homosexual masculina en el continente latinoamericano: *El beso de la mujer araña* (Argentina, 1976), de Manuel Puig; *Onde andar Dulce Veiga?* (Brasil, 1990), de Caio Fernando Abreu, y *No se lo digas a nadie* (Peru, 1994), de Jaime Bayly. La articulaci3n de una epistemología *queer* posibilita pensar la textualidad como escena de una ficci3n política que cuestiona las políticas heteronormativas del sexo y del gnero, sugiriendo una estrategia de resistencia calcada en los cuerpos, en los placeres, en las políticas de representaci3n y en la reinveni3n de las masculinidades y de las feminidades a la vez. Tomándose como base los presupuestos feministas, la narratología y la teoría/epistemología *queer*, se enuncia una lectura crítica de esas novelas, las cuales cuestionan la l3gica heteronormativa y invierten en la potencia subversiva de un *locus* de enunciaci3n del discurso literario señalado por la *diferencia* y por la *resistencia* a los dispositivos heteronormativos de la regulaci3n de las identidades sexuales. A partir de una retomada de los principios de la narratología, se investiga también de qué forma (o formas) el texto narrativo se impone como espacio de negociaci3n de una perspectiva *queer* acerca de la nacionalidad, de la sexualidad y de los gneros en la enunciaci3n de las novelas en cuesti3n. En ese sentido, la literatura reinscribe tanto el cuerpo sexual, pensado como ubicaci3n de la subjetividad individual, como el cuerpo social/nacional, comprendido como ficci3n reguladora de las sociabilidades corp3reas y sexuales. Finalmente, con vistas a una poética *queer*, bscase destacar las contradicciones y los conflictos emergentes en las novelas, en particular lo que se relaciona con cuestiones de raza, clase y gnero. Mientras tanto, las potencialidades y los puntos problemáticos de la poética *queer* son pensados como *sitio de intervenci3n cultural*, en el cual hay la performance de la proyecci3n de nuevos arreglos de legibilidad social.

RESUMÉ

LA LETTRE, LE CORPS ET LE DÉSIR : *une lecture comparée de Puig, Abreu et Bayly* a pour but de réaliser une analyse contrastive de trois récits qui représentent la problématisation de l'identité homosexuelle masculine dans le continent latino-américain : *El beso de la mujer araña* (Argentine, 1976), de Manuel Puig ; *Onde andará Dulce Veiga?* (Brésil, 1990), de Caio Fernando Abreu ; et *No se lo digas a nadie* (Pérou, 1994), de Jaime Bayly. L'articulation d'une épistémologie *queer* permet de penser la textualité comme le lieu de mise en scène d'une fiction politique qui met en question les démarches hétéronormatifs du sexe et du genre, et propose une stratégie de résistance fondée autant sur les corps et sur les plaisirs que sur les politiques de représentation et de réinvention des masculinités et des féminités. En prenant les présupposés féministes, la narratologie et la théorie/épistémologie *queer* comme appui théorique, on mène une lecture critique de ces récits, qui s'élèvent contre la démarche hétéronormatif et s'investent dans le potentiel subversif d'un lieu d'énonciation du discours littéraire marqué par la *différence* et par la *résistance* aux dispositifs hétéronormatifs de régulation des identités sexuelles. À partir d'une reprise des principes de narratologie, on recherche aussi la façon (ou façons) dans laquelle le texte narratif s'ébauche comme l'espace de négociation d'une perspective *queer* sur la nationalité, la sexualité et le genre dans l'énonciation des ces récits. Dans ce sens, la littérature réécrit autant le corps sexuel, pris comme le lieu de la subjectivité individuelle, que le corps social/national, compris comme une fiction régulatrice des sociabilités corporelles et sexuelles. À la fin, avec l'intention de visibiliser autant que de comprendre cette poétique *queer*, on cherche de souligner les contradictions et les impasses qui émergent dans les récits, surtout en ce qui concerne les questions de race, classe et genre, aussi bien que les potentialités et les points problématiques de la poétique *queer* en tant que *lieu d'intervention culturelle*, dans lequel se projètent de manière performative des nouveaux arrangements de legibilité sociale.

SUMÁRIO

| | |
|--|--------------|
| INTRODUÇÃO | [14] |
| 1 EPISTEMOLOGIA COMO POLÍTICA DO CONHECIMENTO: pressupostos para a construção de uma poética <i>queer</i> | [35] |
| 1.1 Problematizando o corpo e o gênero | [36] |
| 1.2 A epistemologia sai do armário | [50] |
| 1.3 Redefinindo a noção de poética | [59] |
| 2 O CORPO DA TESE, OU: o <i>corpus</i> fora do armário | [71] |
| 2.1 O exercício comparatista como leitura <i>queer</i> | [72] |
| 2.2 O escritor-aranha e suas teias textuais | [80] |
| 2.3 Por onde andar a crítica? | [88] |
| 2.4 <i>El niño terrible</i> da literatura peruana contemporânea | [97] |
| 3 BINARISMOS DE GÊNERO E HETERONORMATIVIDADE: focalização e subversão | [107] |
| 3.1 <i>El guerrillero y el maricón</i> | [108] |
| 3.2 Autodiegese e ambivalência sexual | [124] |
| 3.3 Não contar a ninguém ou contar a todo mundo | [139] |
| 4 NOVOS ARRANJOS DE SOCIABILIDADE SEXUAL | [157] |

| | |
|---|-------|
| 4.1 A revolução sexual nas margens do texto | [158] |
| 4.2 As incertezas do eu e a resistência à heteronormatividade | [168] |
| 4.3 Conflitos e impasses, alteridade e subalternidade | [182] |

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

| | |
|---|--------------|
| das ficções (políticas) à política (das ficções) | [193] |
|---|--------------|

| | |
|--------------------------|--------------|
| REFERÊNCIAS | [208] |
|--------------------------|--------------|

INTRODUÇÃO

O que realmente é disputado quando se debate sobre o poder e a representação?

– Hugo Achugar –

Há alguns anos atrás, mais ou menos pela segunda metade da década de 90, eu ainda era estudante de graduação. Acordava por volta das cinco e meia da madrugada, já que, no deslocamento de minha residência até o Instituto de Letras, eu costumava dispensar cerca de uma hora e meia (às vezes duas). Com vistas a aproveitar ao máximo este tempo – cabe lembrar que eu realizava tal trajeto de ônibus – adquiri o excêntrico hábito de observar furtivamente os outros passageiros, de maneira a tentar “desvendá-los” a partir das suas leituras matinais. “Psicologia de botequim, com um leve toque de arrogância letrada”, era como uma amiga costumava descrever minha idiossincrasia. E nesse exercício diário, os jornais ganhavam a disputa pela preferência dos leitores, seguidos pelas obras de auto-ajuda e de alguns poucos romances *best-seller*. Por vezes, despontava algum romance de Machado de Assis, ou uma coletânea de poemas de Fernando Pessoa. Tal era minha dedicação (e furtividade) que dificilmente as pessoas apercebiam-se de minha curiosidade. Certa manhã, porém, inesquecível pela chuva torrencial e pelo frio antártico, sentei ao lado de um senhor de uns cinqüenta, talvez sessenta anos, com o deliberado propósito de “espiar” o leve volume de capa colorida que ele tinha em mãos.

Este senhor, ao aperceber-se de minha intenção, esgueirava-se contra a janela do ônibus, na tentativa de ocultar o volume do meu olhar. Isto me deixou um pouco constrangido: mesmo sabendo que algumas pessoas sentiam que seu espaço pessoal era “invadido” pelo meu olhar, era a primeira vez que eu presenciava uma atitude tão hostil. Na maioria das vezes, as pessoas hesitavam um pouco, mas logo em seguida facilitavam o acesso ao material que liam durante a viagem, algo como uma espécie de “solidariedade letrada”

compartilhada pelos adeptos da “leitura em trânsito”. Um conceito bonito, mas que não dizia absolutamente nada ao referido senhor, da referida manhã de inverno. Apenas quando tive de descer do ônibus, um esforço mais bruto e invasivo do meu olhar conseguiu decifrar o título, impresso na capa, apesar das tentativas desse senhor de tornar *aquele livro* o mais inacessível possível para mim. Finalmente, foi saciada minha curiosidade: *O Beijo da Mulher-Aranha*.

Haveria alguma ligação entre o tema da homossexualidade tratado no romance e o arredo comportamento do senhor com o qual dividi o assento do ônibus? O romance de Manuel Puig, àquela época, já fazia parte do rol dos meus “livros de cabeceira”. Não foi necessário mais do que um mínimo de argúcia e perspicácia para chegar à conclusão de que minha apriorística teoria (a de que aquele senhor não era dado a dividir suas leituras com outros passageiros do ônibus) estava errada. O fato que o levava a esconder sua leitura era a pressuposição de que, a partir do enredo do livro que tinha em mãos, o sujeito de olhar furtivo sentado ao seu lado *desvelasse* algum segredo com relação à sua orientação sexual. Mesmo que o referido senhor não fosse homossexual, deduz-se, a partir de sua reação, alguma preocupação com o fato de que sua heterossexualidade fosse *posta em dúvida* ao associar sua identidade com a subjetividade representada, no livro de Puig, através do personagem Molina.

A partir desta situação, comecei a formular questões um pouco mais amplas, envolvendo literatura e homossexualidade. Ainda que alguns dos grandes escritores canônicos da literatura ocidental fossem homossexuais e tivessem dedicado ao menos alguma parte de sua obra para tratar do tema (basta lembrar de Gide, Proust e Wilde, ou, no cenário das letras brasileiras, de Lúcio Cardoso ou Caio Fernando Abreu), dificilmente falava-se sobre o assunto nas aulas de graduação do curso de Letras. Não raras vezes, ao levantar a questão da homossexualidade como de relevância para a leitura de uma determinada obra, eu ouvia argumentos sobre o caráter “particularista”, “irrelevante”, “impertinente”, ou simplesmente “menor” das minhas colocações. Pareceu-me que algo em comum havia entre tal hiato nas discussões acadêmicas sobre a literatura e homossexualidade, por um lado, e o desconforto do senhor que

dividiu o assento do ônibus comigo naquela fria e chuvosa manhã.

O que está por trás do desconforto de ler – em público – um romance com considerável investimento na temática da homossexualidade, escrito por um autor sabidamente homossexual? Segundo Catherine Belsey,

[...] não existe prática sem teoria, por mais que essa teoria seja suprimida, não formulada ou considerada “óbvia”. Aquilo que fazemos ao ler, por mais “natural” que pareça, pressupõe todo um discurso teórico, mesmo que não mencionado, sobre as relações entre o significado e o mundo, o significado e as pessoas e, finalmente, *acerca das próprias pessoas e de seu lugar no mundo*¹.

Uma “moldura teórica” não diz respeito apenas a um modelo interpretativo a ser aplicado, tal como uma fórmula matemática, a um conjunto de textos literários de forma a deles extrair os “verdadeiros” sentidos e significações. Pelo contrário, a moldura teórica é, em última análise, um marco epistemológico das crenças políticas do sujeito interpretante. A queda do mito da neutralidade na produção de conhecimento em literatura remonta, no mínimo, aos escritos sobre poética estrutural. Lembre-se aqui de que o objeto de uma investigação nunca é dado, mas sempre construído através da elaboração teórica. Assim, manter consciência das minhas escolhas teóricas permite-me não cair na ilusão da neutralidade do conhecimento científico, problema particularmente importante no que diz respeito à pesquisa em Literatura. Àqueles que ficarem com a impressão de que minha leitura de um determinado *corpus* de romances é política e comprometida, afirmo com uma dupla afirmativa. Sim, minha leitura é política e comprometida, em primeiro lugar, porque *toda* leitura é política e comprometida. *Leitura*, no sentido aqui invocado, é sempre um ato político, entendendo-se “político” no sentido atribuído por Terry Eagleton:

Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica [...] Qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos, inevitavelmente envolverá questões mais amplas e profundas sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, *problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do*

¹ BELSEY, C. *A Prática Crítica*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. Grifo meu.

*presente e esperanças para o futuro*².

Se a crítica literária é sempre judicativa, é mister delinear o *locus* que produz dados julgamentos, o campo epistemológico norteador daquilo que entendo como produção de conhecimento e os vetores ideológicos aos quais me alinho. A segunda razão para afirmar que meu trabalho é comprometido é a de que todas as atividades de leitura e interpretação com as quais me envolvo levam a marca do meu *locus* enunciativo. Não é possível desvencilhar minhas reflexões dos discursos que me constituem como um sujeito histórico, como sujeito investigador e crítico. Minhas leituras são comprometidas politicamente do mesmo modo que todas as minhas atitudes são, em maior ou menor grau, politicamente comprometidas. É-me impossível desvincular meu trabalho intelectual das experiências de segregação e homofobia que me vitimaram durante a adolescência, condenando a expressão do meu desejo e da minha orientação sexual. Tampouco é possível desatrear minhas reflexões sobre literatura e teoria da minha própria condição de intelectual latino-americano, herdeiro de memórias da violência dos regimes ditatoriais, os quais ameaçavam com a dor e a tortura os corpos insubordinados. Este duplo pertencimento constitui-me como um sujeito para o qual as interconexões entre os significantes “corpo”, “violência”, “política” e “sexualidade” são particularmente evidentes. Parto aqui do pressuposto de que as concepções teóricas envolvidas na tarefa de crítica e interpretação revelam quais os compromissos intelectuais assumidos pelo pesquisador. É a partir deste lugar que realizo uma aproximação intertextual entre os romances *El beso de la mujer araña* (do argentino Manuel Puig, publicado em 1976), *Onde andará Dulce Veiga?* (do brasileiro Caio Fernando Abreu, publicado em 1990) e *No se lo digas a nadie* (do peruano Jaime Bayly, publicado em 1994).

Que estratégias textuais estão sendo articuladas por ocasião da enunciação da homossexualidade no discurso literário? Dada a inexistência de uma homossexualidade concebida como “essencial” ou “arquetípica”, que particularidades do campo *textual* e do campo da *enunciação* permitem afirmar um

² EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 209-210. Grifo meu.

projeto poético a contestar a presumida heterossexualidade do campo literário na América Latina? Seria este projeto homogêneo, ou estaria ele atravessado por outras questões identitárias, tais como as diferentes maneiras de se negociar, no campo simbólico, a masculinidade e a pertença nacional? De que maneiras essa escrita literária articula o exercício de práticas eróticas não-heterossexuais ao exercício da escrita de identidades minoritárias, que buscam romper o silêncio que as tradições literárias nacionais da Argentina, do Brasil e do Peru impingiram aos escritores? Estas questões, mais do que norteadoras, são hipóteses que tento averiguar, subscrever (ou quiçá refutar) a partir de minha atividade crítica de leitura do *corpus*.

Recortei o *corpus* dando ênfase às problemáticas da constituição performativa da identidade de gênero, bem como ao questionamento da própria identidade que goza a literatura pensada como instituição representativa da constituição simbólica da nacionalidade, um dos mais importantes vetores identitários do mundo contemporâneo. Para tanto, elegi o romance argentino *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (1976), no qual os essencialismos em torno da figura do *guerrillero* e do *maricón* são desmontados e questionados. As polêmicas notas de rodapé também suscitam interpretações divergentes, na medida em que desestabilizam a linearidade da narrativa, obrigando o leitor a saltar do texto “de cima” ao texto “de baixo” durante grande parte do romance. Por fim, a utilização do discurso direto elide a presença de um narrador tal como é definido tradicionalmente pela narratologia. A outra obra integrante do *corpus* é o romance brasileiro *Onde andarás Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu (1990). Reconhecido pela crítica literária brasileira como exímio contista, seus dois romances, bem como sua produção teatral, aguardam adormecidos pela devida atenção. Ainda que Abreu não subverta as convenções formais da narrativa de maneira tão pungente quanto Puig, seu olhar singular sobre a existência sexual dialoga com *El beso de la mujer araña*, no sentido de desestabilizar as categorias identitárias polarizadas em torno dos termos *homossexualidade* e *heterossexualidade*, negando uma “gênese” ou uma “origem” para o comportamento homossexual. Por fim, o terceiro romance é *No se lo digas a nadie*, do peruano Jaime Bayly (1993). No romance de Bayly, a trajetória de Joaquín Camino e da constituição

de uma identidade homossexual termina por problematizar não apenas a constituição da homossexualidade em contextos heteronormativos, mas também uma série de outras exclusões e silenciamentos na constituição da nacionalidade peruana, em especial com relação aos indígenas e às classes subalternizadas. A representatividade destes três romances com relação às literaturas nacionais às quais pertencem, bem como o corte diacrônico de três décadas que o *corpus* abarca, permite formular algumas generalizações, ainda que relativas, com relação à representação da homossexualidade no continente latino-americano.

Seria incorreto afirmar a inexistência de estudos problematizando a interface *literatura e homossexualidade* no cenário da crítica literária latino-americana, todavia, são poucos os estudos publicados, se comparados, por exemplo, à enorme produção acadêmica na área da crítica literária de cunho feminista e dos estudos de gênero. Assim, faz-se necessário um pequeno histórico do que vem sendo produzido e publicado, cabendo ressaltar, porém, que estes estudos estão mais alinhados às investigações intelectuais de outras áreas, como a História ou a Antropologia, do que à crítica literária *strictu sensu*. João Silvério Trevisan escreve e publica em 1986 *Devassos no Paraíso*³, dedicado a traçar a história silenciada da homossexualidade no Brasil, do período colonial até a contemporaneidade. Esta obra merece destaque não apenas pelo trabalho de reinscrever um discurso silenciado na historiografia brasileira; ele traz também uma das primeiras, senão a primeira, tentativa de resgate de uma literatura marcada pela homossexualidade no Brasil. O interesse pelo literário, contudo, está subordinado ao interesse histórico, motivo pelo qual as análises literárias de Trevisan são muito breves. Mais do que a análise ou a interpretação, é a preocupação com o estabelecimento de uma genealogia de autores gays na literatura brasileira através dos tempos que se vê retratada em sua obra. Há uma lacuna evidente no trabalho de Trevisan: a presença lésbica na história brasileira; entretanto, ele mesmo justifica esta ausência na abertura de seu livro, lembrando que a história das lésbicas, por haver sido *duplamente silenciada*, é ainda mais difícil de ser resgatada, pois sobre elas atuam tanto os mecanismos de exclusão heteronormativos quanto os mecanismos patriarcalistas. Essa lacuna deve-se,

³ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 3 ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

portanto, à ausência de registros documentais recuperáveis, ainda que o autor tenha, na medida do possível, se esforçado para contemplar a homossexualidade feminina em suas investigações.

Em 1987 surge *O Lesbianismo no Brasil*⁴, de Luiz Mott. Como que uma resposta à lacuna do trabalho de Trevisan, o trabalho de Mott dedica-se exclusivamente ao rastreamento dessa história duplamente silenciada. O eixo que fundamenta o livro de Mott é a presença das lésbicas na história e na literatura brasileira. Mott preocupa-se tanto com a questão da representação da lésbica na literatura (elencando para tanto as representações lésbicas em textos já canonizados, como os de Gregório de Mattos, Aluísio Azevedo e Marques Rebelo), quanto com a emergência da autoria lésbica (incluindo aí nomes como os de Cassandra Rios e Leila Mícolis). Há certa hesitação por parte de Mott entre categorias literárias como *autoria*, *representação* e *literatura nacional*, pois suas análises não evidenciam discernimento entre a projeção de uma identidade lésbica no texto literário daquela presente em textos pornográficos de autoria masculina. Ao incluir uma série de referências a cantigas medievais e outros textos portugueses, dilui-se a preocupação com a “literatura brasileira” proposta no título do capítulo, estendendo-se a atenção de Mott para uma preocupação de caráter lusófono que não leva em consideração as peculiaridades históricas diferenciadoras da produção literária brasileira e portuguesa. Isso não implica em demérito, apenas em uma ampliação da perspectiva crítica que dilui a reflexão específica com o contexto brasileiro, anunciada no título da referida obra.

O historiador estadunidense James Green publica, em 1999, *Beyond Carnival*⁵, sua tese de doutorado em História Latino-Americana. Trata-se de uma longa investigação acerca das vivências homossexuais no eixo Rio de Janeiro/São Paulo ao longo do século XX. Seu trabalho inclui algumas notas sobre literatura, mas como o interesse de Green é mais histórico e menos literário, poder-se-ia dizer que seu olhar sobre textos como *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, reduz o monumento a documento. Isto é, a complexa

⁴ MOTT, Luiz. *O Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

⁵ GREEN, J. *Beyond Carnival*. London: Routledge, 1999. Publicado no Brasil como *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

textualidade do artefato cultural acaba reduzida ao caráter de registro/depoimento histórico. Isso também fica evidente nos momentos em que Green analisa a presença de João do Rio no contexto histórico brasileiro: para suas análises, importa mais a trajetória do mulato homossexual até a Academia Brasileira de Letras do que os reflexos de sua obra na comunidade letrada brasileira da primeira metade do século XX.

Vinculada a essa tendência histórico-antropológica alinham-se outros estudos nos quais a/s homossexualidade/s é/são pensada/s juntamente com a questão da epidemia de AIDS. Na esteira do pensamento que Susan Sontag dedicou à questão em *AIDS e suas Metáforas*⁶ (1989) e *Assim vivemos agora*⁷ (1995), Marcelo Secron Bessa escreve *Histórias Positivas: A Literatura (Des)Construindo a AIDS*⁸. A pesquisa de Bessa, originalmente uma dissertação de mestrado em torno da AIDS e da literatura e publicada em 1997, é um estudo representativo de um outro importante viés de pesquisa: a estigmatização e a discursivização decorrentes da vinculação entre literatura, AIDS e homossexualidade. Outros estudos importantes problematizam a construção da identidade homossexual a partir da epidemia: cabe mencionar Richard Parker, autor de *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality and Emerging Gay Communities in Brazil*⁹ (1999) e *Na Contramão da AIDS: Sexualidade, Intervenção, Política*¹⁰ (2000). Estes ensaios giram em torno do impacto da doença no *modus vivendi* das comunidades homossexuais, dada a estreita ligação que amalgamava a estigmatização da homossexualidade ao anátema da soropositividade durante os primeiros tempos da epidemia. As reflexões deste discurso no qual homossexualidade e AIDS emergem como as duas faces de uma mesma moeda produziram efeitos tão fortes na produção de artefatos culturais que, ainda hoje, este é um viés que instiga os pesquisadores. Um dos mais recentes estudos nesta linha é o de Severino

⁶ SONTAG, Susan. *AIDS e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷ SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Trad. Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: Globo, 1995.

⁸ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁹ PARKER, Richard. *Beneath the Equator*. London: Routledge, 1999.

¹⁰ PARKER, Richard. *Na Contramão da AIDS: Sexualidade, Intervenção, Política*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Albuquerque, de 2004: *Tentative Transgressions*¹¹ explora as mudanças provocadas pela epidemia no imaginário homossexual brasileiro, tomando o teatro como artefato cultural privilegiado em suas análises. É também um dos poucos estudos dedicados aos textos dramaturgicos de Caio Fernando Abreu publicados fora do Brasil.

É apenas no final dos anos 90 que a academia brasileira começa a organizar encontros específicos sobre homossexualidade e literatura. O histórico desses encontros merece especial atenção. Em 1999 ocorre o seminário “Homoerotismo e Literatura: I Encontro de Pesquisadores Universitários”, na Universidade Federal Fluminense, com a participação de 18 pesquisadores. Em 2000, na mesma instituição, acontece a segunda edição do evento. Nesta ocasião, 36 pesquisadores participaram das apresentações. Ao final do evento, a necessidade de uma abordagem que ultrapassasse os limites disciplinares dos estudos literários foi levantada e, em 2001, o evento passa então a ser chamado de “Homoerotismo e Cultura: III Encontro de Pesquisadores Universitários”, sediado também na UFF. Esta abertura fez com que o número de participantes apresentando os resultados de suas pesquisas saltasse para 96. O encontro também foi importante para que a discussão marcasse definitivamente um território de investigação científica na academia brasileira. Foram estes três encontros anuais, sediados na UFF, o nascedouro da ABEH (Associação Brasileira de Estudos da Homocultura).

O primeiro congresso organizado sob a rubrica da ABEH ocorreu na Universidade Federal do Espírito Santo, em 2002, no qual 35 trabalhos em torno da questão “Homocultura e Cidadania” foram apresentados. Na mesma ocasião foi lançado o livro *A Escrita de Adé*¹², o qual traz os resultados dos três primeiros encontros, sediados na UFF. Em 2004, na Universidade Federal de Brasília, ocorre o II Encontro da ABEH, com 188 comunicações de pesquisadores brasileiros e estrangeiros. A partir desse encontro surgiu também o livro *Imagem*

¹¹ ALBUQUERQUE, Severino J. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

¹² GARCIA, Wilton e SANTOS, Rick (orgs.) *A Escrita de Adé: Perspectivas Teóricas dos Estudos Gays e Lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002.

& *Diversidade Sexual*¹³, volume coletivo organizado a partir das comunicações realizadas por ocasião do II Congresso da ABEH. Estes dois encontros foram de suma importância para cristalizar a “homocultura” como um lugar reconhecido para o pensamento brasileiro em torno da homossexualidade, através da institucionalização de um espaço plural de tendências teóricas e metodológicas, o que colabora para a emergência de uma epistemologia *queer*, entendida como uma política do conhecimento¹⁴.

João Silvério Trevisan, Denilson Lopes¹⁵, James Green¹⁶ e (de certa forma) Marcelo Secron Bessa¹⁷ tentaram sistematizar uma certa *tradição*, algo como uma espécie de “linha evolutiva” que evidenciasse a organicidade de uma literatura de/sobre/para homossexuais no Brasil. Denilson Lopes desenvolve a noção de *homotextualidade* partindo da tese de que não há apenas uma temática homoerótica nessa literatura, mas também uma certa *especificidade textual*, mesmo estrutural, comum a estes textos literários. Determinados elementos (o internato, as forças armadas, a solidão e a clandestinidade das vivências gays e lésbicas) são constantes nestes textos, sustentando assim um traço distintivo dos mesmos frente ao cânone, sempre declinado no masculino e na heterossexualidade. Aquilo que Denilson Lopes chama de homotextualidade poderia ser entendido como um conjunto de *cronotopos*¹⁸ (isto é, de unidades espaço-temporais representadas no texto) específicos de uma literatura gay, homoerótica ou homoafetiva, estratégia que pode ser um tanto perigosa, na medida em que apregoa um certo essencialismo no que diz respeito à concepção de uma

¹³ ABOUD, S., BENTO, B., GARCIA, W. e LOPES, D. (orgs.) *Imagem & Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004.

¹⁴ “Na perspectiva *queer*, não se terá propriamente como objetivo introduzir um contra-conhecimento ou um (outro) saber que se contraponha ao saber dominante. Entendo que a ambição é de outra ordem: trata-se de pôr em questão o próprio conhecimento; trata-se de fazer pensar para além dos limites do pensável. Trata-se de pôr em questão o que é possível conhecer; como se vem a conhecer e, principalmente, como se vem a desconhecer alguma coisa; o que se suporta conhecer e o que se prefere ignorar”. LOURO, Guacira Lopes. Os Estudos Feministas, os Estudos Gays e Lésbicos e a Teoria *Queer* como Políticas de Conhecimento. In: ABOUD, S., BENTO, B., GARCIA, W. e LOPES, D. (orgs.) *Imagem & Diversidade Sexual. Op. Cit.*, 2004. p. 26.

¹⁵ LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹⁶ GREEN, James. *Além do Carnaval. Op. Cit.*, 2000.

¹⁷ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas. Op. Cit.*, 1997.

¹⁸ A noção de *cronotopo* é cunhada em BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998.

identidade homossexual¹⁹ projetada a-historicamente no texto literário.

Os aspectos inovadores da minha proposta investigativa não se encontram meramente na agregação de uma política identitária homossexual à crítica literária e à análise cultural: isso já foi (e está sendo) feito não apenas na crítica literária, mas também na história e na antropologia. Meu interesse é de, partindo de um conjunto de pressupostos teóricos, seguido da análise do *corpus*, buscar uma *poética sexual*, isto é, verificar que apostas são feitas, no texto ficcional, como modo de atuar na constituição de capital cultural. Para tanto, parto da hipótese de que há uma *teoria implícita* subjacente aos textos ficcionais, algo como uma *poética que oferece resistência* às premissas heteronormativas. Em nenhum momento pretendi esgotar os romances a partir da reflexão teórica desenvolvida nos primeiros capítulos desta investigação; meu objetivo, muito mais do que esgotar os textos ficcionais a partir do constructo teórico por mim mobilizado, é alcançar isso que chamei provisoriamente de *teoria implícita*. Para tanto, foi de fundamental importância a articulação de pressupostos dos estudos *queer* aos estudos literários *strictu sensu*, em especial às abordagens contemporâneas dos estudos teóricos sobre a narrativa.

Cumprasse assinalar a presença de apropriações teóricas provenientes da narratologia, da literatura comparada e dos estudos *queer* em minhas estratégias analíticas. Se a autonomia do sujeito já havia sido questionada com o nascimento da psicanálise freudiana e o postulado de um sujeito do inconsciente, as releituras do marxismo pelos estruturalistas franceses (particularmente a de Louis Althusser²⁰) afirmam a sobredeterminação do sujeito pela ideologia, entendida como *a relação imaginária de um indivíduo com as suas condições reais de existência*. O pensamento de Jacques Derrida, por sua vez, postula o deslocamento do centro e a inexistência de uma exterioridade à estrutura e, por extensão, de uma

¹⁹ Para ver mais sobre a noção de homotextualidade, conferir: LOPES, D. *O homem que amava rapazes. Op. Cit.*, 2002.

²⁰ ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1974. Conferir também: _____. Resposta a John Lewis. In: _____. *Posições-1*. Rio de Janeiro: Graal, 1978 (p. 15-51), bem como _____. Observação Sobre Uma Categoria: “Processo sem Sujeito nem Fim(s)”. In: _____. *Posições-1. Op. Cit.*, 1978. p. 66-71.

exterioridade textual²¹. Este deslocamento desestabiliza princípios consagrados da produção de conhecimento ao recolocar a questão da subjetividade e da impossibilidade de se situar fora da estrutura, do texto e do objeto de análise. As críticas ao sujeito como categoria de análise que vêm sendo realizadas nos últimos trinta anos no campo da crítica e da teoria literária, tal como afirma McGee²², serviram para perceber que o sujeito é, antes de tudo, uma categoria da qual não se pode abrir mão. A falência de um sujeito pleno, autônomo e centrado, contudo, é evidente. A manutenção da categoria no cenário contemporâneo da crítica cultural clama, pois, por um deslocamento reconceptualizador do sujeito, bem como um debate acerca da questão ética. O pensamento feminista, os estudos gays e lésbicos, a teoria *queer* e os estudos pós-coloniais possibilitaram a consolidação de uma nova articulação da noção de sujeito, ao se apropriarem dessas reflexões e teorizações.

O termo *queer* possui, em inglês, uma saturada carga política, intraduzível para o português ou o castelhano. *Queer*, em inglês, significa bizarro, estranho, anormal. É também um potente vocábulo mobilizado pelo *hate speech* (o “discurso do ódio”), no sentido de agredir verbalmente gays, lésbicas, bissexuais e travestis. “Sapatão”, “puto”, “bicha” e “viado” seriam traduções aproximadas para este sentido do termo em português, assim como “rosquete”, “maricón” e “marimacha” seriam alguns de seus correspondentes em castelhano. Falar em teoria *queer* é, pois, falar em uma “teoria sapatão”, ou ainda, em uma “teoria bicha” para se compreender e problematizar as identidades homossexuais. O estratagema retórico mobilizado pelos teóricos *queer* na academia estadunidense, nesse sentido, é o de *reapropriar-se* de um termo cujo uso corrente é da ordem do pejorativo, em um gesto que recupera a possibilidade de uma “autodesignação” para estes sujeitos sociais, ao mesmo tempo em que “desarma” o discurso homofóbico e heteronormativo através do dismantelamento da carga semântica negativa de seus itens lexicais fundamentais. Uma vez que se menciona o impacto de se falar em “teoria bicha” ou em “teoria sapatão” dentro da academia, ilustra-se, por extensão, a necessidade reiterada de se falar em

²¹ DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo nas Ciências Humanas. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 227-249.

²² MCGEE, Patrik. *Telling the Other: The Question of Value in Modern and Post-Colonial Writing*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. p. 13.

subversão quando se fala em estudos *queer*. De acordo com Annamarie Jagose:

While the mobilization of queer in its most recent sense cannot be dated exactly, it is generally understood to have been popularly adopted in the early 1990s. Queer is a product of specific cultural and theoretical pressures which increasingly structured debates (both within and outside the academy) about questions of lesbian and gay identity. Perhaps most significant in this regard has been the problematising by post-structuralism of gay liberationism and lesbian feminist understanding of identity and the operations of power. [...] The delegitimation of liberal, liberationist, ethnic and even separatist notions of identity generated the emergence of the term “queer”; its non specificity guarantees it against recent criticisms made of the exclusionist tendencies of “lesbian” and “gay” identities²³.

Uma das mais incisivas subversões alicerçadas nos estudos *queer* é a de definir a identidade não como um todo acabado, mas sim como um processo de “fazer-se” eternamente reiterado. A identidade (e, em alguns sentidos, o próprio sujeito) é concebida como um efeito dos discursos, isto é, como *performatividade*. Pensar o sujeito como resultante de processos performativos não implica em pensar na morte da política ou na impossibilidade de intervenção no contexto social; implica, sim, em uma reavaliação das noções de *política* e de *intervenção*. Implica em pensar que o sujeito, quando fala, fala a partir de interesses construídos no âmbito da vida social. Implica, finalmente, em questionar a legitimidade da universalidade como lugar de uma suposta “neutralidade” política e reivindicar uma outra universalidade, constituída como um horizonte performativamente projetado, no qual diferentes sujeitos possam estabelecer coalisões embasadas em princípios solidários: “we think of the subject not as a category of formal identity but as the construction of an interest”²⁴. O sujeito é a marca de um interesse socialmente construído e inserido no corpo, entendendo aqui *corpo* não como pura imanência, mas como a instância material que possibilita a ação simbólica no contexto social mais amplo. “The subject is never pure but always already constituted by interests”²⁵.

Assim como *eu*, o *outro* não pode completar-se por si mesmo. *Eu* necessito

²³ JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996. p. 76.

²⁴ MCGEE, Patrik. *Telling the Other. Op. Cit.*, 1992. p. 13.

²⁵ MCGEE, Patrik. *Telling the Other. Op. Cit.*, 1992. p. 14.

do outro para me realizar e vice-versa. É nessa lacuna, entre o *eu* e o *outro*, que se instaura a impossibilidade da plenitude para o sujeito. Esta lacuna é o que entendo como *diferença radical*, a qual possibilita a singularidade dos sujeitos e invoca a ética como domínio necessário para a construção de uma política da diferença. Se há alguma possibilidade de definir o humano nessa política radical da diferença, esta definição gira ao redor da absoluta *necessidade do outro* para que o humano se configure como tal. Importa, contudo, sublinhar o *outro* como o termo privilegiado, e não como mero suplemento da *necessidade* característica do humano. Subordinar o *outro* à *necessidade* é o mesmo que subordinar o *outro* à *necessidade do mesmo*. Tal ação re-instaura o primado do mesmo e não colabora para o estabelecimento da ética como princípio regulador de uma política da alteridade. É necessário repensar o estatuto do *eu* fora dos domínios do mesmo, compreender o sujeito como a construção de interesse(s) e, finalmente, aceitar que o *eu* que fala é desde sempre um *outro* marcado pela alteridade, isso é, pela impossibilidade da completude: “identity is structured like a language: we can only recognize the so-called plenitude of a particular identity insofar as it differentiates itself from (and thereby necessarily contains a trace of) the ostensible nonplenitude of difference”²⁶.

A teoria *queer* possibilita uma ruptura epistemológica que desloca as noções tradicionais do sujeito como único, substituindo o conceito de um *eu* singular e unívoco pelo de um *eu* concebido performativamente através de um processo no qual são mobilizados atos repetitivos e estilizados. Ao invés de privilegiar a origem, a autonomia e o centramento, a concepção *queer* do sujeito privilegia a dispersão, a improvisação e a descontinuidade. O pertencimento nacional, racial ou de gênero implica em diferentes experimentações da existência, irreduzíveis umas às outras. O recurso à idéia de uma, ou várias, *subjetividade(s)* torna-se inevitável nesse contexto. É necessário pensar no sujeito como a construção de um interesse a dar coerência a um corpo, como o efeito de inúmeras relações sociais. Entretanto, mesmo sendo o sujeito sobredeterminado por relações sociais, isso não implica em abrir mão da ética e da responsabilidade: “I have to make decisions that are ethically responsible based

²⁶ NEALON, Jeffrey T. *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*. Durham; London: Duke University Press, 1998. p. 4.

on my 'lived' relation to the world of interests. It would be irresponsible, however, to imagine that such a lived relation is the final limit of my responsibility or rather the responsibility of criticism itself"²⁷. A literatura pensada como instituição não apenas possibilita a representação dos sujeitos, ela funciona também como uma das relações sociais que os produz. É importante percebê-la não apenas como elaboração estética, mas como artefato cultural, como veículo de representações simbólicas e valores sociais:

As obras literárias não são frutos de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tais têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a "mentalidade social" ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas²⁸.

Assim, muito mais do que a voz singular de um artista, o artefato literário é a expressão de uma determinada perspectiva, de um determinado conjunto de interesses. As tensões geradas pelas premissas das teorizações gays, lésbicas e feministas são extremamente produtivas para o desenvolvimento de novas estratégias textuais e intertextuais, de forma a minar as bases dos estereótipos sexuais cristalizados na cultura. Gênero e sexualidade, embora categorias distintas, não devem ser completamente desarticulados, visto que se corre o risco do completo apagamento das relações de poder estabelecidas sob o signo da diferença de gênero. Se por um lado gays e lésbicas sofrem os efeitos do discurso heteronormativo, por outro a pertença ao gênero feminino transforma radicalmente a experiência das lésbicas, diferenciando assim a socialização e, conseqüentemente, a textualização dos significantes *gay* e *lésbica* na literatura.

Neste novo tipo de relação intersubjetiva, a partir do reconhecimento do outro não como um *a menos* (logo, hierarquicamente inferior), mas como um sujeito *igual* em seu estatuto de sujeito (ainda que *diferente* nas suas especificidades), um novo tipo de relação ética é estabelecida. Os sujeitos ex-

²⁷ MCGEE, Patrik. *Telling the Other. Op. Cit.*, 1992. p. 14.

²⁸ EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978. p. 118.

cêntricos são deste modo colocados *ao lado de*, e não *sob* a lógica do mesmo. Um dos vetores ideológicos em questão, essencial para a compreensão dos sentidos produzidos pelos textos literários que aproximo em meu exercício interpretativo, é aquele que aponta para uma nova possibilidade de se vivenciar a relação com o outro e com o diferente.

Questionar a autonomia do sujeito, instituindo-o como uma posicionalidade, ou ainda, como a construção de um interesse, abre espaço para um debate problematizador das identidades nacionais. Benedict Anderson, em *Nação e Consciência Nacional*²⁹, define as nações como *comunidades imaginadas*, ou seja, não são elas apenas definidas pelos limites territoriais: elas são também *imaginadas e narrativizadas*, no sentido de constituir a idéia do *pluribus unum*, a pertença de todos os cidadãos sob a égide de uma identidade partilhada. A literatura, e em especial o gênero romanesco, tem um importante papel nos processos de “imaginação narrativa” das nacionalidades. Edward Said³⁰, por sua vez, afirma que este processo de narrativização – via de regra – institui a identidade nacional como una e monolítica, sem que se dê espaço para as diferenças de classe, de raça, de gênero e de orientação sexual, entre outras. Tais diferenças, existentes entre os diferentes sujeitos abrigados sob a égide de uma identidade nacional, quando transformadas em capital cultural através da representação literária, abrem fissuras no interior da comunidade imaginada, expondo o que Homi Bhabha identifica como as “fronteiras internas da nação”³¹. Em tempos de nascimento de um imaginário global, planetário, ou ainda, *transnacional*, cabe destacar que muitos são os desterrados, os exilados, os estrangeiros. Alguns fatos poderiam soar como curiosidade de almanaque, tais como a possibilidade de asilo político por discriminação sexual oferecidos por nações como a Alemanha, a Dinamarca, a Holanda, a Suécia e a Noruega³², ao mesmo tempo em que outras condenam legalmente comportamentos homossexuais com a pena de morte ou a prisão perpétua³³. Todavia, ao se pensar

²⁹ ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

³⁰ SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³¹ BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

³² JORNAL do Nuances. Ano 1, n. 1. Porto Alegre, janeiro de 1998. p. 8.

³³ Guiana e Uganda são dois dos países que condenam participantes de “atos homossexuais” à prisão perpétua. Entre aqueles que condenam homossexuais à pena de morte, estão Paquistão,

na heterogeneidade de tratamentos dada aos homossexuais nos mais diversos contextos nacionais, cabe perguntar: qual o lugar reservado para os *outsiders* sexuais nesse imaginário planetário? De que maneira é representado, no texto literário, o confronto entre as pertencas *nacionais* e as pertencas *sexuais*?

A estratégia política que está sendo mobilizada na presente análise de narrativas literárias latino-americanas configura-se também como um ato performativo desestabilizador. Textos literários são artefatos culturais, tecnologias discursivas que produzem e disseminam crenças e valores no espaço social. Na medida em que subjetividades e corpos relegados à condição de abjetos usurpam o lugar de autoria, o lugar da produção de capital simbólico e produzem, através de personagens e narradores, percepções de mundo alternativas nas quais as possibilidades eróticas são exploradas, analisadas e redimensionadas, tais corpos interferem performativamente no espaço social. Afinal, se tanto os atos quanto os atributos de gêneros são sempre performativos, “então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora”³⁴. Se a enunciação literária contribuiu em larga escala para a produção performativa das identidades nacionais em variados contextos históricos e geográficos com sucesso, poderia a enunciação literária produzir performativamente novas possibilidades e estratégias políticas para se vivenciar o corpo, o gênero e a sexualidade?

A enunciação de um artefato cultural é também o lugar no qual um sujeito se projeta textualmente como significante, como princípio articulador de valores. O sujeito da enunciação, enfim, configura-se como articulador de um ideologema, tal como o define Kristeva: “o ideologema é essa função intertextual

Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Irã, Chechênia, Sudão, Afeganistão, Nigéria e Mauritânia. De acordo com levantamento da Anistia Internacional, aproximadamente 70 países possuem legislações nas quais a homossexualidade é considerada delito grave, com previsão de penas de cinco a dez anos de reclusão. Cabe ainda destacar que a ênfase da criminalização se dá, na maioria desses países, sobre a homossexualidade masculina: o processo de objetificação das mulheres pelo patriarcado faz com que seus comportamentos homossexuais sejam mais tolerados do que os dos homens.

³⁴ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 201.

que pode ler-se [*sic*] ‘materializada’ nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais”³⁵.

É a partir desta noção de intertextualidade, da questão da representação do gênero e da orientação sexual no texto, e da constituição (e/ou desestruturação) de um imaginário nacional, que articulei minha leitura comparatista dos romances *El beso de la mujer araña*, de Puig, *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly, investigando o delineamento de uma poética *queer* comparativa. Sigo aqui a sugestão de Homi K. Bhabha, no sentido de procurar um *entre-lugar* fundador de um local subjetivo próprio, a dar origem a “novos signos de identidade”:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade³⁶.

Dada a necessidade de se reformular gêneros e sexualidades, trabalho com a hipótese de que é a partir da *performatividade*, entendida como política de resistência, que se dá a *narrativização de um imaginário homossexual subversivo* na literatura latino-americana. Trata-se uma escrita que, ao mesmo tempo em que nomeia, cria a identidade nomeada. Logo, esses romances são importantes e representativos na medida em que ficcionalizam uma realidade social ao mesmo tempo em que a constroem. Afirma Julia Kristeva, em *Estrangeiros para Nós Mesmos*, que “todo nativo sente-se mais ou menos ‘estrangeiro’ em seu ‘próprio’ lugar. Esse valor metafórico do termo ‘estrangeiro’ primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente à sua identidade sexual, nacional, política, profissional”³⁷. Importa avaliar de que modos os binarismos de gênero e de

³⁵ KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. 2 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

³⁶ BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Op. Cit., 1998. p. 19-20. Grifo meu.

³⁷ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 27. Grifo meu.

sexualidade são denunciados por Puig, Abreu e Bayly como ficções reguladoras da identidade humana. Desta maneira, parece de extrema pertinência a proposição de uma poética que cruze, a partir da leitura de três romances representativos da literatura latino-americana, uma reflexão a problematizar a homologia entre a constituição performativa do gênero e das identidades sexuais com a simultânea constituição, também performativa, do sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional.

A espinha dorsal que orientou as reflexões desta investigação pode ser sintetizada na seguinte sentença: *a desesabilização do imaginário (hetero)sexual através da literatura subverte e reorganiza o imaginário cultural de uma nação*. Uma vez que a premissa heterossexual é posta em xeque, noções cristalizadas como as de família, amor e parentalidade mostram suas fragilidades e limitações. Uma vez que isto ocorre, metáforas baseadas em tais noções, tais como *pátria-mãe*, necessitam ser reavaliadas. Pais e mães, via de regra, costumam expurgar, repreender e castigar seus filhos e filhas que se revelam com tendências homossexuais, ou que são “pegos em flagrante”, isto é, exercendo formas subversivas de performativização do seu gênero. Será que a “mãe-pátria” não faz o mesmo com seus “filhos-cidadãos”? Não estaria ela condenando tais cidadãos a um “exílio que não ousa dizer seu nome”?

No capítulo “Epistemologia Como Política do Conhecimento: pressupostos para a construção de uma poética *queer*”, faço uma reflexão sobre como a questão dos limites entre o masculino e o feminino, no âmbito dos estudos de gênero, vem sendo reiteradamente revista, no sentido de dar conta das masculinidades e das feminilidades homossexuais, bem como da questão do travestimento. Ao articular a questão da *performatividade do gênero* com os estudos sobre a narrativa, foi possível a formulação de pressupostos basilares para a compreensão dessa *poética sexual*. A hipótese inicial a guiar este trabalho foi a de que, sendo o gênero performativo (isto é, constituído como um ato de linguagem), a grande aposta realizada pelos escritores estaria centrada na voz narrativa e na focalização, uma vez que o espaço de enunciação configura-se como o lugar de articulação de valores do texto narrativo, sejam tais valores

consonantes ou dissonantes do *establishment* cultural.

No segundo capítulo, intitulado, “O Corpo da Tese, ou: o *corpus* fora do armário”, explico os gestos de leitura investidos na análise interpretativa do *corpus* deste estudo. Neste capítulo também me ocupo de uma revisão da fortuna crítica das obras aqui estudadas. Posta a assimetria existente em relação ao volume de estudos dedicados a cada um dos romances aqui analisados, optei por uma revisão não necessariamente exaustiva, mas que contemplou, em última análise, as tendências críticas mais recorrentes por ocasião da leitura de cada uma das obras literárias. Se é verdade que há uma imensa produção em torno do romance de Manuel Puig, por exemplo, também é verdade que a crítica em torno da obra de Jaime Bayly é bastante escassa e de difícil acesso. Contudo, este levantamento preliminar permitiu um mapeamento das leituras que vêm sendo realizadas, do final dos anos 70 até o presente momento, de questões envolvendo a representação e a enunciação das sexualidades subalternizadas na seara da literatura.

A leitura crítica propriamente dita dos romances foi contemplada nos capítulos quatro e cinco. Sob o título de “Binarismos de Gênero e Heteronormatividade: focalização e subversão”, no capítulo quatro, eu analiso a questão da voz narrativa, em contraste com os procedimentos de focalização. Interpreto os mecanismos de enunciação das homossexualidades mobilizados em cada um dos textos romanescos, em especial aqueles relacionados à homossexualidade masculina. Como era de se esperar, tais mecanismos não trabalham somente em torno da representação da orientação sexual; por falarem de uma posição subalternizada no imaginário nacional, linhas de força por vezes contraditórias são articuladas por estes narradores, de maneira a evidenciar um problemático processo de negociação simbólica tanto no campo da orientação sexual e do gênero, quanto no campo das identidades de raça e de classe.

Dando continuidade ao exercício crítico-interpretativo das reflexões tecidas no capítulo quatro, no capítulo cinco, intitulado “Novos Arranjos de Sociabilidade Sexual”, apresento esta complexa rede de negociações entre

orientação sexual, gênero, raça e classe, com vistas a explicitar que tipo de proposta está sendo constituída, a partir da narrativização das vozes e pontos de vista subalternizados, para a escrita das identidades nacional e sexual no texto literário. Nas considerações finais, realizo um balanço final de como a escrita literária, através de lugares de enunciação subalternizados, pode negociar com a cultura hegemônica, no sentido de relativizar os pressupostos heteronormativos e desestabilizar o imaginário nacional, mostrando que por trás da homogeneidade do *pluribus unum* esconde-se uma heterogeneidade que, apesar dos esforços muitas vezes coercitivos, rompe os umbrais da abjeção cultural, fazendo-se presente na arena política da produção simbólica das identidades nacionais.

Se o corpo e o gênero são ficções políticas a serviço da heteronormatividade e por ela reguladas, em que sentido é possível *politizar a ficção*, ou seja, fazer do *texto literário* e do *discurso crítico* lugares de confronto e questionamento dessa matriz heterossexual? A proposição de uma poética *queer* através da práxis comparatista, então, não colabora apenas para se compreender um *corpus* de romances que versam sobre a homossexualidade e os respectivos deslocamentos por ela provocados nas maneiras de se pensar a literatura e a cultura na América Latina, mas, acima de tudo, instiga a reordenar os modelos através dos quais é pautada a inserção do indivíduo no social, reconfigurando não apenas o desejo pessoal, mas o desejo de participação em uma comunidade imaginada. Por que não pensar, ainda que como uma utópica ficção política, em uma nação *queer*?

Capítulo 1

**EPISTEMOLOGIA COMO POLÍTICA DO CONHECIMENTO:
pressupostos para a construção de uma poética *queer***

1.1 PROBLEMATIZANDO O CORPO E O GÊNERO

Que outras categorias fundacionais de identidade – identidade binária de sexo, gênero e corpo – podem ser apresentadas como produções a criar o efeito do natural, original e inevitável?

– Judith Butler –

Não é possível pensar a diferença sexual sem remeter a uma reflexão aprofundada sobre o *status* do corpo. Mesmo que a distinção entre mente e corpo remonte aos gregos, foi o pensamento cartesiano que consagrou a oposição entre mente (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*). Retomando a etimologia latina, a oposição cartesiana ocupa-se literalmente da “coisa pensante”, a mente, e da “coisa estendida (no espaço)”. Se a mente é o lugar do conhecimento e da identidade, o corpo, por sua vez, reduz-se a mero receptáculo da mente e *objeto* do conhecimento:

E, apesar de, embora talvez (ou, antes, com certeza, como direi logo mais) eu possuir um corpo ao qual estou muito estreitamente ligado, pois, de um lado, tenho uma idéia clara e distinta de mim mesmo, na medida em que sou apenas uma coisa pensante e sem extensão, e que, de outro, tenho uma idéia distinta do corpo, na medida em que é somente algo com extensão e que não pensa, é certo que este eu, ou seja, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é completa e indiscutivelmente distinta do meu corpo e que ela pode existir sem ele³⁸.

Logo, o lugar da identidade, o lugar da razão (o *cogito*) é a mente: “é o que me parece, apenas ao espírito, e não ao composto de espírito e corpo, que cabe conhecer a verdade das coisas”³⁹. Tal asseveração é reiterada no *Discurso do Método*, quando René Descartes postula que “esse eu, isto é, minha alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do meu corpo, e até mesmo [...] mais fácil de conhecer do que ele [o corpo]. Ainda que esse nada fosse, ela não

³⁸ DESCARTES, René. *Meditações*. In: _____. *Descartes*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 320.

³⁹ DESCARTES, René. *Meditações*. *Op. Cit.*, 2000. p. 325.

deixaria de ser tudo o que é”⁴⁰. Dito de outra maneira, o corpo pode ser entendido como o suplemento residual que permitiu a constituição da mente, e mesmo da razão, como categoria analítica no campo da filosofia⁴¹. Quando se afirma que o sexo e o corpo são construções culturais, não se quer em nenhum momento negar a materialidade dos corpos ou a existência de uma diferença anatômica entre homens e mulheres. O que se quer relativizar é o caráter naturalizado e essencializado de um sistema conceitual de relações que equaciona *sexo* a *corpo*. Mesmo “existindo” na realidade e na natureza, é apenas nos interstícios da cultura que o corpo e o sexo produzem sentidos e significados, ou seja, tornam-se “compreensíveis” e “inteligíveis”. A partir do momento em que tais noções são relativizadas, as categorias *gênero* e *sexualidade*⁴² – bem como as asseverações sobre a “normalidade” ou a “anormalidade” de determinadas sexualidades – podem ser repensadas como constructos culturais e não como “verdades” ou “essências” transcendentais e inquestionáveis.

A compreensão da categoria *gênero*, dentro dos estudos feministas, é indissociável da compreensão da categoria *corpo*. Se a categoria *gênero* é tomada em uma das suas acepções mais freqüentes, isto é, aquela que a define como o *sexo sociológico* (em oposição ao sexo anatômico, corporal), corre-se o risco de compreendê-la como uma realidade social *derivativa* de uma contingência biológica, o que não apenas incorreria em um equívoco grosseiro, mas também diminuiria a potencialidade de tal categoria analítica. De acordo com Jane Flax, “uma das metas básicas da teoria feminista é (e deve ser) analisar as relações de gênero: como as relações de gênero são constituídas e como nós pensamos ou, igualmente importante, não pensamos sobre elas”⁴³. Em tal sentido, a teoria feminista configurar-se-ia como uma *metateoria* (isto é, um “pensar sobre o

⁴⁰ DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, [s.d.]. p. 40.

⁴¹ Gennie Bab, ao discutir as implicações da distinção mente/corpo nas teorias de construção do personagem, identifica três correntes contemporâneas do que chama de “estudos do corpo”: a *filosófica*, na qual inclui nomes como os de Husserl e Merleau-Ponty; a *empírica*, representada pelos estudos cognitivos de John Lakoff e Mark Johnson, e a *política*, na qual situa o pensamento pós-estruturalista, algumas correntes contemporâneas do feminismo e os estudos *queer*, bem como os trabalhos de Michel Foucault e Judith Butler. Conferir BAB, Gennie. *Where the bodies are buried. Narrative*. Oct. 2002, volume 10, number 3. p. 195-222.

⁴² Utilizo as noções de *sexualidade* e *orientação sexual* como categorias intercambiáveis.

⁴³ FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 218-9.

pensar”). Em seu artigo, no momento em que introduz a discussão da categoria *gênero*, Flax afirma que por “relações de gênero” entende-se “um conjunto complexo de relações sociais”:

O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou “totalidades temporárias”, na linguagem da dialética) constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Estas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras⁴⁴.

A inscrição no gênero é uma das primeiras variáveis identitárias na qual os sujeitos são declinados. Importante ressaltar que a definição de gênero é sempre relacional: define-se como o feminino o não-masculino, e a partir das relações de gênero duas identidades sociais diferentes são construídas e compreendidas como mutuamente excludentes: homem e mulher. Sendo o homem associado ao sujeito universal, a mulher é associada ao “Outro” da cultura, definindo-se assim os homens como sujeitos livres das implicações de gênero. Flax utiliza o termo “sistema sexo-gênero” para designar as formas pelas quais se dá a “organização da produção e divisão sexual do trabalho, práticas de educação de crianças e processos de significação de linguagem”⁴⁵.

Para Judith Butler, contudo, o *gênero* é visto como categoria problemática, a qual deve ser criteriosamente analisada. A filósofa desmascara a naturalização da categoria *sexo* como a contraparte “real” ou “natural” do gênero, ressaltando que as políticas pautadas em identidades confundem *causas* e *efeitos*, ao sustentarem suas agendas políticas nas gramáticas das próprias instituições que questionam:

Explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma forma específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de

⁴⁴ FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. *Op. Cit.*, 1992. p. 228.

⁴⁵ FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. *Op. Cit.*, 1992. p. 223.

ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória⁴⁶.

Entretanto, a questão do poder não parece estar restrita a uma disputa entre hegemônico e subalterno, entre masculino e feminino, ou em uma simples permuta entre os lugares de poder ocupados por um sujeito pleno e um Outro hierarquicamente inferior. Afirma a filósofa que “na verdade, o poder parecia operar na própria produção desta estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero”⁴⁷. Desta forma, emerge a seguinte questão: que tipo de configuração de poder estaria envolvida na construção dessa matriz binária, a qual constitui os gêneros polarizados como *masculino* e *feminino*? Mais além das categorias “homem” e “mulher”, e de um suposto interesse masculinista em oprimir e dominar as mulheres, estaria uma questão culturalmente arraigada: a de uma matriz heterossexual (uma idéia parcialmente inspirada na noção de *contrato heterossexual* de Monique Wittig)⁴⁸ responsável não apenas por possibilitar a emergência da categoria de gênero (vista como a interpretação cultural de um dado biológico, o sexo), mas por (en)gendrar a própria noção de sexo. Dito de outro modo, a inteligibilidade da categoria *sexo* dá-se desde-sempre-já *gendrada*, ou seja, entendida em termos de gênero.

Poder-se-ia perguntar: e quanto à questão da reprodução da espécie humana? Não estariam as configurações de gênero atreladas à socialização de funções biológicas? A antropóloga Gayle Rubin, em um ensaio já clássico do pensamento feminista, afirma que o sexo, as identidades de gênero, o desejo, as fantasias sexuais e até mesmo o conceito de infância são produtos sociais balizados a partir da divisão sexual do trabalho⁴⁹. Em outro texto clássico do pensamento feminista, a psicanalista Nancy Chodorow afirma, com relação ao

⁴⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 9.

⁴⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 8.

⁴⁸ Sobre a noção de contrato heterossexual, ver WITTIG, Monique. The Social Contract. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002. p. 33-45.

⁴⁹ RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on The “Political Economy” of Sex. In: REITER, Reyna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

que chamou de *organização social do gênero*, que “o sistema sexo-gênero tem organizado a sociedade em torno de dois e apenas dois gêneros, uma divisão do trabalho por sexos que sempre inclui a maternação das mulheres e o casamento heterossexual”⁵⁰. Ainda que seu interesse seja compreender por que as estruturas sociais e psíquicas da maternidade continuam sendo perpetuadas através dos tempos, Chodorow já deixa aberta a possibilidade de se tentar projetar, ainda que como pensamento utópico, ou como uma ficção política, uma identidade para além de um sistema de gêneros binário. Ainda que tenha sido publicada pela primeira vez em 1978, Nancy Chodorow já manifestava em *Psicanálise da Maternidade* suas desconfianças em relação aos argumentos de ordem biológica para sustentar a organização social binária do gênero:

Devemos questionar todos os pressupostos que utilizem argumentos biológicos para explicar formas sociais, dado o recente destaque da sociobiologia e as já conhecidas utilizações de explicações pretensamente baseadas em diferenças biológicas de sexo (ou raça) para legitimar a opressão e a desigualdade⁵¹.

Tanto Rubin quanto Chodorow, a partir de suas análises, levantam a pertinente questão: por que uma sociedade dividida em dois – e *tão somente dois* – gêneros? De que maneira é estabelecida uma continuidade entre sexo, gênero e sexualidade, e de que forma esta continuidade está investida de uma política da heterossexualidade que constrói o efeito de naturalização da categoria sexo, regulando as práticas sexuais? Haveria práticas culturais a produzir algo como uma *descontinuidade* e uma *dissonância* subversivas entre sexo, gênero e sexualidade, questionando suas supostas inter-relações de ordem causal e biológica? Para sancionar novas e militantes formas de representação no campo da intervenção política, as mulheres tiveram de basear-se em uma noção de identidade que aumentasse sua visibilidade – como sujeitos – na esfera social, visto que os discursos complacentes com o patriarcado tendiam a distorcer a imagem da mulher real em prol de uma imagem da mulher submissa. Assim, as políticas afirmativas ligadas à representação das mulheres foram uma das principais metas do movimento. Um dos reflexos destas políticas são os trabalhos

⁵⁰ CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da Maternidade*. Trad. Natanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990. p. 24.

⁵¹ CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da Maternidade*. *Op. Cit.*, 1990. p. 31. Grifo meu.

de revisionismo na história das artes e da literatura, bem como na filosofia e em outras áreas de produção de conhecimento, lugares epistemológicos nos quais as mulheres foram relegadas à condição de invisibilidade.

Entretanto, ao mobilizar a categoria “Mulher” de maneira transcendental, a crítica feminista deu-se conta de que a idéia de uma essência universal que atendesse por “Mulher” jamais representaria todas as *mulheres* em suas particularidades e singularidades. A idealização de um sujeito universal feminino terminou por apagar importantes especificidades, tais como as de raça, classe social, nacionalidade e orientação sexual, entre tantas outras. Tais fatores complicadores levaram à compreensão de que não era apenas a categoria *mulher* que estava envolvida em uma profunda e complexa problemática: a própria noção de “sujeito” estava sendo mobilizada e questionada por esses discursos emancipatórios. Judith Butler retoma a noção de sujeito como *conjunto de efeitos dispersos* para, então, colocar o seguinte questionamento: é possível alcançar uma emancipação efetiva desses sujeitos subalternizados (mulheres, homossexuais, minorias étnicas) lançando mão de uma categoria cuja condição de possibilidade é exatamente o discurso que se está tentando combater? Em outros termos, se “a mulher” (ou “o homossexual”) emerge como o Outro do sujeito, não seria essa própria noção de sujeito que deveria estar sendo questionada, posto que ela emerge como o efeito de uma artimanha do poder que possibilita pensar a mulher a partir de um binarismo fundacional (isto é, a contraparte “negativa” do sujeito, sempre declinado como masculino)?

A distinção entre sexo e gênero foi estabelecida pelo discurso feminista com a intenção de questionar a premissa “biologia é destino”, pois mesmo que a diferença sexual esteja situada no âmbito da biologia, é apenas quando é simbolizada, isto é, quando passa para os domínios da linguagem e da cultura, que essa diferença produziria a diferença entre os gêneros. Resulta daí que “o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem aparentemente tão fixo quanto o sexo”⁵². Ao problematizar esta relação termo-a-termo do sexo com o gênero, a própria validade da categoria

⁵² BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 24.

“pessoa” é desestabilizada, uma vez que ela sempre emerge no discurso de maneira *gendrada e sexuada*⁵³. Dado que a noção ontológica de pessoa/sujeito supõe uma continuidade pressuposta pela cultura – a matriz heterossexual – a existência de pessoas/sujeitos que transpassem os limites ditados por essa continuidade questiona a própria noção daquilo que é considerado culturalmente compreensível, aceitável e inteligível:

[...] a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais *parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas*⁵⁴.

Ou seja: para que um sujeito seja “legível” e “inteligível” dentro da cultura, é necessário que se mantenha um conjunto de “relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual, e desejo”⁵⁵. Como então reivindicar novas formas e possibilidades de se estar no mundo, novas configurações identitárias de gênero e de sexualidade? Por um lado, determinadas configurações das identidades de gênero parecem falhas, ou ainda, impossibilidades lógicas que não correspondem ao ideal prescrito pela matriz de inteligibilidade cultural. Por outro, é graças a essa série de “falhas”, e da proliferação de identidades de gênero descontínuas e subversivas, que se instaura a possibilidade de minar, de questionar e de desestabilizar a lógica heteronormativa, a qual determina a inteligibilidade dos corpos no seio social, na medida em que tais identidades descontínuas “criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero”⁵⁶.

⁵³ BELL, Vicky. Performativity and Belonging: An Introduction. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2. p. 1-10.

⁵⁴ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 38. Grifo meu. Ver também o artigo de LLOYD, Moya. Performativity, Paródia, Politics. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2. p. 195-213.

⁵⁵ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 38.

⁵⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 39.

A lógica heteronormativa, que funciona como sustentáculo para o funcionamento da matriz heterossexual, está calcada em uma relação binária que simultaneamente determina a *oposição* e a *complementaridade* do gênero masculino e do gênero feminino. A regulação do gênero dá-se, pois, a partir do discurso da reprodução e da manutenção da espécie, o qual, ao determinar papéis diferentes e não-intercambiáveis para homens e mulheres, institui a prática do desejo heterossexual como única expressão sexual legítima. Assim, a lógica da reprodução legitima a sexualidade em uma única via – a heterossexualidade – a qual, por sua vez, determina os papéis de gênero considerados “viáveis” e aqueles que são considerados “impossibilidades lógicas”⁵⁷.

Postura crítica análoga ao posicionamento de Butler é sustentada por Linda Nicholson no artigo “Interpretando o Gênero”. Nicholson problematiza certos usos do termo “gênero” como categoria analítica, argumentando que há um forte componente *fundacionalista* em sua formulação teórica: “essa posição, que rotularei de ‘fundacionalismo biológico’, possibilitou para muitas feministas a rejeição do determinismo biológico explícito, embora ainda mantendo um de seus pressupostos – o de aspectos comuns a várias culturas”⁵⁸. As limitações impostas ao gênero pelo “fundacionalismo biológico” ficam explícitas nas discussões sobre travestimento. Janice Raymond, por exemplo, em *The Transsexual Empire*, posiciona-se radicalmente contra a reivindicação dos homens transexuais de serem reconhecidos “como mulheres”, posto que um sujeito com genitália masculina jamais será socializado no feminino, não nos mesmos termos que uma mulher “de nascença”:

Sabemos que somos mulheres com cromossomos e anatomia feminina, e que, tenhamos ou não sido socializadas para sermos consideradas “mulheres normais”, o patriarcado nos tratou e nos trata como mulheres. Os transexuais não tiveram a mesma história. Nenhum homem pode ter história de ter nascido e se colocado nessa cultura [patriarcal] como mulher. Ele pode ter história de ter *desejado* ser mulher e de ter *agido* como mulher, mas essa experiência de gênero é própria a um transexual, não a uma

⁵⁷ MCNAY, Lois. Subject, Psyche and Agency: The Work of Judith Butler. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2. p. 175-193.

⁵⁸ NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. Trad. Luis Felipe Guimarães Soares. In: *Estudos Feministas*. Ano 8, segundo semestre de 2000. p. 28.

mulher⁵⁹.

Ainda que o “fundacionalismo biológico” não esteja atrelado à determinação da identidade de gênero via sexo anatômico (tal qual o está no determinismo biológico), ele pressupõe que os significados atribuídos ao que se entende por *masculino* e por *feminino* são: a) uma constante pouco variável que perpassa praticamente todas – se não todas – as culturas humanas; e b) um atributo identitário cuja legitimidade é reconhecida plenamente apenas quando o sujeito que o invoca o faz a partir de um pressuposto: o da *genitália adequada à identidade de gênero* pleiteada.

Quais as possibilidades de se agendar uma política dos corpos e dos prazeres, de forma a se subverter a matriz heterossexual? Butler responde a esta questão propondo uma atuação política contestatória, sustentada por “uma série de práticas parodísticas baseadas em uma teoria performativa dos atos de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária”⁶⁰. A delimitação das margens e dos limites do corpo repousa basicamente sobre lugares fixos, os quais estabilizam a permeabilidade e a impermeabilidade pertinentes ao que deve ser entendido como corpo. As possibilidades de permeabilidade, isto é, as trocas e intercâmbios possíveis entre os corpos, estão delimitadas por uma série de crenças pressupostas como auto-evidentes e regulamentadas por uma economia erótica e reprodutiva, marcada pelos limites dos gêneros. É aí que reside a hegemonia da heterossexualidade, pois a lógica reprodutiva, em sua interface com a heteronormatividade, estabelece apenas um tipo de contato e um tipo de permeabilidade corporal como expressão legítima, baseada em uma suposta “construção heterossexual da troca, das posições e das possibilidades eróticas marcadas pelo gênero. A desregulação dessas trocas rompe, conseqüentemente, as próprias fronteiras que determinam o que deve ser um corpo”⁶¹. Os tabus que cerceiam práticas sexuais como o sexo oral e o sexo

⁵⁹ RAYMOND, Janice. *The Transsexual Empire: The Making of She-Male*. Boston: Beacon Press: 1979. p. 114. Os posicionamentos dos pensadores mais contemporâneos sobre o travestismo, como Judith Butler, o vêem como uma estratégia política de caráter performativo.

⁶⁰ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 20.

⁶¹ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 190.

anal, bem como a suposição de que há necessidade de penetração para configurar a prática do sexo (tanto entre heterossexuais como entre homossexuais) mostram a eficácia do princípio da permeabilidade corporal na constituição de identidades gendradas e práticas sociais “legítimas” e “ilegítimas”.

O desrespeito à lei da permeabilidade corpórea ameaça a legitimidade do sujeito gendrado nas searas do culturalmente inteligível. Logo, os corpos que “existem”, que possuem legitimidade para uma existência cultural, são os corpos heterossexuais. Todos os outros corpos, por fugirem dos limites estabelecidos para a compreensão de um corpo como corpo, configuram corpos *instáveis* e *problemáticos*⁶², sendo o corpo problemático a catacrese de um sujeito problematicamente gendrado. Estes são os corpos que Butler designa como *abjetos*: “o abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente *Outro*”⁶³. São aqueles corpos que, ao mesmo tempo em que não são reconhecidos como plenamente legítimos, estão lá justamente para demarcar os limites dos corpos legítimos, e para lembrar dos riscos de se abdicar da legitimidade de ser um “corpo legítimo”, um corpo reconhecido pela cultura. A abjeção, em suma, torna o corpo não-heterossexual o “Outro” que justifica e naturaliza a matriz heterossexual. Assim, a lei não age sobre os corpos, mas é ela própria incorporada aos *corpos*, “com a conseqüência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência do eu deles [dos corpos], significado de suas almas, sua consciência, a lei do seu desejo”⁶⁴. Uma criança, mesmo antes de nascer, já começa a ser “gendrada” a partir do momento em que a ecografia, ao desnudar sua genitália, abre espaço para que os discursos e expectativas dos pais iniciem a interpelação desse sujeito, que sequer adentrou os domínios da cultura, dentro de uma matriz que só compreende o humano dentro de um esquema binário de gêneros e de sexos. Compreender essa criança que ainda não nasceu como uma pessoa, como um ser humano, demanda sua inscrição no sistema binário de

⁶² É através da regularização e da discursivização desses corpos que o discurso médico-psiquiátrico, por exemplo, tentou dar conta dessas identidades de gênero avessas à heterossexualidade. Importantes trabalhos sobre essa questão são os de FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité: La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976, bem como o livro de BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004.

⁶³ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 190-191.

⁶⁴ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 193.

gêneros; fora dele, ela pode ser qualquer coisa: um feto, um embrião, um zigoto, um “organismo biológico”, ou mesmo uma promessa para o futuro. Qualquer coisa, menos um sujeito humano.

A produção do gênero levada a cabo pela matriz heterossexual cria aquilo que Butler chamou de “uma falsa estabilidade”, na medida em que a coerência entre sexo, gênero e sexualidade oculta uma série de instabilidades entre tais instâncias, instabilidades estas que emergem por ocasião das identidades gays, lésbicas, bissexuais e transgêneras, e que denunciam o caráter não-original da própria heterossexualidade:

A construção da coerência oculta as discontinuidades de gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays e lésbicos, nos quais o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade em geral, não parece decorrer do gênero – nos quais, a rigor, nenhuma dessas dimensões de corporeidade significante expressa ou reflete outra. Quando a desorganização e a desagregação do campo dos corpos rompem a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever⁶⁵.

A partir do momento em que o modelo heteronormativo perde a sua força para descrever e regular a legitimidade dos corpos, o caráter contingente da lei que pretende descrever os gêneros e os sexos “naturais” abre espaço para possibilidades politicamente mais democráticas de se viver os prazeres. A própria heterossexualidade perde o seu *status* ontológico de *pressuposição*, de forma a re-inserir os sujeitos das sexualidades não-heterossexuais, seus corpos e seus gêneros descontínuos no espaço social, tornando possível a inteligibilidade do que outrora foi abjeto. Entretanto, expandir os limites daquilo que se entende por corpo, por sexo e por gênero implica também deslocar nossas próprias noções de subjetividade e agenciamento, de forma a incorporar, nos interstícios da cidadania e da vida social, novas possibilidades eróticas, políticas e subjetivas. Para tanto, a estratégia é lançar mão do caráter performativo do gênero para

⁶⁵ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 193.

instaurar, através da *performance*, novas possibilidades⁶⁶ de existência inteligível no espaço social:

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performativizado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance [...] Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer e da vertigem da performance está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias⁶⁷.

A idéia de performance proposta por Butler assemelha-se àquela proposta por Paul Zumthor em seus estudos sobre oralitura e poesia medieval. Para ele, a poesia oral ritualiza a linguagem, transformando a comunicação poética em um processo de espacialização do corpo, isto é, de extensão do corpo no espaço por meio da palavra, teatralizando o espaço. Com isso, “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados [...], e a natureza da performance afeta o que é conhecido”⁶⁸. Para Zumthor “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar a noção de performance, encontramos, aí, sempre um elemento irreduzível: a idéia da presença de um corpo”⁶⁹. Já para Butler, é apenas dentro das dimensões da linguagem, da cultura e do simbólico, através de práticas performativas de reiteração, que o corpo torna-se possível de ser pensado⁷⁰.

Como em qualquer atitude revolucionária disposta a propor mudanças, aderir às políticas que encaram a identidade de gênero como resultado de processos performativos também tem seus riscos. Um deles é o da punição

⁶⁶ Sobre a performance como estratégia de resistência política, é de interesse o artigo de LOVELL, Terry. *Resisting with Authority: Historical Specificity, Agency and The Performative Self. Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 2003. v. 20, n. 1. p. 1-17.

⁶⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Op. Cit.*, 2003. p. 196.

⁶⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUSC, 2000. p. 37.

⁶⁹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura. Op. Cit.*, 2000. p. 45.

⁷⁰ BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. In: _____. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993. p. 27-56.

prevista na própria matriz heterossexual: não ser reconhecido como um corpo legítimo. No campo dos estudos literários, é muito comum a desvalorização de textos escritos por autores gays que problematizem a homossexualidade em suas obras, acusadas de comprometimento com visões “parciais” e “interessadas” da realidade. O mesmo ocorre com a produção literária das mulheres, muitas vezes desqualificada por preocupar-se com questões “menores”, e por representar visões “parciais” em seus escritos.

Por que é importante uma reflexão sobre o desejo para compreender as formas através das quais o poder atua na constituição dos sujeitos? Ao conceber o desejo estruturado como falta em relação a um outro sexualmente diferenciado, como o fazem as feministas que se apóiam nas reflexões lacanianas, tais como Luce Irigaray, a diferença sexual torna-se um importante espaço de contestação e de subversão da identidade através da noção de diferença. Entretanto, a insistência “on sexual difference appeared to be linked to a heterosexualizing of desire, especially when both the meaning and aim of desire are derived from a symbolic law of desire elevated to the status of the immutable”⁷¹.

O desejo, aqui, deve ser entendido em termos de falta, tal como no pensamento laciano ou na dialética negativa de Alexander Kojève⁷², o qual define a categoria como *o desejo do desejo do outro*. O desejo (do sujeito desejante) é o desejo do Outro, é ser desejado pelo Outro. Em uma matriz heteronormativa, desejar o desejo do Outro significa, em última análise, desejar o desejo do Outro sexo, do Outro gênero. Entretanto, quem é que está autorizado a reconhecer a si mesmo ou a si mesma como um sujeito desejante? Judith Butler pergunta: “is it clear that lesbians and gays now recognize themselves as a subject of sexuality, or is there no possibility that one is so fully sexualized, so fully determined *in* and *as* the sexuality that one is, that no possibility for acquiring the status of a subject of sexuality exists?”⁷³. A reivindicação de um sujeito marcado pela diferença sexual não implica em uma idealização ou em uma naturalização desta mesma diferença sexual:

⁷¹ BUTLER, Judith. Revisiting Bodies and Pleasures. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2. p. 11-12.

⁷² KOJÈVE, Alexander. *Introduction à la Lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 1947.

⁷³ BUTLER, Judith. Revisiting Bodies and Pleasures. *Op. Cit.*, 1999. p. 19.

By claiming that the subject of desire is sexed, I do not mean that the subject is simply “marked” by sex, or sexed from the start, but, rather, to insist that sexing is part of the very temporality of sexual regulation; that to become a woman or a man takes time, and that the process is never fully complete, since no teleology is ever finally realized⁷⁴.

Partindo da afirmação de Butler, nota-se que a idéia de um sujeito desejante marcado pela diferença aponta para o fato de que a identidade desses sujeitos, constituídos no gênero, ao estender-se através do tempo, constitui-se performativamente. Mostra também que esta identidade nunca está completamente constituída ou “acabada”, necessitando ser permanentemente reiterada. O corpo homossexual, assim, é marcado, ao mesmo tempo, como o exterior constitutivo e abjeto da heterossexualidade. Desta maneira, a abjeção da homossexualidade constitui-se como condição *sine qua non* para efetivar a instauração de uma matriz heteronormativa no campo de legibilização das identidades de sexo e de gênero.

⁷⁴ BUTLER, Judith. Revisiting Bodies and Pleasures. *Op. Cit.*, 1999. p. 19-20.

1.2 A EPISTEMOLOGIA SAI DO ARMÁRIO

I am out, therefore I am

– ACT UP! –

Se em 1976 o pensamento de Michel Foucault reestruturou completamente as maneiras pelas quais os estudiosos da sexualidade pensam seu objeto de investigação, Monique Wittig causa ruptura de igual impacto nos estudos feministas. Graças a Foucault, a sexualidade deixa de ser vista como um fenômeno coeso que se mantém através do tempo e passa ser vista como um *dispositivo*, como uma construção social carregada de historicidade. A sexualidade sai do campo dos fenômenos naturais e passa ao campo daquilo que é constituído simbólica e culturalmente, mediado pelas linhas de força do poder⁷⁵. Monique Wittig, em polêmico ensaio intitulado “The Straight Mind”⁷⁶, põs em evidência um questionamento bastante relevante: o de compreender a heterossexualidade como um regime político. Ainda que um certo setor do pensamento feminista tenha considerado o patriarcado como a dominação da “classe dos homens” sobre a “classe das mulheres”, “homens” e “mulheres” ainda não haviam sido questionados como categorias analíticas.

Para Wittig, a heterossexualidade deve ser entendida como um regime político. Mais especificamente, como o regime político no qual as mulheres são mantidas sob a opressão masculina. Wittig entende a heterossexualidade nos mesmos termos que Adrienne Rich, para quem a heterossexualidade é “something that has to be imposed, managed, organized, propagandized, and maintained by force”⁷⁷, o que significa pensar a heterossexualidade não como

⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité*. Paris: Seuil, 1976.

⁷⁶ WITTIG, Monique. The Straight Mind. (First published in 1980.) In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002.

⁷⁷ RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*. v. 5, n. 4, Summer, 1980. p. 648.

mera instituição, mas como um regime político, “a political regimen which rests on the submission and the appropriation of women”⁷⁸. A proposta de Wittig, portanto, reside não em uma crítica ao patriarcado, mas em uma crítica às reverberações monolíticas da heterossexualidade como base normativizante da estrutura social dos gêneros. Não seria suficiente, por exemplo, a substituição do patriarcado por um matriarcado; ainda que os pólos dominador/dominado fossem trocados, uma organização social matriarcal que não questionasse o primado heteronormativo continuaria a subsumir gays e lésbicas como *outsiders* sexuais.

Ainda que se possa questionar a proposta de Wittig, afirmando que uma nova organização social radical que banisse a norma heterossexual correria o risco de instituir uma nova norma sexual igualmente opressiva como a que vem operando sob o signo da heteronormatividade, não se pode deixar de reconhecer o avanço por ela realizado ao pensar a heterossexualidade em termos políticos. A consciência da opressão, todavia, não está simplesmente a serviço da luta contra o opressor. Ela implica uma reorganização e uma reavaliação do mundo social a partir de um outro *locus*, forçando, assim, a elaboração de novos conceitos. Somente a partir desses novos conceitos, forjados em um lugar deslocado com relação ao primado da heterossexualidade, é que a ruptura com o sistema opressivo de gênero, tal como está configurado, tornar-se-ia possível.

Contudo, nos espaços do saber institucional, as avaliações e categorias criadas por feministas, por lésbicas e por gays são, via de regra, taxadas de “particularistas”, de “não-científicas”, de “contaminação política”, ou ainda, de “comprometimento ideológico”: “the discourses which particularly oppress all of us, lesbians, women, and homosexual men, are those which take for granted that what founds, any society, is heterosexuality”⁷⁹. Os discursos permeados pela “mentalidade hetero” impedem que intelectuais gays e lésbicas criem suas próprias categorias de análise sociológica: “you do not have the right to speech because your discourse is not scientific”⁸⁰. Há um esquecimento importante que

⁷⁸ WITTIG, Monique. Preface. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. *Op. Cit.*, 2002. p. 1.

⁷⁹ WITTIG, M. *The Straight Mind*. *Op. Cit.*, 2002. p. 25.

⁸⁰ WITTIG, M. *The Straight Mind*. *Op. Cit.*, 2002. p. 26.

precisa ser evidenciado: o de que conceitos tidos como universais, tais como a natureza da diferença sexual, o desejo e a oposição natureza/cultura estão fundados a partir da heteronormatividade, a qual não é um lugar neutro, mas uma instituição fortemente marcada por linhas de força. O ponto de vista tido como universal e neutro é, na realidade, politicamente saturado, uma vez que está de acordo com o regime político da heterossexualidade. A este ponto de vista, que iguala a heterossexualidade à universalidade em termos de contrato sexual, Wittig chama de *mentalidade hetero*:

The rhetoric which express them [heterosexual concepts founded by the straight mind] (and whose seduction I do not underestimate) envelops itself in myths, resorts to enigma, proceeds by accumulating metaphors, and its functions is to poeticize the obligatory character of the “you-will-be-straight-or-you-will-not-be”⁸¹.

A necessidade de um Outro e da noção de *diferença sexual* (ou *de gênero*) são fundamentais para o estabelecimento da identidade hegemônica da mentalidade hetero⁸². Para Wittig, a diferença não é senão a maneira através da qual os opressores interpretam uma situação histórica de dominação. Em outras palavras, a diferença mascara, em todos os níveis, os conflitos de interesses entre homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais: “heterosexual society is the society which not only oppresses lesbian and gay men, it oppresses many different/others, it oppresses all women and many kind of men, all those who are in the position of the dominated”⁸³.

As reflexões em torno da mentalidade hetero e do contrato heterossexual possibilitam a formulação de algumas inquietantes questões: as maneiras pelas quais se produz conhecimento não estariam encobrindo algum tipo de interesse? Quando uma feminista, uma negra ou um homossexual reivindicam legitimidade para produzir conhecimento a partir de seus próprios pontos de vista, são

⁸¹ WITTIG, M. *The Straight Mind. Op. Cit.*, 2002. p. 28.

⁸² Uma importante retomada das discussões de Monique Wittig no campo dos estudos lésbicos e feministas é realizada por DE LAURETIS, Teresa. *Where Lesbians Are Not Women. Labrys: Études Feministes*. Numéro Spécial, Septembre 2003. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/special/special/delauretis.htm>. Acesso em: 08 de março de 2007.

⁸³ WITTIG, M. *The Straight Mind. Op. Cit.*, 2002. p. 29.

acusados de proselitismo, de comprometimento ideológico, de falta de rigor científico, até mesmo de obscurantismo. Mas de onde surge este discurso que acusa todos os não-brancos, não-homens e não-heterossexuais de “não-universais”, de “não-neutros” e de “politicamente comprometidos”? O pressuposto que sustenta tal argumento é o de que um lugar neutro e universal, do ponto de vista da produção de conhecimento, não estaria contaminado por interesses políticos e particularistas. Cabe perguntar, pois, em nome de quem o universalismo e a neutralidade falam: seriam tais posições – o universalismo e a neutralidade – isentas de “contaminação política”, de “interesses” e de “subjetivismo”, ou seriam apenas posições que pretendem velar suas implicações ideológicas? Ou ainda, como questiona Judith Butler, “who devises the protocols of ‘clarity’ and whose interests do they serve? What is foreclosed by the insistence on parochial standards of transparency as requisite for all communications? What transparency keeps obscure?”⁸⁴. Quando o movimento negro grita a plenos pulmões “eu não quero esclarecer, eu quero é escurecer!”, ao menos uma das questões obscurecidas pela “transparência” emerge (de maneira um tanto irônica) e dá algumas pistas para que a pergunta de Butler seja respondida.

É possível depreender os princípios – subjacentes à mentalidade hetero – que legitimam a homofobia, provavelmente a faceta mais cruel dessa mentalidade. Não é exagero nomear o discurso homofóbico como “cruel”, uma vez que ele legitima a violência física contra os homossexuais. Tal como todos os discursos que fundamentam as condutas de segregação e discriminação, o discurso homofóbico não possui um “conteúdo proposicional” claramente definido. Ao contrário, ele é constituído por um enorme conjunto de assertivas diversas e heterogêneas, provenientes de diferentes domínios do saber, sendo grande parte de tais assertivas contraditórias entre si. O que aparentemente transformaria o discurso homofóbico em uma encruzilhada aporética termina por ser aquilo que lhe empresta a sua eficácia estratégica: quando o argumento religioso “a homossexualidade é pecado” falha, imediatamente outra assertiva toma o lugar daquela refutada na argumentação. Se o argumento “a

⁸⁴ BUTLER, Judith. Preface (1999). In: _____. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge, 1999. p. XIX.

homossexualidade é pecado” não surte efeito ao ser utilizado (por exemplo, em um contexto laico), a assertiva do discurso clínico emerge: “a homossexualidade é uma doença”. Em um outro contexto, avesso tanto ao discurso da virtude e do pecado quanto ao da medicalização dos comportamentos humanos, emerge uma outra assertiva, nascida dos primórdios do discurso psicanalítico-psiquiátrico: “a homossexualidade é um desvio de conduta”, ou ainda, “a homossexualidade é uma patologia da alma”. São inumeráveis as diferentes fontes que podem ser manipuladas a serviço daqueles que tentam justificar de alguma maneira a homofobia. Como assinala David Halperin, “les discours homophobes sont incohérents. Mais cette incohérence, loin de les affaiblir, contribue à les renforcer”⁸⁵.

Ao refletir sobre esta questão, a resposta de Halperin é a de que não há possibilidade de argumentação frente a um discurso tão contraditório. Halperin afirma que não é produtivo desperdiçar tempo tentando desfazer os mitos erguidos pelo discurso homofóbico sobre a homossexualidade, visto que tão logo uma argumentação racional consiga desfazer uma dessas premissas falaciosas, outra emergirá em seu lugar. Considerada a natureza estratégica do discurso homofóbico, é necessária uma analítica que centre suas estratégias não sobre as assertivas, mas sim sobre as *estratégias* de seu funcionamento. Centrar esforços para evidenciar os estratagemas retóricos do discurso homofóbico é a única maneira possível de não se deixar envolver por ele.

A esta “encruzilhada aporética”, originária do funcionamento do discurso homofóbico, Eve Kosofsky Sedgwick⁸⁶ chama de *epistemologia do armário*. O “armário” mencionado na expressão de Sedgwick faz alusão à expressão “sair do armário” (em inglês, *to come out of the closet*). Para ela, o “armário” e o “enrustimento” (ou seja, a postura de se viver a homossexualidade na “clandestinidade”) revelam-se como problemas intransponíveis quando associados a pressupostos epistemológicos. É impossível tanto manter-se no armário quanto dele sair. Na medida em que alguém se mantém no armário, ou

⁸⁵ HALPERIN, David. La Politique Queer de Michel Foucault. In: *Saint-Foucault*. Trad. française par Didier Eribon. Paris: EPEL, 2000. p. 49.

⁸⁶ SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Epistemology of The Closet*. Berkeley: The University of California Press, 1990.

seja, esconde sua homossexualidade, esse alguém jamais poderá estar seguro de que realmente conseguiu escondê-la por completo. Um dos efeitos gerados por essa tentativa de esconder a própria condição sexual é a eterna insegurança de ser descoberto na homossexualidade. E mesmo que, aparentemente, esse alguém supostamente consiga “manter-se no armário”, isto é, ocultar a sua homossexualidade, jamais estará seguro de que realmente a conseguiu esconder das outras pessoas. Sempre haverá a possibilidade de que os outros estejam “jogando o jogo” do des-reconhecimento da condição homossexual.

Ocorre que a postura de ocultação da homossexualidade, do “estar no armário”, é, e sempre será, tomada como sendo lógica e discursivamente anterior à saída do armário, ao *coming out of the closet*. Isso gera a possibilidade de manutenção do privilégio epistemológico gerado pelo fato de se estar no armário. Logo, os que desfrutam do privilégio epistemológico de “saber-que-o-homossexual-não-sabe-que-eles-sabem-de-sua-condição-homossexual” recusam a renúncia de tal privilégio, persistindo na tarefa de construir a homossexualidade de gays e lésbicas como um segredo que se trai sob o olhar heterossexual, mesmo quando a homossexualidade é publicamente assumida. Tal artimanha contribui para a manutenção da epistemologia do armário, que parte do pressuposto de que a homossexualidade é um segredo de ordem da vida privada, enquanto a heterossexualidade é auto-evidente e não necessita ser revelada ou assumida. Assim, a heterossexualidade mantém seu estatuto epistemológico de *locus* neutro e universal, enquanto a homossexualidade é tida como um segredo a ser assumido e, conseqüentemente, relegada ao plano do particularismo. Tal como salienta Halperin, “le placard est également le lieu d’une indépassable contradiction car il est toujours à la fois trop tôt y trop tard pour en sortir”⁸⁷. Ao alinhar a epistemologia do armário à máxima “you-will-be-straight-or-you-will-not-be”⁸⁸ de Monique Wittig ficam evidentes as dificuldades de se assumir um *locus* de enunciação marcado pela homossexualidade, visto que tal posicionamento coloca um problema de inferioridade epistemológica: se a homossexualidade é um segredo desvelado, quem conhece a condição homossexual “do outro” possui o privilégio epistemológico de falar em nome

⁸⁷ HALPERIN, David. La Politique Queer de Michel Foucault. *Op. Cit.*, 2000. p. 50.

⁸⁸ WITTIG, M. The Straight Mind. *Op. Cit.*, 2002. p. 28.

dele. Uma vez que, para sair do armário, é necessário estar dentro dele em algum momento, isso implica também a reiteração da heterossexualidade como o “ponto zero” ou “origem”, marcando-se assim a homossexualidade como uma orientação sexual de caráter derivativo.

Logo, os efeitos de se “estar no armário”, isto é, de se viver a homossexualidade na clandestinidade, contraditoriamente permanecem ressonando e produzindo a condição de se “estar no armário”, mesmo quando dele se sai. A perda do privilégio epistemológico de se falar de si mesmo é produzida retroativamente. Ou seja: no exato momento em que parecia se tornar possível ao sujeito homossexual enunciar a sua própria verdade, a sua própria perspectiva acerca do mundo que o rodeia, é nesse momento em que ele outra vez perde a autoridade epistêmica de falar por si mesmo, uma vez que sua identidade, que a “verdade do seu ser” é reduzida à condição de um segredo desvelado. A heterossexualidade, ao contrário da homossexualidade, jamais se configura como segredo revelado, uma vez que ela é pressuposta como o comportamento modelar. Assim, o “comportamento modelar”, justamente por estar desde sempre pressuposta, é lida como neutra e universal, enquanto o “comportamento secreto” precisa ser assumido para ser reconhecido e, uma vez assumido, transforma-se em anátema de particularismo. Isso produz uma curiosa dinâmica epistemológica: ninguém precisa “assumir-se” como heterossexual, pois enquanto a homossexualidade é uma coisa que “se assume”, a heterossexualidade é uma coisa que “se é”. Eis a epistemologia do armário: sendo sempre cedo demais para sair e sempre tarde de mais para nele ficar, a possibilidade do armário garante aos heterossexuais o privilégio epistemológico de nomear, descrever e categorizar os homossexuais, e também de *julgar* o valor de verdade das visões de mundo e dos estilos de vida dos homossexuais.

Como definir uma epistemologia “fora do armário”? Se a epistemologia do armário exposta por Sedgwick implica no reconhecimento dos estratagemas que colocam a homossexualidade em um lugar *epistemologicamente desprivilegiado*, e a análise de David Halperin acerca do discurso homofóbico mostra que é impossível combatê-lo racionalmente dadas as suas estratégias de articulação, o

primeiro passo em direção a uma epistemologia “fora do armário” (ou mesmo de uma “epistemologia *queer*”) é a recusa em discutir os termos nos quais os discursos dominantes compreendem a homossexualidade.

Para melhor compreender o potencial crítico dos estudos *queer*, basta lembrar do nascedouro da reivindicação de novos significados para o termo: a arena política na qual grupos militantes como o ACT UP! (*AIDS Coalition to Unleash Power*) e o *Queer Nation* inauguraram novas maneiras performativas de se fazer política. A partir das ações desses dois coletivos, fica evidente a produtividade de se pensar as identidades de gênero como categorias performativas. O “performático” deve ser entendido nos domínios da *performance*, isto é, de uma determinada linguagem artística e teatral que considera o corpo simultaneamente como suporte e significante para a expressão artística, com a conseqüente fusão das categorias *obra* e *autor* por ocasião da *performance*⁸⁹. O “performativo”, por sua vez, diz respeito à oposição entre *constatativo* e *performativo*, advinda das teorias dos atos de fala e da filosofia analítica. Na obra de Judith Butler, o *performático* e o *performativo* imiscuem-se para dar origem a uma teoria da intervenção política baseada na paródia e na ironia, partindo-se do pressuposto de que toda a identidade de gênero tem caráter performativo.

Deve-se entender uma epistemologia *queer* como uma política do conhecimento. A partir desses pressupostos, não se produz apenas conhecimento referente aos temas e objetos de conhecimento, mas também às maneiras de *conhecer* ou de *ignorar*. Guacira Lopes Louro afirma que “uma política do conhecimento implica o privilégio de um modo de conhecer, o que envolve, por sua vez, decisões sobre o que conhecer, e como, por que ou para que conhecer”⁹⁰. A compreensão da teoria *queer* como uma política do conhecimento é crucial para o estabelecimento de uma epistemologia a embasar a formulação de uma poética *queer* comparatista. Cabe lembrar que as maneiras através das quais um problema é formulado já indicam o que será legitimado como o objeto do conhecimento e o que ficará excluído, relegado ao campo do desconhecimento e da ignorância.

⁸⁹ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 15.

⁹⁰ LOURO, Guacira Lopes. Os Estudos Feministas, os Estudos Gays e Lésbicos e a Teoria *Queer* como Políticas do Conhecimento. *Op. Cit.*, 2004. p. 24.

Deborah Britzmann, ao discutir os tabus da homossexualidade no campo da educação sexual, lembra que “qualquer conhecimento já contém suas próprias ignorâncias”⁹¹. Adentrando as searas da epistemologia, Britzman pergunta se a ignorância não seria *o resíduo de uma determinada forma de conhecer*, o sintoma constitutivo de uma maneira peculiar de se produzir conhecimento sobre as sexualidades: “o que ocorrerá se lermos a ignorância sobre a homossexualidade não apenas como o efeito de não se conhecer os homossexuais ou como um caso de homofobia, mas como a ignorância sobre a forma como a sexualidade é moldada?”⁹². Enquanto a epistemologia estiver no armário, haverá a manutenção do privilégio heteronormativo do conhecimento.

⁹¹ BRITZMAN, Deborah. O que é essa coisa chamada amor? – identidade homossexual, educação e currículo. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*. v. 21, n. 1, jan./jun. 1996. p. 91.

⁹² BRITZMAN, Deborah. O que é essa coisa chamada amor? *Op. Cit.*, 1996. p. 91-92.

1.3 REDEFININDO A NOÇÃO DE POÉTICA

O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação em geral, não tem nenhum significado.

– Mikhail Bakhtin –

A proposição de uma “poética *queer*” implica em considerar certa autonomia do literário face a outros campos disciplinares. Para Earl Miner, “somente uma evidência intercultural é adequada para cobrir uma poética comparada”⁹³. A partir da leitura do *corpus*, representativo de três tradições nacionais diferentes na América Latina, investiga-se a representação da homossexualidade masculina, com vistas a responder às seguintes questões: *a representação da homossexualidade nestes romances efetivamente subverte os regimes heteronormativos? Que tipo de deslocamento com relação à identidade nacional é posto em cena quando emerge a questão de sexualidades não-heterossexuais? E, finalmente: tais deslocamentos produzem também um deslocamento com relação ao plano da enunciação, ou restringem-se ao plano do enunciado?* Para possibilitar esta articulação a partir de diferentes romances, faz-se necessário o recurso à categoria *intertextualidade*.

A noção de intertextualidade surgiu no debate comparatista a partir dos trabalhos de Julia Kristeva. Em *Sèméiotiquè*, Kristeva retoma a noção bakhtiniana de dialogismo textual e desenvolve-a, forjando a noção de *intertextualidade*: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle de *intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double”⁹⁴. A intertextualidade foi absorvida pelo sistema conceitual do comparatismo, permitindo uma série de novas perspectivas investigativas que

⁹³ MINER, Earl. *Poética Comparada*. Trad. Angela Gasparin. Brasília: Editora da UnB, 1996.

⁹⁴ KRISTEVA, J. *Sèméiotiquè*. Paris: Seuil, 1969. p. 146.

não aquela das fontes e influências. Tal como Kristeva afirma em *Revolution in The Poetic Language*⁹⁵, a linguagem poética é o próprio lugar da revolução, no qual a semântica e a gramática são utilizadas em termos de contestação social e política. Em outros termos, a ambivalência da palavra poética implica a história e a sociedade no texto literário. Para retomar as reflexões formalistas, isso não implica em uma indiferenciação entre a *série literária* e a *série social*⁹⁶, mas sim na absorção da série social pela série literária como sua própria condição de significação.

Em “A Estratégia da Forma”, Laurent Jenny afirma que “as obras literárias nunca são memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. *O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define*”⁹⁷. De que maneira a intertextualidade se estabelece a partir do olhar crítico? A noção de intertextualidade estabelece uma nova modalidade de leitura e de crítica “que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro [...] ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual”⁹⁸. Jenny tem em mente, por ocasião dessa passagem, apenas a intertextualidade explícita, esteja ela materializada sob a forma de citação, paráfrase ou alusão. Tenciona-se aqui ampliar o alcance da intertextualidade: se ela se dá a partir de uma alternativa apresentada pelo texto, a hipótese de uma intertextualidade concretizada a partir do exercício crítico, aproximando textos que, em um primeiro momento, não citam, parafraseiam ou aludem um ao outro é perfeitamente cabível. É a atividade crítica sobre os textos que deles extrairá uma possível poética. Assim, o intertexto comum aos romances seria este conjunto de relações tornadas possíveis pela atividade crítica. Tal conjunto de relações estabeleceria, finalmente, uma poética de cunho comparatista. Destarte, a linguagem poética, amparada pela

⁹⁵ New York: Columbia University Press, 1984.

⁹⁶ A respeito da distinção entre série literária e série social, ver TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: BRIK, O. et all. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Revisão: Rebeca Peixoto da Silva. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-118.

⁹⁷ JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent *et alli*. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 10 – grifo meu.

⁹⁸ JENNY, L. A Estratégia da Forma. *Op. Cit.*, 1979. p. 21.

noção de intertextualidade, possibilita uma leitura conjunta dos romances de Puig, Abreu e Bayly, no sentido de se buscar as estratégias retóricas e os temas comuns com vistas a identificar as formas da resistência aos regimes heteronormativos da normalidade.

Há que se deixar claro, pois, a noção de poética que aqui será empregada. No campo da teoria literária, a noção de poética tem pelo menos duas acepções: uma de natureza normativa, outra de natureza descritiva. Historicamente, a primeira noção de poética está associada a modelos normativos do fazer literário. Basta pensar nas poéticas de Aristóteles e Boileau, por exemplo, as quais normativizavam, através de um conjunto de regras, o fazer literário. Após a ruptura provocada pelo formalismo russo e pelo estruturalismo francês, o termo *poética* foi aplicado não a estudos de ordem *normativa*, mas a estudos de ordem *descritiva*. Assim como a lingüística estrutural buscou a descrição do funcionamento da língua, a poética estrutural buscou descrever o funcionamento da literatura, particularmente dos textos narrativos. Tzvetan Todorov utiliza o termo *poética* em seus estudos descritivos das estruturas narrativas, como em “Poética e Crítica”⁹⁹, enquanto Jonathan Culler o usa, em um sentido muito próximo, no seu *Structuralist Poetics*¹⁰⁰. Para Mieke Bal, “any prescription for how to write poetry is fatally essentializing and hopelessly generalizing. Precluding the possibility of a scientific discipline, prescriptive poetics also ruins poetry. For by essentializing and generalizing, it destroys what most people consider to be an important feature of literature, namely its creativity, its originality, its difference, and its novelty”¹⁰¹.

Com a derrocada do mito de uma estrutura universal sobre o qual o pensamento estruturalista estava assentado, o termo *poética* perdeu sua pretensão universalista e ganhou uma nova conotação. Ao invés de buscar as “constantes universais” que definiriam o romance, o conto, a poesia ou o teatro, o termo passa a ser utilizado em contextos mais específicos, dando conta de questões mais ou menos abrangentes sem, no entanto, ambicionar a universalização dessas

⁹⁹ In: TODOROV, Tzvetan. Poética e crítica. In: *As Estruturas Narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁰⁰ CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London: Routledge, 1975.

¹⁰¹ BAL, Mieke. Poetics, Today. *Poetics Today*. v. 21, nº 3, Fall, 2000. p. 484.

recorrências. Obras como *A Poética do Pós-Modernismo*, de Linda Hutcheon¹⁰², enquadram-se nesse novo uso, mais contemporâneo, de *poética*. Hutcheon preocupa-se com uma questão da literatura com limites precisos: a metaficção historiográfica do século XX. Nesse mesmo sentido, Edouard Glissant usa o termo em seu livro *Introduction à une Poétique du Divers*¹⁰³, no qual trabalha com questões relativas a uma poética da diversidade na literatura antilhana. Finalmente, um uso comum da categoria está ligado à expressão *poética autoral*, referente a constantes estruturais, temas recorrentes ou estratégias narrativas típicas de um autor específico.

Ao falar de uma poética *queer*, reivindica-se para *poética* um *status* que extrapola os domínios de uma poética autoral, aproximando-se do uso consagrado por Hutcheon e Glissant no cenário da reflexão contemporânea. O uso que se faz aqui do termo *poética* ocupa, portanto, um espaço intervalar, na medida em que, através de estratégias comparatistas, reveste-se de um caráter *trans-autoral*, não por abarcar diferentes autores, mas por preocupar-se com uma poética trespassada pela subjetividade de um grupo social específico. Para a articulação de uma poética *queer* comparatista, contudo, a noção de intertextualidade apenas não é suficiente. Há a necessidade de se recorrer a uma outra categoria produtiva, na medida em que o intertexto não está sendo aqui tomado como uma evidência citacional ou um dado apriorístico, mas como uma construção que se dá na atividade crítica. A noção de *ideologema* parece apropriada para mediar a construção dessa cadeia intertextual que definirá a construção de uma poética. Segundo Julia Kristeva, “o ideologema é essa função intertextual que se pode ler ‘materializada’ nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais”¹⁰⁴. Os fundamentos de uma poética *queer*, nesse sentido, não estão apenas a serviço de uma descrição das narrativas; eles também possibilitam uma acurada análise de como o texto reflete, subverte e questiona a realidade do mundo social no qual está inserido.

¹⁰² HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹⁰³ GLISSANT, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996.

¹⁰⁴ KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. 2 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978. p. 38.

No texto narrativo, a enunciação de valores, juízos e percepções acerca do mundo social (seja ele interno ou externo à narrativa) está atrelada à questão da configuração do narrador. Logo, é a partir da voz narrativa que se pode instaurar uma análise do *locus de enunciação* em questão. As articulações entre narração e focalização são cruciais para que se compreenda a delimitação de um espaço de enunciação – marcado por certa subjetividade, isto é, pela construção de um determinado *interesse* – na narrativa literária. Cabe, portanto, revisitar algumas considerações acerca da narratologia. Por mais tautológico que possa parecer, a definição primeira de narratologia seria “ciência ou estudo da narrativa”. Tal termo expandiu consideravelmente seu horizonte de alcance a partir de outros veios do pensamento crítico, tais como a desconstrução, os estudos de gênero e a psicanálise. Assim, talvez fosse mais adequado pensar a narratologia não como uma área específica dos estudos literários, mas sim como uma espécie de “termo guarda-chuva”¹⁰⁵, um lugar no qual múltiplas e variadas formas de abordar a narrativa se encontram.

Nas narrativas culturais (particularmente as literárias), a forma também é conteúdo; a manutenção ou a subversão da forma em uma obra pode ser decisiva para potencializar determinadas significações. A utilização de uma descrição baseada em um constructo teórico sistematizado traz, tal como afirma Mieke Bal, uma outra vantagem: “If the description of a text is understood as a proposal that can be present to others, the fact that the description is formulated within the framework of a systematic theory carries with it one important advantage: it facilitates discussion of the proposed description”¹⁰⁶. Um texto narrativo é um texto no qual um “sujeito da enunciação” relata uma história em um meio (sistema sócio) particular, tal como imagens lingüísticas, sons, construções, ou uma combinação de todos eles. Logo, torna-se evidente que não apenas a linguagem verbal, mas praticamente todo o tipo de signo pode ser organizado como um texto narrativo, o que permite considerar não só o texto literário, mas também o fílmico e o pictórico, como narrativas.

¹⁰⁵ LANDA, S. and ONEGA, J. (Eds.). Introduction. In: *Narratology*. London and New York: 1995. p. 35.

¹⁰⁶ BAL, Mieke. *Narratology*. 2nd Edition. Buffalo: The University of Toronto Press, 1997. p. 4.

Por artefato cultural, compreende-se qualquer representação cultural instituída através de um sistema sógnico. Para que um artefato cultural seja considerado um texto narrativo, ele precisa, necessariamente, ser decomponível em três níveis distintos de análise: *texto*, *história* e *fábula*¹⁰⁷. Se o texto é uma estrutura finita composta por signos, na qual um agente necessariamente relata algo, a fábula é justamente aquilo que é relatado: consiste em “a serie of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors¹⁰⁸”. História, por sua vez, é concebida como *uma fábula apresenta de uma determinada maneira*¹⁰⁹. O texto é o constructo lingüístico/semiótico da narrativa, na qual um agente relata uma história; a fábula é o que propriamente é contado em um texto narrativo – uma seqüência lógica e cronológica de eventos produzidos por atores. A história é a maneira pela qual está disposta e organizada, ao longo da narrativa, esta seqüência lógico-cronológica de eventos. Mesmo que não se confundam, tais instâncias também não são estanques e incomunicáveis. São, na verdade, elaborações teóricas, abstrações necessárias para se compreender o funcionamento do texto narrativo¹¹⁰.

A organização dos elementos da fábula se dá de forma a constituir a história. A concatenação desses elementos na história é produzida a partir de determinados efeitos que se queira produzir: suspense, humor, retardamento ou aceleração. Se a narrativa configura-se necessariamente como uma história “contada” por um agente, é justamente esse agente quem operacionaliza os aspectos da narrativa: esse agente é o narrador. Um texto narrativo, entretanto, não se estrutura apenas através da narração: algumas passagens podem expressar opiniões, ou ainda descrever elementos internos ao universo diegético. Esse “agente” que fala, dada a divisão analítica proposta para o texto narrativo (texto, história e fábula), pode configurar-se de maneiras diversas em cada uma das

¹⁰⁷ Utilizo *fábula* no mesmo sentido que Bal dá ao termo em inglês (*fabula*), em oposição a *text* e *story*. O termo *fábula*, em português, pode causar certa confusão, dado que ele é normalmente utilizado para designar um *gênero narrativo* muito específico (como, por exemplo, as *Fábulas de Esopo*). Bal utiliza o termo para pensar o cerne da narrativa, o núcleo de eventos e agentes organizado a partir de uma lógica causal e cronológica.

¹⁰⁸ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 5.

¹⁰⁹ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 5.

¹¹⁰ Bal inspira-se nos trabalhos de Jonathan Culler (*Structuralist Poetics*. London: Routledge, 1977) e de Gérard Genette (*Figures III*. Paris: Seuil, 1972) para fazer estas formulações, que são uma espécie de “síntese” dos dois autores, embora não coincida exatamente nem com a proposta de Genette, nem com a de Culler.

referidas instâncias. É a distinção do diferente *status* entre esses agentes que delinea as características de um texto narrativo:

- 1) Two types of “speakers” are to be found in a narrative text; one does not play a role in the fabula whereas the other does. This difference exists even when the narrator and the actor are one and the same person as, for example, in a narrative related in the first person. The narrator is the same person, but at another moment and in another situation that when s/he originally experienced the events.
- 2) It is possible to distinguish three layers in a narrative text: the text, the story, and the fabula. Each of these layers is describable.
- 3) That with the narrative text is concerned, the “contents” it conveys to its readers, is a series of connected events caused or experienced by actors presented in a specific manner¹¹¹.

O narrador é a instância que define, a partir das diferentes maneiras pelas quais pode ter sua presença indicada no texto, *características específicas* desse texto. Acoplada à questão do narrador está a questão da focalização; juntos, narrador e focalização determinam o que se conhece por narração. Dados os três níveis distintos estabelecidos anteriormente, *a focalização insere-se no âmbito da história, enquanto o narrador pertence ao âmbito do texto e das técnicas narrativas*. A identidade do narrador e a focalização de uma narrativa estão estreitamente relacionadas, mas não se confundem. Tal confusão provém da idéia de que a linguagem carrega sempre uma visão de mundo; entretanto, se o narrador tem sua identidade definida pelas estratégias textuais, a focalização está, por sua vez, ligada à maneira pela qual os eventos que constituem a fábula são apresentados. É a partir do momento em que se consegue discernir o *status* diferenciado do narrador e da focalização que se compreende as diferentes manifestações dos agentes narrativos em cada um dos níveis de análise.

Ao invés de manter a nomenclatura tríplice de Genette (homodiegético, heterodiegético e autodiegético), Bal distingue apenas duas instâncias narrativas no nível textual: o narrador externo (*external narrator*), e o personagem-narrador (*character-bound narrator*). O que importa nesta distinção não é a cristalização do narrador na primeira ou na terceira pessoa, *mas se o narrador fala de si mesmo ou de algo que ele tenha presenciado como espectador*, pois isso interfere no valor retórico de

¹¹¹ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 9.

verdade das afirmações por ele feitas. Um narrador que se mostra como um narrador externo lança mão da isenção e da neutralidade para asseverar o valor de verdade não-subjetivo de seus enunciados, enquanto um narrador que se insere na fábula não apenas como narrador, mas também como personagem, assume que seu depoimento está marcado pela subjetividade, por uma *perspectiva*. Se o discurso do narrador interno implica um “eu narro (eu testemunho)”, o discurso do narrador externo é muito mais dúbio, ao implicar tanto um “eu narro (eu testemunho)” quanto um “eu narro (eu invento)”.

É no sentido de se resolver este impasse com relação ao narrador externo que reside a importância da noção de focalização. O narrador, por vezes, abre espaço para que os personagens falem: tem-se assim o discurso direto. Outras vezes, o narrador descreve cenários, personagens e eventos: é a partir da focalização que se pode apreender de onde é que fala o narrador, bem como quais são os juízos de valor que ele assevera. Um ponto de vista sempre é escolhido para realizar a organização dos eventos. Quando eles são apresentados de forma a organizar a história de uma narrativa, isto sempre é feito a partir de uma “visão”, de uma perspectiva. Isto implica na escolha de um ponto de vista; implica também uma determinada maneira de ver as coisas, um determinado ângulo a partir do qual tais eventos são percebidos. Mesmo sendo possível argumentar que a “objetividade” seja o foco escolhido, é necessário lembrar que essa suposta objetividade é sempre uma possibilidade de percepção, e que essa mesma objetividade não é uma essência estanque ou a única possível. Vários elementos entram em questão quando se fala em percepção: a posição a partir da qual algo está sendo percebido, a distância entre quem percebe e aquilo que é percebido, o conhecimento prévio que se tem sobre o evento que está sendo percebido, e mesmo a posição ou o *status* social daquele que percebe. Bal define a focalização da seguinte maneira: “I shall refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented with the term *focalization*. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is ‘seen’, perceived¹¹²”.

¹¹² BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 142.

Bal salienta ainda a existência de uma série de termos mais ou menos consagrados, usados simetricamente ao de focalização, tais como *ponto de vista narrativo*, ou ainda *perspectiva narrativa*. Entretanto, tais conceitos não permitem diferenciar claramente *quem percebe* daquilo que *é percebido*: “when no distinction is made between these two different agents, it is difficult to describe adequately the technique of a text in which something is seen – and that vision is narrated¹¹³”. O termo *focalização*, mais do que cobrir os aspectos físicos e psicológicos da perspectiva, dá conta também do sujeito e do objeto da focalização; é graças à contribuição de Bal que se pode distinguir entre *focalizador* (o sujeito da focalização) e *focalizado* (ou *objeto focalizado*, o objeto da perspectiva em questão). Dado que a definição de focalização se refere a uma relação, cada um dos pólos desta relação (o sujeito e o objeto da focalização) deve ser estudado separadamente. O sujeito da focalização – o focalizador – é o ponto a partir do qual os elementos que constituem a fábula são vistos e apresentados. Os objetos focalizados, por sua vez, são os próprios elementos em questão. Se a percepção do focalizador coincide com um personagem, este personagem possui então uma vantagem sobre os demais; o leitor “vê” com os olhos desse personagem e, ao menos a princípio, sentir-se-á inclinado a ler a “verdade” da narrativa com as mesmas lentes pelas quais este personagem lê esta suposta verdade.

Assim, da mesma forma que se pode pensar em narrador externo ou em um narrador-personagem (interno) à fábula, pode-se também pensar em um focalizador externo e em um focalizador-protagonista (interno). “When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to internal focalization. We can then indicate by means of the term *external focalizer* that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer¹¹⁴”. Por ocasião de um focalizador externo, há a impressão de que o texto narrativo é mais objetivo, o que é, na verdade, uma falácia. Toda e qualquer narrativa consiste em um conjunto de eventos apresentados semioticamente a partir de uma dada perspectiva. Uma narrativa aparentemente neutra tem, na verdade, um focalizador externo, ou seja: o focalizador não coincide com nenhuma das consciências dos personagens. A

¹¹³ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 143.

¹¹⁴ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 148.

narrativa pode então parecer objetiva, porque os eventos não são apresentados a partir da perspectiva dos personagens. O juízo do focalizador, pois, não está ausente¹¹⁵: essa consciência organizadora continua lá, ainda que fora da fábula, não apenas a organizar a apresentação dos elementos constitutivos da narrativa, mas também a emitir pareceres valorativos, tais como descrições (nas quais uns elementos são mais valorizados – detalhados – do que outros) e comentários acerca de personagens.

Ou seja: a imagem que o leitor recebe de um determinado personagem é sempre determinada pelo focalizador¹¹⁶. Destarte, por ocasião de uma análise narrativa, quando se defronta com a descrição de um personagem ou de um narrador, cabe sempre perguntar: 1) o que o personagem/narrador focaliza dentro da narrativa? Qual a intenção deste personagem-focalizador (que pode ou não coincidir com o narrador?); 2) como tal personagem/narrador realiza a focalização? Quais são as atitudes desse personagem/narrador? Como tal personagem/narrador reage ao focalizar o objeto?; e, por fim, 3) quem o personagem/narrador focaliza e quais são os objetos focalizados?.

A maneira pela qual um personagem é apresentado fornece informações – ao mesmo tempo – sobre o focalizador e sobre o próprio objeto focalizado. Um objeto pode, por exemplo, ser visto apenas no interior da consciência do personagem-focalizador, o que aponta para o fato de ser apenas este personagem que tem acesso a tal objeto. Em outras palavras, um objeto pode ser visível apenas dentro da mente de um personagem focalizador (PF). Esse personagem que percebe não pode ser um outro personagem, pelo menos não de acordo com a definição clássica de personagem; entretanto, o acesso ao universo interior de um personagem é possível a partir de uma outra instância: o focalizador externo (FE). Por exemplo: um personagem normalmente tem acesso apenas ao que um

¹¹⁵ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 149.

¹¹⁶ Importa aqui não confundir, então, a focalização com o “ponto de vista narrativo”, uma vez que este muitas vezes é descrito como atrelado *exclusivamente* ao autor, outras *exclusivamente* ao narrador, e nunca a um personagem (à exceção das narrativas autodiegéticas). Ver, por exemplo, as considerações de LANSER, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

outro personagem diz, e não ao que este outro personagem pensa¹¹⁷. Logo, é mister ressaltar a diferenciação existente entre um focalizador que “vê” apenas os objetos perceptíveis (presentes na fábula e ao alcance da percepção de qualquer outro personagem, configurando-se como um personagem focalizador) daquele que também vê os objetos não-perceptíveis. Por objetos não-perceptíveis se entenda toda e qualquer emoção, pensamento ou sensação de um determinado personagem, elementos que não estão ao alcance da percepção de todos os outros atores, mas apenas do focalizador.

De certa forma, isso diz respeito à diferença entre as palavras ditas e/ou não ditas pelos personagens. O focalizador faz com que o leitor tenha acesso aos pensamentos de determinados personagens; em contrapartida, somos compelidos a aceitar esse ponto de vista (o que nos é dado pelo focalizador) como a versão mais completa e rica em informações. A voz que narra não pode ser confundida com a consciência que focaliza pois, enquanto no plano textual este narrador que se declina na primeira pessoa será sempre um narrador interno, a focalização não necessariamente será interna: ela pode oscilar entre interna e externa à medida que o focalizador delegue a focalização para outros personagens, através do discurso direto. O que se quer aqui explicitar é que a perspectiva do focalizador não é necessariamente a mesma do narrador, mesmo quando este narrador é um narrador-protagonista:

When we try to reflect someone else’s point of view, we can only do so in so far as we know and understand that point of view. That is why there is no difference in focalization between a so-called ‘first-person narrative’ and a ‘third-person narrative’. In a so-called ‘first-person narrative’ too an external focalizer, usually the ‘I’ grown older, gives its vision of a fabula in which it participated earlier as an actor¹¹⁸.

Ao se articular a questão da focalização e da voz narrativa na proposição de uma poética *queer*, parte-se de pressuposto de que é a partir do plano da

¹¹⁷ A não ser, é claro, no caso de um personagem vidente, ou com o poder de ler as mentes alheias. Neste caso, e somente em um caso deste tipo, o personagem focalizador pode “ver” objetos perceptíveis e não-perceptíveis a outros personagens. Para um personagem “vidente”, os pensamentos mais íntimos de um outro personagem configurar-se-iam como objetos perceptíveis, pois a capacidade de ler mentes transforma os pensamentos dos outros personagens – dentro deste universo diegético – em objetos perceptíveis ao focalizador.

¹¹⁸ BAL, M. *Narratology. Op. Cit.*, 1997. p. 158.

enunciação, mais do que do plano do enunciado, que se constrói estratégias de subversão e deslocamento da matriz heteronormativa. Contudo, tais arranjos dar-se-ão sempre da mesma maneira, ou haverá uma gama de diferentes possibilidades para tal articulação? Consegue a subversão articular estratégias plurais de enunciação literária ou, pelo contrário, aposta em uma constante como forma de reiterar os deslocamentos? É a partir da interpretação dos arranjos de voz narrativa e focalização que esta pergunta poderá ser respondida.

Capítulo 2

O CORPO DA TESE, OU:

o corpus fora do armário

2.1 O EXERCÍCIO COMPARATISTA DA LEITURA QUEER

A noção de Queer Nation ou Queer Literature é universal, pós-nacional, transnacional ou, simplesmente, é algo irrelevante nesta discussão? Ou, em outras palavras, há pertinência ou não nos temas de gênero, etnia e outras troubled identities?

– Hugo Achugar –

De acordo com um provérbio africano, até que os leões tenham os seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão indefinidamente a glorificar os feitos e sucessos dos caçadores¹¹⁹. A aposta teórica em uma poética *queer* de bases comparatistas procura compreender as linhas de força em confronto por ocasião da representação dessas identidades, relativas a sujeitos sociais historicamente silenciados por ocasião do estabelecimento dos cânones literários nacionais na América Latina, processo que se deu durante o século XIX. Tratar da homossexualidade, silenciada pelos imperativos heteronormativos, implica em articular um gesto interpretativo complexo. Achugar salienta que “a reflexão ou a construção da América Latina, como toda construção, supõe, além do lugar a partir de onde se fala, o lugar a partir de onde se lê”¹²⁰. A articulação de um projeto interpretativo *queer* mobiliza, pelo menos, três dimensões discursivas: o lugar a partir de onde se fala, o lugar a partir de onde se lê e se interpreta, e o lugar textual no qual se articula e se negocia o capital simbólico mobilizado pela representação literária. A leitura das obras de Puig, Abreu e Bayly poderia ser feita através de três “prismas” ou “gestos” de interpretação diferentes. Cabe, como gesto de honestidade intelectual, apontá-los, de maneira a justificar a escolha por uma determinada estratégia de leitura:

¹¹⁹ Este provérbio é lembrado por ACHUGAR, Hugo. Leões, Caçadores e Historiadores: a propósito das políticas da memória e do esquecimento. In: *Planetas sem Boca: Escritos Efêmeros sobre Arte, Literatura e Cultura*. Trad. Lisley Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 53-64.

¹²⁰ ACHUGAR, Hugo. Leões, Caçadores e Historiadores. *Op. Cit.*, p. 57.

1) A primeira possibilidade seria uma leitura que aposta em um biografismo superficial como fator determinante para a construção de uma interpretação das obras literárias, o qual destacaria a trajetória pessoal da vida dos escritores como a chave interpretativa mais adequada para se pensar na representação da homossexualidade. Não se fala aqui dos estudos sobre a autobiografia e a literatura confessional, que vêm ganhando terreno no campo da teoria literária¹²¹, mas tão simplesmente do biografismo que busca indiscriminadamente estabelecer paralelos entre a obra literária e a vida do escritor. O risco de tal projeto é que este implica em um psicologismo interpretativo, que centra a intencionalidade do autor como a principal fonte dos sentidos do texto. Em outras palavras, privilegia-se o autor empírico como o lugar de articulação de valores, ficando a leitura e a interpretação a ele subordinados.

2) A segunda possibilidade é dada por uma leitura “fechada”, isto é, exclusivamente baseada na temática do romance, de maneira *des-historicizada*, tais como as que sugerem “leituras gays” do livro bíblico de *Samuel*¹²², ou das leituras de sonetos de Shakespeare de maneira a “sugerir” uma temática homoerótica. Tais leituras, sintomáticas de um primeiro esforço crítico com vistas a dar visibilidade às representações da homossexualidade na literatura, não deixam de ter sua importância. Ao ler os textos literários de maneira a-histórica, contudo, corre-se o risco de essencializar a homossexualidade como uma categoria imutável através do tempo, apagando-se assim os processos de negociação, no campo simbólico, dos sentidos abrigados sob a égide de significantes como “gay”, “lésbica”, “homossexual” ou “*queer*”. Apaga-se também, conseqüentemente, os diferentes investimentos políticos mobilizados pelo uso de cada um desses termos, bem como o fato de que a representação do amor entre

¹²¹ Desde a década de 70, o francês Philippe Lejeune tem se dedicado aos estudos sobre autobiografia como gênero literário. Cabe destacar, entre seus livros, *L'Autobiographie en France* (Paris: A. Colin, 1971), *Le Pacte Autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (Paris: Seuil, 1980) e *Moi Aussi* (Paris: Seuil, 1986). Tais estudos não têm nada em comum com o *biografismo raso* aqui criticado; pelo contrário, as reflexões sobre o estatuto da autobiografia vêm possibilitando importantes *insights* para a crítica literária comprometida com as políticas identitárias, como os estudos de gênero e a crítica pós-colonial.

¹²² Ver, por exemplo, a leitura de *Samuel* sugerida por DRAKE, Robert. *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*. New York: Anchor Press, 1998. p. 3-18.

iguais recebe tratamentos distintos em culturas distintas. Se na proposta de número 1 o autor é supervalorizado, aqui é a interpretação, isto é, o leitor/receptor do texto que é supervalorizado, em detrimento da intencionalidade do autor. Dois estudos de destaque, no âmbito das tradições literárias ocidentais, podem ser nomeados como sintomáticos de tal orientação crítica: *The Gay Canon*, de Robert Drake¹²³, e *A History of Gay Literature*, de Gregory Woods¹²⁴.

3) Uma leitura que valoriza a textualidade como *potencialidade de intervenção política e social*, a partir da formulação de novos valores através da negociação no campo cultural. Esta perspectiva privilegia a subversão textual das representações das identidades de gênero e de sexualidade tanto quanto o questionamento dos arranjos hegemônicos da família burguesa (declinada em termos heteronormativos). Postula-se, a partir deste gesto de leitura, uma política baseada na performatividade da intervenção social realizada simbolicamente pelos artefatos culturais. Nesta proposta, a materialidade do texto literário é tomada em suas relações com os lugares de enunciação e interpretação. Logo, privilegia-se a materialidade do texto, sem desvincular a obra de suas relações com o tempo histórico.

As três modalidades de leitura descritas acima possuem suas limitações. A limitação do projeto interpretativo número 1 (que poderia ser descrito como *biografista*) é a de minimizar a plurivalência dos sentidos do texto literário, ao tentar justificar os sentidos atribuídos ao texto através de uma onipotente

¹²³ DRAKE, Robert. *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read. Op. Cit.*, 1998.

¹²⁴ WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Heaven and London: Yale University Press, 1999. Apesar de “history” aparecer no título da obra de Woods, um problema de ordem teórica emerge aqui: uma vez que a noção de “tradição” mobilizada por ele é aquela formulada por Harold Bloom, sua “história” cai em um impasse. A idéia de tradição formulada por Bloom inspira-se diretamente na idéia de superação de um autor “pai” por parte de um autor “filho”, o qual tenta superar seu antecessor, em uma espécie de “complexo de Édipo literário”. A idéia de uma “paternidade textual”, já descrita pela crítica feminista como uma metáfora falocêntrica e patriarcal, torna-se ainda mais inadequada ao se falar em um regime de identidades sexuais historicamente rechaçadas pela heteronormatividade. Seria a “paternidade textual” uma metáfora suficiente para descrever a relação autor-texto em uma tradição literária escrita por homens homossexuais? Parece-me que não. Para conferir as reflexões sobre cânone, tradição e “paternidade textual”, conferir BLOOM, Harold. *The Western Canon*. San Diego and London: Harcourt Brace, 1994. Conferir também: _____. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrowski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

intencionalidade do autor ou de recair em interpretações psicologizantes, ao ler o texto simplesmente como “sintoma” da vida psíquica do autor. Obviamente, a experiência do autor se vê refratada no texto literário por ele escrito, e levar tal experiência em consideração no momento da leitura pode contribuir em muito para um projeto crítico-interpretativo. O problema situa-se na supervalorização da *intencionalidade do autor* como a única – ou a mais importante – via de acesso para a compreensão do texto literário¹²⁵.

No projeto interpretativo número 2 delinea-se algo que pode ser descrito como uma “política afirmativa das identidades sexuais”, inspirada, em certos aspectos, nos resultados alcançados com a mesma estratégia por outros grupos socialmente subalternizados. Todavia, este projeto pode recair em uma “guetização minoritarista” cujo efeito é o de essencializar as identidades sexuais. Ao se investir em políticas assimilacionistas, por um lado, garante-se a visibilidade e a legitimidade para gays e lésbicas; por outro, apagam-se outras importantes diferenças constitutivas da identidade, tais como as pertencas raciais e nacionais, instituindo-se assim a “homonormatividade”, isto é, uma norma social para se viver as práticas homossexuais. Esta homonormatividade pode ser descrita, em poucas palavras, como uma “homossexualidade normativa”, marcada por outras contingências identitárias: a de raça (branca) e a de classe social (burguesa)¹²⁶. Indo mais além, pode-se ainda observar, nas rasuras da transnacionalidade do movimento homossexual, um imperativo metropolitano que remete às particularidades do movimento gay de países desenvolvidos europeus e norte-americanos, as quais não se mostram necessariamente as mais adequadas para se pensar as questões de sexualidade e sociabilidade na América Latina.

O projeto interpretativo de número 3, de evidente matriz pós-estruturalista, mostra-se mais de acordo com uma postura interpretativa alinhada com os estudos *queer*. Ainda que seja a postura adotada no presente trabalho, implicaria

¹²⁵ Este ponto é problematizado de maneira bastante pertinente por COMPAGNON, Antoine. O Autor. In: *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 47-96.

¹²⁶ DUGGAN, Lisa. *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*. Los Angeles: UCLA, 2002.

em um gesto de desonestidade intelectual não sinalizar as críticas que tais estudos sofrem no campo acadêmico. O grande prejuízo de um projeto interpretativo calcado nas premissas dos estudos *queer* estaria, de acordo com os seus críticos, no fato de que a teoria da performatividade, tal como formulada por Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, supostamente ruiria com a plataforma conquistada pelos movimentos sociais cujo objetivo foi a liberação sexual. De acordo com Leo Bersani, “re-signification cannot destroy; it merely presents to the dominant culture spectacles of politically impotent disrespect”¹²⁷. Ainda segundo Bersani, as políticas performativas de resistência e subversão denotam “a potentially revolutionary inaptitude – perhaps inherent in gay desire – for sociality as it is known”¹²⁸. De maneira curiosa e sintomática, a própria Judith Butler responde a estas questões, três anos antes de Bersani as formular: “the goal of this analysis then cannot be pure subversion, as if an undermining were enough to establish and direct political struggle. [...] But how, also, to rethink the terms that establish and sustain bodies that matter?”¹²⁹. A pergunta retórica é respondida em seguida: “in the *reformulation of kinship*, in particular, the redefinition of the ‘house’ and its forms of collectivity, mothering, mopping, reading and becoming legendary”¹³⁰. Tal como se pode depreender de obra posterior da filósofa estadunidense¹³¹, esta “reformulação do parentesco” deve ser entendida no sentido de um *dilatamento* da noção, de maneira a poder incluir, sob a rubrica do parentesco, arranjos familiares que não estejam calcados no modelo heteronormativo de família nuclear.

Ao contrário do que afirma Leo Bersani, os esforços políticos implicados nas teorizações dos estudos *queer* vêm produzindo importantes formulações na redefinição mesma das identidades heterossexuais. Em *Straight with a Twist: Queer Theory and The Subject of Heterosexuality*, volume de artigos organizado por Calvin Thomas, observa-se o questionamento da heteronormatividade a partir de um *locus* de enunciação *queer*: “straights have had the political luxury of not having

¹²⁷ BERSANI, Leo. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 51.

¹²⁸ BERSANI, Leo. *Homos. Op. Cit.*, 1993. p. 76.

¹²⁹ BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993. p. 240.

¹³⁰ BUTLER, Judith. *Bodies That Matter. Op. Cit.*, 1993. p. 240-241.

¹³¹ BUTLER, Judith. Is Kinship Always Already Heterosexual? In: *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004. p. 102-130.

to think about their sexuality, in much the same way as men have not had to think of themselves as being gendered and whites not had to think of themselves as raced”¹³². Outro importante estudo que deve ser aqui mencionado é o de Jonathan Ned Katz¹³³. Katz faz um levantamento, através de investigação nos manuais de psiquiatria e psicopatologia, averiguando as datas nas quais as palavras “homossexual” e “heterossexual” aparecem pela primeira vez. “Homossexual” e “homossexualismo” surgem em 1869, como forma de designar o desvio de comportamento sexual caracterizado pela atração sexual por uma pessoa do mesmo sexo. “Heterossexual”, por sua vez, surge somente em 1880:

[Karl Maria] Kertbeny usou publicamente pela primeira vez o seu novo termo *homosexuality* no outono de 1869, em um folheto anônimo contra a adoção da lei da *fornicação antinatural* em toda a Alemanha Unida. A proclamação pública da existência do homossexual precedeu a revelação pública do heterossexual. O primeiro uso público da palavra de Kertbeny *heterossexual* ocorreu na Alemanha em 1880, em uma defesa pública da homossexualidade [...] *Heterossexual* fez a seguir quatro aparições públicas em 1889, todas na quarta edição alemã de *Psychopatia Sexualis*, de Kraft-Ebing. Via Kraft-Ebing, *heterossexual* passou em três anos para o inglês, como eu observei, chegando pela primeira vez à América em 1892. Naquele ano, o artigo do Dr. Kiernan, “Sexual Perversion”, mencionou os *heterossexuals* de Kraft-Ebing, associando-os à perversão não-procriativa¹³⁴.

Assim, o autor sugere que a categoria analítica “heterossexualidade” foi historicamente “inventada” (isto é, *construída*), e que tal “invenção” é posterior à “invenção” da “homossexualidade”:

Isso deu início a uma tradição de um século na qual *o anormal e homossexual* foram apresentados como um enigma e *o normal e heterossexual* presumidos. Nas últimas décadas do século XIX, o novo termo *heterossexual* ganhou o mundo, às vezes ligado à *perversão não-procriativa*, e em outras ocasiões ao erotismo *normal* e procriativo. A teoria de Sigmund Freud ajudou a fixar, tornar

¹³² THOMAS, Calvin. Straight with a Twist. In: _____. (ed.) *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 2000. p. 27. Cabe salientar que esta afirmação refere-se aos *homens* heterossexuais, posto que para diversas mulheres heterossexuais implicadas no feminismo, refletir sobre a sua própria sexualidade foi tarefa fundamental para compreender as relações de poder e sexualidade dentro de uma economia cultural masculinista.

¹³³ KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

¹³⁴ KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. *Op. Cit.*, 1996. p. 64.

público e normalizar o novo ideal heterossexual¹³⁵.

Independentemente de ser o traço biográfico importante ou não na constituição dos sentidos articulados em um romance, tal caminho investigativo esbarra em um grande problema: o fato de que considerável parte dos escritores latino-americanos que se viram escrevendo sobre temas relacionados às sexualidades não-heterossexuais (em particular, sobre a homossexualidade masculina) rechaçou reiteradamente qualquer possibilidade de identificação entre suas vidas pessoais e suas obras literárias. Se, por um lado, Jaime Bayly declara-se publicamente como bissexual, mantém uma convivência bastante amistosa com sua ex-esposa e suas duas filhas e – ao menos até o final de 2006 – mantivesse uma relação de domínio público com o jornalista argentino Luis Corbacho¹³⁶, por outro, para Manuel Puig (e também para Caio Fernando Abreu) a homossexualidade não era um traço determinante na constituição de suas identidades literárias (ao menos em suas afirmações públicas com relação à questão¹³⁷). Soma-se a isso o desprestígio da narrativa autobiográfica no cenário crítico, em especial na cena literária brasileira dos anos 70, período em que Caio Fernando Abreu começa a ser reconhecido como escritor. Há que se acrescentar a esse repúdio da escrita autobiográfica por parte da crítica no período em questão os imperativos homofóbicos no contexto latino-americano, advindos tanto das direitas situacionistas dos governos ditatoriais quanto das esquerdas revolucionárias opositoras. Em tal conjuntura histórica, admitir a autobiografia como forma literária legítima seria o mesmo que outorgar

¹³⁵ KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade. Op. Cit.*, 1996. p. 66. Reflexões como as de Thomas e Katz sinalizam o potencial político dos estudos *queer*, e não uma suposta “revolutionary inaptitude”, tal como afirma Bersani.

¹³⁶ O romance de estréia de Luis Corbacho, intitulado *Mi amado Mister B.* (Barcelona: Egales, 2006), conta a história de um jovem jornalista argentino, Martín, que se apaixona por Felipe Brown, um maduro escritor peruano, bissexual, separado da sua antiga esposa e pai de duas filhas, o qual vem logrando sucesso com seus romances e com sua carreira de apresentador de televisão. A associação entre o fictício Felipe Brown e o escritor Jaime Bayly, ademais de explícita, é assumida por Luis Corbacho, o qual afirma ter se inspirado na relação que vive com Bayly para escrever seu romance, da mesma maneira que Bayly inspirou-se em amigos e parentes para escrever os dele.

¹³⁷ A esse respeito, conferir: BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra. Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio*. Número 4, Rio de Janeiro: Grypho, 1997. p. 7-15. Ver também: YAKER, Daniel. Kiss of the Spider Woman: Manuel Puig. Entrevista publicada na revista *Interview*. September, 1985, p. 208 (citado por Suzanne Jill-Levine em *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2002).

audiência às vozes subalternizadas pelas tendências políticas dominantes.

Uma vez que o potencial significativo de um texto não pode ser dado *somente* como decorrência da intencionalidade de um autor empírico, é pertinente ressaltar que, mais do que essa intencionalidade do autor, é a performance semiótica realizada pelo texto literário a principal responsável pela *articulação e produção* dos sentidos. A supervalorização da intencionalidade do autor no exercício da crítica e da interpretação literária denota o desconhecimento de que tanto o trabalho do crítico quanto o do leitor são indissociáveis das condições históricas que os determinam como sujeitos sociais de seu tempo. Faz-se importante ressaltar que o trabalho crítico desenvolvido a partir de romances latino-americanos não os toma apenas em suas especificidades literárias, mas como artefatos culturais que articulam ao mesmo tempo questões *estéticas* (e/ou formais) e *políticas*, na medida em que as representações neles presentes se fazem a partir de um *locus* enunciativo que, obviamente, não é e *nem se pretende* neutro ou isento. Isto implica afirmar que a questão não é a realização de uma leitura política ou engajada a partir de determinados valores (afinal, toda leitura o é, mesmo que reivindique a neutralidade), mas o fato de que o trabalho crítico é um trabalho *consciente* de seu comprometimento com uma determinada concepção política do que vem a ser a arte, a literatura e a cultura, bem como os seus respectivos papéis na construção e desconstrução das identidades¹³⁸.

¹³⁸ Esta opinião é subscrita por JAMESON, Fredric. A Interpretação: A Literatura como Ato Socialmente Simbólico. In: *O Inconsciente Político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.

2.2 O ESCRITOR-ARANHA E SUAS TEIAS TEXTUAIS

A veces una palabra puede obrar milagros.

– Manuel Puig –

Diferentemente dos romances de Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly, *El beso de la mujer araña* dispõe de uma vasta fortuna crítica, o que já levou críticos como José Amícola a considerar tal romance como obra de *Weltliteratur*¹³⁹. Tal ponto coloca dois problemas para a presente análise comparatista. Em primeiro lugar, há que se resistir à tentação de considerar o romance de Puig como obra modelar ou, de alguma forma, esteticamente superior aos outros dois romances aqui analisados. Ao articular um movimento crítico de natureza comparatista, aproximando três diferentes romances latino-americanos, pesa o fato de um deles ter uma fortuna crítica bastante extensa, enquanto o mesmo não ocorre com os outros dois. *El beso de la mujer araña* é a primeira das obras do *corpus* a ser publicada, e a mais traduzida dentre elas. Tais dados são importantes para que se compreenda a abundância de estudos críticos sobre a obra de Manuel Puig, e a relativa escassez de estudos sobre Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. Soma-se ainda a este elenco de informações o fato de que Puig é mencionado por Abreu em seu romance¹⁴⁰, o que leva ao segundo problema: ainda que a crítica pautada em pressupostos como os de fontes e influências seja, há já bastante tempo, questionada no âmbito dos estudos comparatistas¹⁴¹, existe o risco de se compreender a obra de Puig como uma “fonte” ou “modelo” para Abreu, hipótese plausível, mas que não configura nada além de uma informação periférica para o *mise en relation* textual norteador do presente trabalho.

¹³⁹ AMÍCOLA, José. Los manuscritos. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. XIX.

¹⁴⁰ “Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig”. ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras: 1990. p. 38.

¹⁴¹ Com relação aos primeiros textos críticos referentes aos estudos de “fontes e influências” na Literatura Comparada, conferir CARVALHAL, Tania e COUTINHO, Eduardo (organização). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Publicado em 1976, *El beso de la mujer araña* é o quarto romance de Manuel Puig¹⁴². Todavia, é no ano de 2002 que surge uma edição desse romance de importância singular: trata-se da edição crítica organizada por José Amícola e Jorge Panesi para a *Colección Archivos*, projeto da *Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXème Siècle* (ALLCA XX), organização não-governamental patrocinada pela UNESCO. Tal edição configura-se como obra crítica de cunho genético-filológico, incluindo não apenas as diferentes variantes manuscritas e datilografadas, como também um conjunto de *pré-textos*, isto é, anotações e investigações realizadas por Puig paralelamente à escrita do romance. A sistematização de tal material fornece uma fonte de investigação ímpar, inacessível ou mesmo inexistente no que diz respeito aos romances de Bayly e Abreu.

Ainda que não seja uma das metas desta pesquisa realizar um estudo alinhado a pressupostos da crítica genética, cumpre assinalar que, em trabalhos contemporâneos sobre a estruturação narrativa do romance, ou ainda, sobre o papel das notas de rodapé, esta documentação pré-textual tem propiciado importantes *insights* críticos. A título de ilustração, cabe mencionar o estudo realizado por Daniel Balderston¹⁴³ a respeito das notas de rodapé, alicerçado em

¹⁴² Além de seus romances, Manuel Puig escreveu roteiros para o cinema e peças teatrais. **ROMANCES:** *La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968); *Boquitas pintadas* (Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1969); *The Buenos Aires affair* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973); *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1976); *Pubis angelical* (Barcelona: Seix Barral, 1979); *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (Barcelona: Seix Barral, 1980); *Sangre de amor correspondido* (Barcelona: Seix Barral, 1985 [1ª edição em 1982]) e *Cae la noche tropical* (Barcelona: Seix Barral, 1988). **PEÇAS TEATRAIS:** *El beso de la mujer araña* (adaptação do romance homônimo, encenada pela primeira vez em 1981); *Bajo un manto de estrellas* (encenada pela primeira vez em 1982). As duas peças foram publicadas sob o título *Bajo un manto de estrellas* (Barcelona: Seix Barral, 1983). *El misterio del ramo de rosas* (1983); encenada pela primeira vez em Londres em 1987 (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997). *Gardel, uma lembrança* (comédia originalmente escrita em português, encenada pela primeira vez no Teatro Galeria de Rio de Janeiro, em 1987, e publicada em 1998 pela Beatriz Viterbo Editora em Buenos Aires). *Amor del bueno* (1974), *Muy señor mío* (1975) e *Triste Golondrina Macho* (1988), publicadas por Beatriz Viterbo Editora em Buenos Aires no ano de 1998 em um volume intitulado *Triste Golondrina Macho - Amor del bueno - Muy señor mío*. **ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS:** *La tajada* (1960), roteiro inédito publicado juntamente com a peça *Gardel, uma lembrança* em 1998; *La cara del villano - Recuerdos de Tijuana* (Barcelona: Seix Barral, 1985). **OUTROS ESCRITOS:** postumamente, foram publicados *Los ojos de Greta Garbo* (Buenos Aires: Seix Barral, 1993), contos escritos por Puig em italiano, traduzidos por José Amícola e publicados em 1993, e *Estertores de uma década, Nueva York '78*, uma série de crônicas sobre cinema (Buenos Aires: Seix Barral, 1993).

¹⁴³ BALDERSTON, Daniel. Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola

apontamentos tomados por Manuel Puig durante o processo de elaboração de *El beso de la mujer araña*. Uma das descobertas mais relevantes realizadas por Balderston no referido artigo foi a de que a maior parte das notas sobre homossexualidade baseia-se não em uma exaustiva pesquisa bibliográfica sobre o assunto, como se acreditou durante muito tempo, mas em apenas um livro, de autoria de Dennis Altman, considerado o grande intelectual do movimento homossexual australiano¹⁴⁴.

Qualquer trabalho crítico a respeito da obra de Puig tem de considerar, ao menos em parte, ou como ponto de partida, a imensa fortuna crítica que vem sendo publicada nos últimos trinta anos. *El beso de la mujer araña* conseguiu, em um espaço de tempo relativamente curto, consagrar-se simultaneamente como *best-seller* comercial e como obra de *Weltliteratur*. Não bastando ter sido traduzida para mais de quinze idiomas, foi também traduzida “semiologicamente” para o teatro por seu próprio autor (inconformado com as adaptações que haviam sido feitas de sua obra até então) bem como para o cinema, pelo cineasta Héctor Babenco, argentino radicado no Brasil. O filme¹⁴⁵ de Babenco, trazendo William Hurt no papel de Molina e Raul Julia no de Valentín, foi premiado com o Oscar de melhor ator para Hurt. A repercussão do filme, no cenário mundial, foi um evento de considerável monta para reavivar o interesse da crítica sobre a obra de Manuel Puig ao longo da segunda metade da década de 80.

Ler o romance de Puig através de uma perspectiva que o coloca contra todas as formas de normalização identitária corrobora a afirmação de Alberto Giordano: “ni los estudios críticos que acompañaran su desarrollo [...] ni los que se multiplicaron todavía con mayor intensidad en los últimos años, después de la muerte de Puig en 1990, pudieron desplazar a esa obra [*El beso de la mujer araña*] del lugar excéntrico que - inventándolo - vino a ocupar”¹⁴⁶. Como um artefato

y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 564-574.

¹⁴⁴ ALTMAN, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York: New York University Press, 1993. A primeira edição é de 1971.

¹⁴⁵ *O Beijo da Mulher Aranha (Kiss of the Spider Woman)*. Direção: Héctor Babenco. Elenco: Sônia Braga, William Hurt, Raul Julia, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Míriam Pires, Nuno Leal Maia e Fernando Torres (Brasil e Estados Unidos, 1985, 35 mm, 125 min).

¹⁴⁶ GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX,

cultural a desafiar a fixação de uma leitura unívoca e de uma identidade textual planificada, o livro instaura uma problemática análoga à postura crítica *queer*, nas quais a política de resistência à normalização identitária é valorizada. Puig, ao resistir reiteradamente aos lugares para ele designados pela crítica, recobre-se de uma “aura *queer*”, impossibilitando a fixação de uma leitura única.

Apesar da resistência de *El beso de la mujer araña* às tentativas de uma leitura definitiva, Giordano subscreve a afirmação de José Amícola ao reconhecer o romance como obra canônica dentro da literatura latino-americana: “desde hace más de una década, Puig hace parte de lo que las instituciones pertinentes establecen que es el ‘canon de la literatura latinoamericana’”¹⁴⁷. Outro ponto importante a colaborar para a canonização da obra, por mais contraditório que possa parecer, foi a emergência de paradigmas críticos, dentro dos estudos literários, alicerçados em tendências como a pós-modernidade, a crítica feminista e os estudos subalternos: “sostenida en la posibilidad de representar los valores propuestos por estos programas críticos, la literatura de Puig forma parte del canon de lo que debe ser leído, comentado, y estudiado de nuestro continente”¹⁴⁸. Finalmente, o fato de Puig ter sido escolhido como um dos autores a figurar dentro da *Colección Archivos*¹⁴⁹ visibilizaria o processo de assimilação do seu romance pelo cânone.

Todavia, há que ressaltar que o evidente pertencimento de Puig ao cânone latino-americano, como assinala Giordano, ou o caráter de *Weltliteratur* de *El beso de la mujer araña*, sugerido por Amícola, não configuram uma postura de unanimidade crítica. Há mesmo quem hesite em atribuir valor literário aos seus romances, como Ángela Dellepiane: “los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean

2002. p. 463.

¹⁴⁷ GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. *Op. Cit.*, 2002. p. 470.

¹⁴⁸ GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. *Op. Cit.*, 2002. p. 471.

¹⁴⁹ A *Colección Archivos* é um projeto da *Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXème Siècle*, organização não-governamental da UNESCO, cuja principal função é a manutenção e o estudo dos manuscritos literários latino-americanos do século XX. Os volumes da coleção, amparados por uma mirada genética na organização das edições críticas, têm colaborado para redimensionar a compreensão da literatura latino-americana e suas relações com os cânones da literatura ocidental.

creaciones literárias hay mucha diferencia”¹⁵⁰. A vertente crítica que hesita em atribuir aos romances de Puig o *status* de literatura lança mão do fato de que o autor utiliza deliberadamente um registro de escrita muito próximo à língua oral. Isto se deve, basicamente, à intenção de incorporar na sua obra elementos do cinema hollywoodiano, de radionovelas melodramáticas e do romance folhetinesco, conhecido na Argentina como *novela rosa* (traduzindo literalmente, “romance cor-de-rosa”).

Aficionado pelo cinema hollywoodiano das décadas de 40 e 50, antes de se entregar à literatura, Puig tentou trabalhar como cineasta, tendo inclusive estudado no *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma* em 1956. Daí a familiaridade do escritor argentino com as convenções do roteiro cinematográfico, as quais reverberam na sua escrita. Entre estes elementos, cabe citar a utilização do discurso direto como principal modalidade na construção de seus romances. O recurso, considerado uma de suas bases estilísticas desde suas obras anteriores, não chega a surpreender ao ser utilizado em *El beso de la mujer araña*. Contudo, é nesse romance que Puig utiliza uma outra estratégia que, ainda hoje, continua a produzir inquietação por parte dos estudiosos de sua obra: as notas de rodapé¹⁵¹. Às falas em discurso direto que dão a conhecer os personagens e às notas de rodapé, agrega-se ainda o recurso do itálico para marcar o *monólogo interior* e o *pensamento introspectivo* dos personagens em determinados momentos da narrativa.

Esta variação tripartite dos registros de escrita sinaliza uma primeira dimensão metafórica do romance: a clivagem da identidade individual em *ego*, *superego* e *id*. A dimensão consciente (*ego*) emerge nas falas, isto é, no discurso direto de Valentín e de Molina; o inconsciente (*id*) está sinalizado pelos momentos de introspecção, marcados textualmente pelo recurso do itálico; por fim, o *superego* está representado nas notas de rodapé, as quais correspondem ao

¹⁵⁰ DELLEPIANE, Ángela. Manuel Puig. In: FLORES, Ángel (Ed.) *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: The H. W. Wilson Company, 1992. p. 706-712.

¹⁵¹ O recurso às notas já havia sido utilizado por Puig em seu romance anterior, *The Buenos Aires Affair*. Contudo, importantes diferenças merecem ser assinaladas, uma vez que em *El beso de la mujer araña* as notas, além de serem muito mais extensas, fazem referência a documentos factuais, como por exemplo, os livros de Herbert Marcuse e Kate Millet.

discurso acadêmico e às vozes autorizadas no mundo exterior à cela. Esta “metáfora freudiana”, ao cruzar teorizações acerca da escrita literária, findaria por constituir um importante deslocamento: repensar a constituição das identidades pessoais, e mesmo coletivas, a partir de uma prática textual, isto é, do exercício da escrita literária. Tal metáfora, ainda que possa ser questionada, não é apenas uma inferência baseada no olhar crítico. José Amícola, ao analisar os manuscritos originais de Puig, declara que a metáfora freudiana sinaliza:

Por lo menos, el intento autorial que se lee en los bosquejos que hemos denominado “Articulaciones Narrativas” (un grupo de anotaciones manuscritas sumamente sugerentes que Puig dejó durante el proceso previo y paralelo a la redacción de la novela), donde constantemente se alude a un espacio tridimensional simultáneo para el decurso narrativo de los capítulos de la novela¹⁵².

A metáfora freudiana identificada por Amícola, ainda que tenha suas limitações, é bem-sucedida ao ressaltar a importância da interface entre a dinâmica narrativa e os temas articulados na obra de Puig. Esforços críticos para compreender a articulação narrativa de *El beso de la mujer araña* abundam, contudo, a maior parte deles foi produzida em um contexto no qual o estruturalismo francês era a postura hegemônica dentro dos estudos literários¹⁵³. Logo, é mister reavaliar determinados aspectos formais do romance, para compreender os resultados de se associar uma perspectiva *queer* com a leitura do mesmo.

Em “Shaahrazad ha muerto: las modalidades narrativas”, Milagros Ezquerro realiza um exaustivo estudo descritivo dos diferentes recursos estilísticos empregados pelo autor em *El beso de la mujer araña*, no sentido de evidenciar “el alcance ideológico del tratamiento de la escritura”¹⁵⁴. O romance de Puig utiliza-se quase que exclusivamente do discurso direto, sem a intervenção

¹⁵² AMÍCOLA, J. Los manuscritos. *Op. Cit.*, 2002. p. XX-XXI.

¹⁵³ Entre tais esforços, destacam-se: EZQUERRO, Milagros. *Que raconter c'est apprendre à mourir: essay d'analyse d'El beso de la mujer araña*. Université de Toulouse-Le Mirail: Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, 1981; KERR, Lucille. *Suspended Fictions*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 1987 e EZQUERRO, Milagros. Shaahrazad ha muerto: las modalidades narrativas. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 487-502.

¹⁵⁴ EZQUERRO, M. Shaahrazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 487.

de um narrador. Para ela, os personagens Molina e Valentín, de certa maneira, usurpam a função da voz narrativa, o que equivale a dizer que um narrador “ausente” ou “obnubilado” estaria implícito, particularmente, nos momentos em que Molina recria filmes hollywoodianos da década de quarenta para seu interlocutor, Valentín. Neste movimento discursivo de contar histórias para seu companheiro de cela, Molina ocuparia o lugar do narrador: “pasa como si Molina, al narrar, hiciera todo lo que incumbe al narrador borrado, pero que éste no hace. Como si Molina supliera la ‘ausencia’ del narrador representando su papel o la función de la instancia narradora”¹⁵⁵. A análise de Ezquerro atribui a presença de dois narradores do romance: um narrador obnubilado pela voz de Molina (equivalente a um narrador-personagem) e um segundo, um narrador externo, por ocasião do discurso articulado nas notas de rodapé.

Interessa retomar aqui não apenas a conclusão a que chega Ezquerro como também os argumentos que a possibilitaram: “no es pues fortuito que, en una novela que pone en escena tantos aspectos del poder represivo, la función narradora, portadora del signo de la Ley, aparezca fragmentada, conflictiva, desmembrada”¹⁵⁶. Ainda que proponha uma interpretação análoga à que será aqui apresentada, quando Ezquerro se ocupa do papel desta voz narrativa “fragmentada”¹⁵⁷, cabe destacar que este raciocínio está embasado na categoria de “narrador”, ou ainda, na de “voz narrativa”. A categoria de focalização, mencionada brevemente por Ezquerro, não chega a ter grande papel na construção de sua análise. Afirma Ezquerro:

[En *El beso de la mujer araña*] la instancia narradora no aparece bajo sus formas usuales: narrador impersonal o narrador en primera persona. El narrador se borra tras la ficción de una asimilación total a cada uno de los personajes sucesivamente. [...] Entonces no hay “enfoque” o “punto de vista” del narrador, sino la presencia inmediata y absoluta de los personajes que asumen, solos, todas funciones de la narración¹⁵⁸.

A tese de que há dois narradores (ou um narrador fragmentado) e

¹⁵⁵ EZQUERRO, M. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 490.

¹⁵⁶ EZQUERRO, M. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 502.

¹⁵⁷ EZQUERRO, M. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 502.

¹⁵⁸ EZQUERRO, M. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 488-9.

nenhuma focalização é impropriedade: a noção de *focalização* é muito mais apropriada para dar conta desta “heterogeneidade narrativa” do romance do que a de uma suposta voz narrativa, uma vez que o argumento que prega a autonomia dos personagens no romance de Puig não dá conta das notas de rodapé. Ao construir a categoria de *narrador borrado* (que poderia ser traduzida como “narrador ausente”, ou ainda, como “narrador apagado”), tem-se como consequência o apagamento dos diferentes níveis de focalização, os quais são reduzidos à condição de mera *convenção narrativa*. Isso fica particularmente evidente quando Ezquerro se ocupa da descrição dos monólogos interiores dos personagens:

Evidentemente, la transcripción de un monólogo supone una visión subjetiva, interior de los personajes. Se trata, por supuesto, de una pura convención narrativa, la del “punto de vista” o “focalización” del narrador, que generalmente se mantiene idéntica a lo largo de un texto. Aquí, sin embargo, la convención se rompe y se sustituye por otra diferente: la ruptura aparece señalada por el cambio tipográfico”¹⁵⁹.

Assim, discorda-se aqui da posição de Ezquerro, ao afirmar a existência de dois narradores e nenhum “enfoque ou ponto de vista”. Uma vez que a focalização é responsável pela maneira através das quais os fatos são apresentados, ela se configura como elemento estratégico para desestabilizar a autoridade unívoca de um narrador externo (ou de um *narrador impersonal*, categoria mobilizada por Ezquerro). É através de um focalizador externo, que delega a focalização interna a diferentes consciências no decorrer do romance, que a autoridade monolítica de um narrador impessoal é questionada. Por ocasião dos “monólogos” de Valentín e Molina, registrados em itálico no romance, o que se estabelece é justamente um movimento *de focalização interna*, na medida em que tais “monólogos” não passam da verbalização dos pensamentos, ora de Valentín, ora de Molina; e, apesar de se configurarem como monólogos, as questões aí articuladas não são audíveis nem perceptíveis para os outros personagens, característica fundamental do estabelecimento de um focalizador interno.

¹⁵⁹ EZQUERRO, M. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. *Op. Cit.*, 2002. p. 496.

2.3 POR ONDE ANDARÁ A CRÍTICA?

bem-aventurados os doidos de pedra

– Caio Fernando Abreu –

Diferentemente do romance de Manuel Puig, o qual conta com vasta fortuna crítica, o romance de Caio Fernando Abreu não tem recebido a devida atenção. Embora o *contista* Caio Fernando Abreu seja bastante conhecido, analisado, citado e estudado, o mesmo não pode ser dito do *romancista* Caio Fernando Abreu¹⁶⁰. Cumpre a tarefa de resgatar o pouco que foi escrito sobre *Onde andaré Dulce Veiga?* e, através dessa escassa fortuna crítica, tentar compreender porque o seu romance não tem despertado a mesma atenção suscitada por seus contos. A título de comentário, cabe salientar que o autor escreveu um outro romance, *Limite Branco*, o qual, ainda mais esquecido que *Onde andaré Dulce Veiga?*, aguarda por uma reavaliação por parte da crítica literária brasileira. Logo, é oportuno realizar uma breve avaliação das vozes da crítica, isto é, um mapeamento dos argumentos que vêm sendo mobilizados na

¹⁶⁰ Caio Fernando Abreu escreveu contos, romances e peças teatrais. Cabe realizar um breve inventário de sua obra. **ROMANCES:** *Limite Branco* (Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970); *Onde andaré Dulce Veiga?* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990). **CONTOS (COLETÂNEAS):** *Inventário do Irremediável* (Porto Alegre: Movimento, 1970); *O Ovo Apunhalado* (Porto Alegre: IEL/Globo, 1975); *Pedras de Calcutá* (São Paulo: Alfa-Ômega, 1975); *Morangos Mofados* (São Paulo: Brasiliense, 1982); *Triângulo das Águas* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983); *Os dragões não conhecem o paraíso* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988); *Ovelhas Negras* (Porto Alegre: Sulina, 1995); *Estranhos Estrangeiros* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996). **PEÇAS TEATRAIS:** *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*; *A Comunidade do Arco-Íris*; *Zona Contaminada*; *O Homem e a Mancha*; *Cenas Avulsas*; *Sarau das 9 às 11*; *A Maldição do Vale Negro*; *Reunião de Família* (adaptação para o palco do romance homônimo de Lya Luft). Toda a produção dramaturgical de Caio Fernando Abreu está reunida em *Teatro Completo*, volume póstumo organizado por Luiz Arthur Nunes (Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997). **OBRAS INFANTIS:** *As Frangas* (Rio de Janeiro: Globo, 1989); *Girassóis* (3 ed. São Paulo: Global, 1998). **CRÔNICAS:** *Pequenas Epifanias* (Porto Alegre: Sulina, 1996). **CORRESPONDÊNCIA (PUBLICADA POSTUMAMENTE):** *Cartas* (Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002). Uma parte considerável da correspondência do autor permanece dispersa e inédita. As crônicas publicadas pelo autor em jornal permanecem também dispersas, posto que apenas a coletânea *Pequenas Epifanias* foi publicada em livro. Cabe ressaltar ainda que grande parte da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu foi doada pelo próprio autor, ainda em vida, para a Fundação Casa de Rui Barbosa.

interpretação da obra romanesca de Caio Fernando Abreu.

Uma das vertentes críticas mais fortes na interpretação de *Onde andaré Dulce Veiga?* é a que explora as relações entre o texto e os primeiros impactos sociais da epidemia de AIDS, que atingiu escalas planetárias no final do século XX. Tal impacto levou vários pensadores, como a filósofa estadunidense Susan Sontag¹⁶¹, a dedicar esforços no sentido de compreender os significados atribuídos à epidemia e à soropositividade. Na esteira dos estudos sobre literatura e AIDS, Severino Albuquerque dedica um pequeno capítulo de seu livro (intitulado *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*) para analisar a dramaturgia de Caio Fernando Abreu. Em uma breve nota, assinala também a pertinência de se focar o tema da AIDS na leitura do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Ao comentar o projeto estético do teatro de Abreu, Albuquerque faz um comentário cuja pertinência pode ser estendida também ao romance do escritor:

His characters illustrates the Jamesonian interest in finding a strategy for political expression in the postmodern at the same time that these characters's dispersal of the subject, meaning and discursive language would hardly seem to provide any grounding for an engaged art or for resistant, critical operations¹⁶².

Em *Histórias Positivas*¹⁶³, Marcelo Secron Bessa faz uma instigante leitura do romance de Caio Fernando Abreu. Nascido de sua dissertação de mestrado, o argumento do livro de Bessa é que a literatura, ao narrativizar o advento da AIDS, *constrói* a epidemia, *significando-a*. Ao mesmo tempo em que a literatura constitui, isto é, *discursiviza* a epidemia, ela simultaneamente também a desconstrói, na medida em que derruba e relativiza mitos acerca da soropositividade e dos grupos de risco. No que diz respeito à obra de Caio

¹⁶¹ SONTAG, Susan. *AIDS e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁶² ALBUQUERQUE, Severino. The Postmodern Paradigm: The Theater of Caio Fernando Abreu. In: _____. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004. p. 155. Ver também: ALBUQUERQUE, Severino. Caio Fernando Abreu, Theater and AIDS. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Ano 11, número 5. Porto Alegre: Mercado Aberto; EdiPUCRS, 1998. p. 81-98.

¹⁶³ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: A Literatura (Des)Construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997. Outro artigo mais breve, que segue uma linha de raciocínio semelhante, é o de ARENAS, Fernando. Entre o Lixo e a Esperança. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Ano 5, número 8. Porto Alegre: Mercado Aberto; EdiPUCRS, 1992. p. 53-67.

Fernando Abreu, Bessa sublinha que a presença do tema da AIDS dá-se a contrapelo, de maneira velada e elíptica: “o escritor utiliza a elipse do nome AIDS em praticamente todos eles [os seus escritos]. *Dulce Veiga* não foge à regra: o nome da doença aparece uma única vez, na página 169. De resto, ela é subentendida”¹⁶⁴. Destarte, o cerne do romance não seria dado nem pelo desaparecimento da cantora Dulce Veiga, tampouco pelas sexualidades instáveis e deslizantes dos personagens. Para Bessa, trata-se de uma camuflada narrativa acerca do impacto da AIDS no Brasil. Não que, com isso, Bessa reduza a obra a um *romance de AIDS*; a sua intenção é tomar esta questão como uma espécie de chave interpretativa, redimensionando assim todos os sentidos produzidos pela trama da narrativa.

Para fundamentar tal afirmação, Bessa destaca a analogia entre a *ausência de um nome* para a peste que infecta a cidade e a *ausência de um nome* para o narrador-protagonista do romance¹⁶⁵. O risco desta leitura, proposta em *Histórias Positivas*, contudo, é o de reduzir a dinâmica da relação entre o narrador-protagonista e o personagem Pedro a uma mera justificativa para a origem da soropositividade do narrador: “reencontrar Pedro significa trazer o amor de volta, mas também ver, em sua face e em seu corpo, a doença. Como o narrador confirma, poderia procurar um médico e fazer ‘O Teste’, mas prefere ouvir isso do outro”¹⁶⁶. Bessa assinala as imbricadas relações entre AIDS e sexualidade para o narrador-protagonista: “o que espanta [o narrador-protagonista] é a possibilidade de ser soropositivo e, também, homossexual. [...] O narrador descobre que a doença e a sexualidade do outro podem ser suas também”¹⁶⁷. O ponto frágil da análise de Bessa, em *Histórias Positivas*, entre outras questões importantes, é o de minimizar os deslocamentos produzidos com relação às maneiras mais convencionais de se representar as identidades de gênero e de orientação sexual. Estas duas questões, eixos fundamentais para que se compreenda a ficção de Caio Fernando Abreu, ficam, na sua análise, subordinadas à questão da AIDS como tema refletido e refratado pelo texto literário.

¹⁶⁴ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas. Op. Cit.*, 1997. p. 110.

¹⁶⁵ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas. Op. Cit.*, 1997. p. 111-112.

¹⁶⁶ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas. Op. Cit.*, 1997. p. 117.

¹⁶⁷ BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas. Op. Cit.*, 1997. p. 118.

Cinco anos depois de publicado *Histórias Positivas*, Bessa volta a ocupar-se do romance de Caio Fernando Abreu em *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*¹⁶⁸, que explora as interconexões entre literatura, autobiografia e AIDS. Ele não chega a afirmar que *Onde andarás Dulce Veiga?* seja uma autobiografia, mas aponta “rasgos” autobiográficos no romance de Caio Fernando Abreu. Segundo Bessa, a crítica literária brasileira das décadas de 70 e 80, ao combater duramente o *boom* da biografia e da autobiografia, “encaminhou” os escritores brasileiros da década de 80, de modo a evitarem, ao máximo possível, o reconhecimento de suas obras como total ou parcialmente autobiográficas¹⁶⁹: “não é à toa que escritores com olhares e propostas literárias um pouco mais argutos, como Caio [Fernando Abreu] e [Herbert] Daniel, tenham se desviado de textos com um perfil mais declaradamente autobiográfico”¹⁷⁰.

Em *Os Perigosos*, Bessa retoma sua tese acerca da elipse da sigla AIDS na literatura de Caio Fernando Abreu. Sua justificativa é a de que “quando lemos ou ouvimos a sigla AIDS, várias imagens e (pre)conceitos, muitas vezes contraditórios, vêm à nossa mente, podendo ocasionar, assim, um bloqueio e/ou direcionamento em nossas leituras e interpretações”¹⁷¹. A elipse da sigla, então, concretizaria “um recurso fartamente utilizado por vários escritores estrangeiros e brasileiros”¹⁷², entre eles Caio Fernando Abreu. Bessa ainda salienta que, para o escritor gaúcho, “a AIDS era mais do que uma síndrome imunológica, ou seja,

¹⁶⁸ BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹⁶⁹ A crítica ao memorialismo autobiográfico na literatura não ocorreu somente no Brasil, mas em praticamente toda a América Latina. Uma grande rejeição às *narrativas de testimonio*, como o depoimento da indígena guatemalteca Rigoberta Menchú (BURGOS-DEBRET, Elisabeth y MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1991) ocorreu no contexto latino-americano, posto que, ao fim dos regimes ditatoriais, os sujeitos sociais subalternizados começam a escrever seus depoimentos e experiências de forma romanceada. A crítica acadêmica, como argumento de oposição ao *testimonio*, afirmava que a arte não poderia ser reduzida a panfletarismos esquerdistas. Acerca dos argumentos pró e contra o *testimonio*, conferir: JARA, René y VIDAL, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Ideologies & Literature, 1986; BEVERLY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literária hispanoamericana*. Año 15, número 36. Lima, 2º semestre de 1992; FRANCO, Jean. Rumo ao Público/Repovoando o Privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudios sobre Género e Raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 11-17. Uma importante reavaliação das narrativas de testemunho na América Latina é realizada por Sklodowska, E. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y crítica*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

¹⁷⁰ BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Op. Cit., 2002. p. 13.

¹⁷¹ BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Op. Cit., 2002. p. 113-114.

¹⁷² BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Op. Cit., 2002. p. 114.

também era uma epidemia de pânico, preconceito, intolerância, afastamento e isolamento”¹⁷³. A trajetória de busca envolvendo a cantora Dulce Veiga seria então uma metáfora do descobrimento e da aceitação da infecção pelo HIV, sugere Marcelo Secron Bessa:

Se, durante toda a sua vida, o narrador fugia de sua soropositividade (que, na verdade, ele não esconde do *leitor*, mas de si mesmo), no fim, a sua aceitação – sendo HIV positivo ou não – concretiza-se de forma simbólica no presente que recebe de Dulce Veiga: um filhote de gato significativamente chamado Cazuza¹⁷⁴.

Há que se ressaltar que, se por um lado, a leitura de Bessa do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* possa soar em alguns momentos reducionista (por seu enfoque sobre a questão da AIDS), sua estratégia de ler a obra ficcional de Caio Fernando Abreu no *carrefour* entre autobiografia e literatura é bastante consistente, vitalizando um debate sobre a legitimidade dos gêneros literários ditos “menores” no contexto da crítica literária brasileira¹⁷⁵.

Outra vertente crítica mobilizada pelas análises do romance de Caio Fernando Abreu diz respeito a uma releitura do espaço urbano e ao respectivo impacto desta releitura para problematizar a identidade nacional brasileira. O investimento nesta “cartografia textual” pode ser notado nas reflexões de Bruno Leal¹⁷⁶, cuja proposta é a de que o romance configura-se como um mapa cultural a ser desvendado pelo leitor. Segundo ele, o narrador, ao citar tantos elementos culturais de natureza distinta (ensaios acadêmicos, cinema, literatura, *videoclips* e o *I-Ching*, entre outros), realiza um esforço rumo à re-significação, buscando alcançar uma totalidade supostamente perdida. Aas citações não são simplesmente um dado no espaço; são, ao contrário, fragmentos de memória do narrador, retomados como forma de lidar com o que está à sua volta. Se, no

¹⁷³ BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS. Op. Cit.*, 2002. p. 117.

¹⁷⁴ BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS. Op. Cit.*, 2002. p. 127.

¹⁷⁵ Sobre a reavaliação da literatura confessional e da autobiografia nas letras brasileiras e portuguesas, conferir REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (organização). *Literatura Confessional: Autobiografia e Ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

¹⁷⁶ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Ano 12, número 25. Porto Alegre: Mercado Aberto; EdIPUCRS, 2001. p. 39-67. Ainda de Bruno Leal, ver também *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

século XIX, as narrativas da nacionalidade foram constituídas através da enunciação de uma identidade monolítica, no final do século XX, elas se dão a partir de um olhar fragmentado, com vistas a dar visibilidade a um Brasil marcado pela experiência urbana, pela oposição entre cosmopolitismo e provincianismo. Através de uma existência social marcada pela subalternidade, “o protagonista do romance não se vê como inferior: põe-se em movimento nesse mundo urbano, poluído de imagens banalizadas e ‘estrangeiras’, no qual está inserido, chegando mesmo ao espaço arcaico do interior”¹⁷⁷.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, segundo Leal, “observa-se o limite: limite da sociedade urbana, de consumo, no país; limite das identidades individuais; limite dos gêneros e das tradições; limites dos projetos de modernidade; limites do Brasil, enfim”¹⁷⁸. Leal menciona a questão das identidades individuais, a fragmentação da identidade nacional brasileira em várias identidades regionais e parciais, e mesmo a problemática relativa à construção das narrativas pessoais de identidade e subjetividade: “pode-se ler o romance como um espaço de especulação literária que tocava em uma velha questão: a identidade brasileira. Na definição do eu, torna-se fundamental a identificação do outro e, com isso, volta-se o olhar para a pluralidade”¹⁷⁹. Contudo, deixa de tocar em um ponto de grande importância: as dinâmicas de exclusão através da heteronormatividade, bem como o funcionamento perverso das hierarquias de gênero.

Há certa unanimidade em se considerar o subtítulo de *Onde andaré Dulce Veiga? – um romance B* – como uma referência ao “cinema B”, o cinema policial, ou ainda, ao cinema *noir*, afirmando-se aí também, na analogia com o cinema, o caráter policial/investigativo implícito na obra. Leal concorda com esse raciocínio, ao considerar que “o suspense em torno do paradeiro de Dulce Veiga determina o aspecto investigativo da narrativa, que, aliás, define-se como a de ‘um romance B’ no seu próprio subtítulo”¹⁸⁰. O trabalho de citação visto como constitutivo da economia narrativa do romance não surge apenas nas inúmeras referências diretas ao cinema, à música e à literatura; a própria personagem

¹⁷⁷ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual. *Op. Cit.*, 2001. p. 63.

¹⁷⁸ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual. *Op. Cit.*, 2001. p. 56.

¹⁷⁹ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual. *Op. Cit.*, 2001. p. 61-62.

¹⁸⁰ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual. *Op. Cit.*, 2001. p. 43.

Dulce Veiga emerge em um jogo de confrontos textuais, de acordo com Leal: “antes de ser personagem desse universo [o romance de Caio Fernando Abreu], Dulce Veiga o foi do filme *A Estrela Sobee*, de Bruno Barreto, por sua vez inspirado no romance homônimo de Marques Rebelo”¹⁸¹. Nesta mesma direção segue a leitura de Vivaldo Trindade, ao nomear a composição da personagem Dulce Veiga, na obra de Abreu, como a de um “romance-pastiche *noir*”¹⁸².

Uma leitura ainda não feita – e que aqui será proposta – para o subtítulo do romance, ainda que não conflitue com as já referidas, oferece uma possibilidade de redimensionar a compreensão da intertextualidade na narrativa. Nas décadas de 70 e 80, antes do advento da popularização de mídias como o *compact disc*, o mercado fonográfico utilizava o vinil como suporte para o mercado musical. Os *albuns* musicais dividiam-se em dois *lados*, correspondentes às duas faces do disco de vinil sobre as quais as canções eram registradas: o *lado a* e o *lado b*. Particularmente no universo da música *rock*, essas duas faces, ou *lados*, consagraram-se como portadoras de ideários bastante distintos. No *lado a*, via de regra, estavam as canções *mainstream*, de apelo mais imediato e comercial, enquanto o *lado b* consagrou-se como espaço para as composições mais *underground*, mais experimentais e com menos (ou nenhum) apelo comercial imediato.

Ler o subtítulo do romance como uma referência ao mercado de mídia fonográfica não anula ou substitui a referência ao universo do cinema *noir*, popularmente chamado de “cinema B”. Pelo contrário, subscreve os sentidos de experimentação e de um caráter um tanto *underground* na composição do artefato literário. Ao ler o subtítulo *um romance B* através de uma chave que leva em consideração o mercado fonográfico, é possível sustentar que, desde o seu subtítulo, o romance de Caio Fernando Abreu já anunciava uma experimentação narrativa diferenciada do que poderia ser tomado como o *lado a* do escritor: suas coletâneas de contos, particularmente *Morangos Mofados*, sucesso de crítica e de

¹⁸¹ LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual. *Op. Cit.*, 2001. p. 45.

¹⁸² TRINDADE, Vivaldo. *Onde andará Dulce Veiga?*, um pastiche-*noir*. *Gatilho: Revista dos Pós-Graduandos em Letras da UFJF*. Ano 2, volume 3. Juiz de Fora, março de 2006. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br>. Acesso em: 01 de outubro de 2006.

vendas. A constante presença de referências ao universo *rock and roll* permite balizar, desta forma, um redimensionamento na compreensão da estrutura da obra. A busca pelo experimentalismo narrativo de Caio Fernando Abreu é confirmado quando o autor cunha a expressão “romance espatifado”, utilizada para qualificar tanto o romance *Onde andar Dulce Veiga?* quanto o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*: “comecei a escrever [...] romances espatifados. Não fragmentados, gosto mais da expressão espatifados. *Dulce Veiga*  espatifado. São universos que vão se imiscuindo, se misturando, até que d aquele salto para a Estrela do Norte”¹⁸³. Assim, como um *album* musical é composto por um mosaico de canções, o romance de Caio Fernando Abreu é composto por um mosaico de experimentos narrativos. Cada um dos sete capítulos que o compõe enfoca um universo em particular, e aos poucos vão “se imiscuindo” até chegar a uma provisória e rudimentar totalidade. Este embate entre a fragmentação e uma presumida busca pela “totalidade” aponta para um olhar sobre a nacionalidade brasileira (esperança última de uma identidade integradora) partindo de um viés particularmente desagregador: as identidades sexuais não-hegemônicas.

Um dos traços marcantes do cinema *noir*  a intensa rivalidade entre os gneros masculino e feminino. De acordo com Fernando Mascarello, tal rivalidade “resultava, por um lado, da modificação dos papeis sexuais em decorrência da mobilização militar [pós-guerra], e por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina”¹⁸⁴. Destarte, da referência ao cinema *noir* dos anos 40, presente no subtítulo do romance, pode-se supor ou antever uma referência ao complexo jogo de poder envolvendo gênero e sexualidade como um traço fundamental no romance de Caio Fernando Abreu. Entre os poucos textos críticos localizados, salta aos olhos a quase total inexistência de reflexões problematizando a constituição do gênero e da sexualidade no romance de Abreu. Bruno Leal¹⁸⁵ é um dos poucos críticos que se aproxima dessa questão em seu livro *Caio Fernando*

¹⁸³ BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra: Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio*. Rio de Janeiro: Gripho, 1997. p. 13.

¹⁸⁴ MASCARELLO, Fernando. Desejo de *Noir*. *Teorema: Crítica de Cinema*. Ano 6, número 2. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema, 2002. p. 23.

¹⁸⁵ LEAL, Bruno. *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro. Contudo, uma vez mais, o trabalho de Bruno Leal elege como *corpus* privilegiado a contística do autor, deixando de lado seus romances.

A metáfora do *album* musical anteriormente mencionada mostra-se produtiva para pensar as truncadas identidades que entram em jogo no romance. Tal como um disco de vinil composto unicamente por um *lado b*, as configurações de gênero e sexualidade delineadas pelos personagens de *Onde andará Dulce Veiga?* apontam para um experimentalismo *underground* de constituição performativa dos corpos, dos gêneros e das práticas sexuais. Mesmo arranjos sexuais e afetivos aparentemente convencionais, estabelecidos sob a égide da heteronormatividade, como o casamento de Dulce e Alberto Veiga, revelam-se como pontos de tensão marcados por excessos e transbordamentos, levantando questões como a da homossexualidade oculta sob o véu de um casamento heterossexual. Logo após o casamento, Alberto envolve-se em uma série de aventuras extraconjugais com outros homens, o que leva a cantora, por sua vez, a cair no alcoolismo e no uso de heroína, bem como na busca de romances com homens excêntricos, até que conhece Saul, o guerrilheiro amante de Dulce e pai biológico de Márcia “Felácio” Veiga.

2.4 EL NIÑO TERRIBLE DA LITERATURA PERUANA CONTEMPORÂNEA

*Yo prefiero quedarme tranquilito en el clóset.
Si crees que tu misión es inmolarte por la causa de unos cuantos maricas y travestis [...] te felicito, me quito el sombrero y te deseo toda la suerte del mundo, pero no me pidas que salte contigo al precipicio.*

– Alfonso (personagem de *No se lo digas a nadie*) –

“Qué es Jaime Bayly? Un escritor, ante todo, aunque muchos lo nieguen: Jaime Bayly, como sabemos, está entregado a la mercadotecnia y al escándalo, de ningún modo a la literatura”¹⁸⁶. Se é verdade que Manuel Puig e Caio Fernando Abreu extraíram da cultura de massas e dos meios de comunicação de largo alcance (como o rádio e o cinema) o sumo para suas “poéticas autorais”, também é verdade que o peruano Jaime Bayly é, dentre essa tríade de escritores, o que mantém a relação mais estreita (e, porque não afirmar, mais *profícua*) com o mundo midiático e com os meios de comunicação. Assim como ocorre com Caio Fernando Abreu, o cinema e o *rock* foram de grande impacto nos esquemas narrativos adotados por Bayly: “la franqueza, el uso constante del diálogo, y la capacidad para crear situaciones serían sus virtudes más notorias. Nadie duda que sus novelas son hijas legítimas del cine, y eso ayuda a ampliar su lectoría”¹⁸⁷. É também, dos escritores aqui elencados, o que menos pudores teve ao assumir o impacto de sua biografia pessoal em seus escritos, confundindo muitas vezes, em seus romances, os limites entre a ficção e a realidade.

No se lo digas a nadie foi o seu romance de estréia; desde então, publicou

¹⁸⁶ PAREDES, Martín y ZAVALETA, Ricardo. Permiso para escribir. *QUEHACER*. Número 134 (Lima, enero/febrero, 2002). Disponível em: <http://www.desco.org.pe/publicaciones/OH/OH/qh134mp.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

¹⁸⁷ LA LITERATURA y el *baylyboom*. *QUEHACER*. Número 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tftp.htm>. Acesso em: 08 de dezembro de 2006.

mais nove romances, o que assinala uma profícua carreira literária¹⁸⁸. Cabe mencionar também a carreira de apresentador televisivo de Jaime Bayly, uma vez que ela impacta em sua produção literária tanto internamente (em vários romances do autor, o protagonista bissexual cultiva a mesma profissão que o escritor, o que é retratado com requintes de auto-ironia) quanto externamente, dado que o escritor consegue divulgar massivamente sua obra graças ao reconhecimento que tem, perante o público leitor, como *el niño terrible de la televisión peruana*. Todos os programas televisivos que conduziu tinham o formato de programa de entrevistas, e Bayly assumia a *persona* de um entrevistador com humor ácido. Entre eles, merecem destaque *1990 en América* (1990), *¿Qué hay de nuevo?* (1991), *La noche es virgen* (1997), e *El francoatirador* (2001-2006), produzidos por emissoras de televisão peruanas; os programas *Tendencias* (2006) e *Bayly desde Miami* (2006) foram produzidos, respectivamente, na Argentina e nos Estados Unidos.

Um dado importante a ser considerado nas obras de Bayly, em especial quando cotejado com Manuel Puig e Caio Fernando Abreu, é o fato de que sua preocupação com questões como a homofobia e as posturas hipócritas da sociedade peruana com respeito à moral sexual estão contextualizadas em um espaço perpassado por contingências geoculturais bem específicas – a sociedade limenha –, e em um cenário sócio-econômico bem demarcado – as classes média e média-alta. Molina é um homossexual afeminado de limitada formação cultural e poucas posses; o jornalista anônimo do romance de Abreu, mesmo com uma boa formação (a julgar-se pelo rol de citações elencadas em seu discurso), pertence a uma classe média “remediada”, que poderia ser qualificada como “proletariado intelectual brasileiro”. Já o protagonista de *No se lo digas a nadie*,

¹⁸⁸ **ROMANCES:** *No se lo digas a nadie* (Barcelona: Planeta, 1994); *Fue ayer y no me acuerdo* (Barcelona: Seix Barral, 1995); *Los últimos días de “La Prensa”* (Barcelona: Planeta, 1996); *La noche es virgen* (Barcelona: Anagrama, 1999); *Los amigos que perdí* (Barcelona: Anagrama, 2000); *Aquí no hay poesía* (Barcelona: Anagrama, 2001); *La mujer de mi hermano* (Barcelona: Planeta, 2002); *El huracán lleva tu nombre* (Barcelona: Planeta, 2004); *Y de repente, un ángel* (Barcelona: Planeta, 2005). *No se lo digas a nadie* e *La mujer de mi hermano* foram adaptados para o cinema; o romance *Los amigos que perdí*, antes de sua publicação em livro, foi “disponibilizado” pelo site argentino www.terra.com.ar, tal qual um “folhetim cibernético pós-moderno”, em cinco *entregas* [fascículos] diárias realizadas a partir de 17 de abril de 2000. A versão ciberespacial do livro (bem como alguns artigos curtos do escritor) está disponível em <http://www1.terra.com.ar/especiales/jaimebayly/default.shtml>. Acesso em: 29 de novembro de 2004.

por sua vez, pertence à pequena elite econômico-racial de seu país: a classe média-alta – e quase que exclusivamente branca – de Lima. Tal dado repercute nas *doble vidas* dos amantes limenhos do protagonista, bem como nas posturas racistas e etnocêntricas de vários outros personagens do romance: “sus novelas suelen hacer referencia a la hipocresía que impera en la alta burguesía limeña, al racismo y al fanatismo religioso que alimentan el *status social*”¹⁸⁹. O fato de estar em uma posição social privilegiada, mesmo para um sujeito de sexualidade desviante em um contexto homofóbico, não fez com que Bayly perdesse de vista importantes questões políticas do Peru: “Bayly nos sumerge en la hipocresía que impera en la alta burguesía de su ciudad natal, en el racismo y el fanatismo religioso que sirve de ancla al *status quo social*. En esta narración envuelve esa realidad y aguda crítica social bajo una capa engañosamente dulce”¹⁹⁰.

Chama a atenção o fato de que, apesar de terem alcançado recorde de vendas em seu país equivalentes apenas àqueles alcançados por Mario Vargas Llosa ou Alfredo Bryce-Echenique, seus escritos não vêm recebendo praticamente nenhuma atenção por parte da crítica acadêmica. O “apadrinhamento literário” de Bayly, assumido por Mario Vargas Llosa, também não tem sido suficiente para incitar uma avaliação mais profunda de seus escritos, sumariamente considerados pela crítica como superficiais, escandalosos e não-literários. À exceção de breves resenhas e notas críticas disseminadas pelo ciberespaço, não há praticamente nenhum artigo acadêmico que se ocupe do lugar de destaque ocupado por Jaime Bayly no cenário da literatura peruana contemporânea. “Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s: The Mass Cultural Phenomenon of Jaime Bayly”, de Robert Ruz¹⁹¹, é um dos raros trabalhos a articular reflexões críticas sobre sua produção literária, ainda que seu enfoque seja maior em relação aos aspectos midiáticos e de cultura de massa envolvendo o escritor peruano, e menor no que diz respeito às especificidades do

¹⁸⁹ PÁEZ, Natalia. El polémico autor peruano, otra vez, se confiesa. *El Clarín*, 06.05.2006. Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/2006/05/06/sociedad/s-6301.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

¹⁹⁰ MORGADO, Marcia. Conversación con Jaime Bayly (entrevista concedida a Marcia Morgado). Disponível em: http://www.barcelonareview.com/12/s_jb_ent.htm. Acesso em: 07 de dezembro de 2006.

¹⁹¹ RUZ, Robert. Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s: The Mass Cultural Phenomenon of Jaime Bayly. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 12, number 1, 2003. p. 19-36.

texto literário.

A estratégia adotada por Ruz para abarcar o *baylyboom* é a de um gesto interpretativo com cunho biografista: “given that Bayly’s three novels [*No se lo digas a nadie*, *Fue ayer y no me acuerdo* e *La noche es virgen*] are grounded in a specific period, it is necessary to consider the inseparable relation between his fiction/biography and peruvian politics of the last twenty years”¹⁹². O artigo de Ruz aborda três dos romances de Bayly – *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995) e *La noche es virgen* (1997) –, estabelecendo relações entre o sucesso editorial do escritor, a performance de Bayly como o polemista *niño terrible de la televisión peruana*, e o impacto provocado pela vida privada e pelas desmedidas públicas de Jaime Bayly.

Ao articular estas questões aos pressupostos dos estudos *queer* e a uma leitura da conjuntura política contemporânea do mercado cultural peruano, Robert Ruz realiza um gesto interpretativo que, infelizmente, não consegue abarcar, em detalhes, a dinâmica especificamente textual dos romances de Bayly: “what remains to be studied is *how homosexual and bisexual identities function in his texts*, how Bayly has so successful with *this version of mass culture effects of his texts* given that they have reached such a wide audience”¹⁹³. Ruz ainda salienta:

While the representation of gay men and lesbian women is increasingly commonplace in television programmes and on the internet, there is little history of a gay culture in pre-1990s Peruvian popular culture and what history there might be remains to be studied. It will be argued here that *No se lo digas a nadie* represented a turning point in Peruvian mass culture upon its publication in 1994: *with one work, Bayly’s brought gay subject - matter into mainstream Peruvian literature, television, cinema and Internet*¹⁹⁴.

Ao conseguir fazer com que seu primeiro romance atingisse um público amplo, convertendo *No se lo digas a nadie* em um sucesso de vendas, Bayly

¹⁹² RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s*. *Op. Cit.*, 2003. p. 19.

¹⁹³ RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s*. *Op. Cit.*, 2003. p. 22. Grifos meus.

¹⁹⁴ RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s*. *Op. Cit.*, 2003. p. 20-21. Grifo meu.

despertou um sentimento de abjeção por parte de um determinado setor da crítica literária de seu país. Como sintoma dessa abjeção, um dos argumentos reiteradamente utilizados é o de que a escrita de Bayly não estaria a serviço do artístico e do literário, mas da exploração de um *mercado cultural jovem e emergente*. Este público não estaria interessado em literatura, mas sim (para repetir um velho lugar-comum) em consumir “sexo, drogas e *rock and roll*” sob o verniz de literatura. Cumpre ressaltar a contradição dessa avaliação judicativa: a) Bayly é um escritor, mas um escritor “menor”, ou ainda, “midiático”; b) seu sucesso está ligado ao fato de explorar “a literatura de adolescentes de alta sociedade com pulsões homossexuais”, bem como ao de explorar comercialmente o “romance-escândalo”; c) finalmente, acusam-no de tratar “superficialmente” temas como a homossexualidade, o racismo e o uso de drogas. De acordo com a avaliação crítica da literatura de Bayly feita por Martín Paredes e Ricardo Zavaleta:

Famoso desde muy joven, es una figura de la televisión y el espectáculo, sin duda. Pero sobre todo es un autor que ha sabido explotar la veta de la literatura de adolescentes de alta sociedad con pulsiones homosexuales y que convirtió en *best-seller* la novela-escándalo con un gran sentido de éste y de cómo manipularlo comercialmente. Cabe mencionar que su tratamiento de estos temas “polémicos” (homosexualidad, consumo de drogas) no es novedoso ni arriesgado, su enfoque carece de acidez o agresividad. Lo que pasa es que en una sociedad tan pacata como la peruana basta la mención de estos temas para que los guardianes de las buenas costumbres hagan su aparición, algo que Bayly ha sabido aprovechar muy bien¹⁹⁵.

Haverá alguma procedência no argumento de que *No se lo digas a nadie* aborde a homossexualidade e a questão do consumo de drogas de maneira superficial e leviana? Ou será que, por trás desse argumento, estaria a tentativa de silenciar uma voz dissidente, de um escritor cujos flertes com outros homens são publicamente conhecidos, assim como o seu envolvimento com as drogas durante a juventude? A resposta a estas questões será elucidativa não apenas para compreender as críticas negativas recebidas por Bayly, mas também o fato de que

¹⁹⁵ PAREDES, Martín y ZAVALETA, Ricardo. Permiso para escribir. *QUEHACER*. Número 134 (Lima, enero/febrero, 2002). Disponível em: <http://www.desco.org.pe/publicaciones/OH/OH/qh134mp.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006. Grifo meu.

tanto Manuel Puig quanto Caio Fernando Abreu negaram reiteradamente a possibilidade de que suas vivências e experiências homossexuais, no âmbito de suas vidas privadas, fossem refratadas em algum momento em suas obras¹⁹⁶.

O fato de ter sido apresentador de televisão durante longo período, paralelamente ao seu ingresso em uma “carreira literária”, juntamente com o êxito comercial que alcançou fomentou (e ainda fomenta) algumas críticas negativas: “a Jaime Bayly se le critica de ‘facilismo’, pero todos sabemos que escribir una novela de éxito comercial no es necesariamente fácil”¹⁹⁷. A homossexualidade, o consumo desenfreado de drogas e as posturas hipócritas das elites peruanas no que diz respeito às morais sexuais são temas constantes na obra de Bayly: “para algunas personas, una de sus vetas abordada en tres de sus novelas, tiene, sin embargo, un vaho desgarrador”¹⁹⁸. A este tipo de crítica, o escritor responde: “en cuanto a la frivolidad que se me atribuye, sólo diré que si de verdad fuera frívolo, no hubiera tenido la disciplina y el rigor de escribir nueve novelas y, sobre todo, no hubiera tenido la audacia suicida de publicar unas novelas descaradamente gays en un país tan homofóbico como Perú”¹⁹⁹.

Deve-se levar em conta também o fato de que mesmo uma razoável parte do que poderia ser chamado, ainda que muito provisoriamente, de uma *intelligentia* homossexual latino-americana, mostra-se desconfortável e

¹⁹⁶ Em entrevista a Marcelo Secron Bessa, Caio Fernando Abreu afirma: “acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado [...] E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, em uma livraria gay, com um público apenas gay” (BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra. Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio*. Número 4, Rio de Janeiro: Grypho, 1997. p. 7-15). Manuel Puig, de maneira semelhante, declara-se avesso à oposição heterossexualidade/homossexualidade, ao afirmar que “para mí [la homosexualidad] no existe. La heterosexualidad tampoco existe. El sexo no es trascendental: es tan necesario como comer o dormir, una actividad de la vida vegetativa. Para mí lo trascendental es el afecto. El sexo no define nada” (YAKER, Daniel. Kiss of the Spider Woman: Manuel Puig. Entrevista publicada na revista *Interview*. September, 1985, p. 208. Citado por Suzanne Jill-Levine em *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2002). Não é de todo estéril especular que tais declarações visam ao descolamento da obra de Puig e Abreu de suas vidas particulares, como estratégia simbólica para contornar críticas análogas àquelas recebidas, de parte da crítica, por Jaime Bayly.

¹⁹⁷ LA LITERATURA y el baylyboom. *Op. Cit.*, 1998.

¹⁹⁸ LA LITERATURA y el baylyboom. *Op. Cit.*, 1998.

¹⁹⁹ JAIME BAYLY, profesional del escándalo: nene bien que la va de rebelde (entrevista). Disponível em: <http://www.agmagazine.com.ar/index.php?IdNot=25>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

descontente com a crueza das representações da homossexualidade nos romances de Jaime Bayly. Pode-se postular, entre outras questões, o fato de que o olhar de Bayly está mais comprometido com os privilégios que lhe são assegurados por pertencer à elite econômico-racial peruana do que com uma postura homossexual afirmativa e/ou combativa. Pode-se postular, igualmente, que as representações da homossexualidade construídas por seus romances não têm nada a dizer aos homossexuais das classes operárias ou aos homossexuais pertencentes à maioria indígena da população peruana. Pode-se ainda argumentar que a associação entre homossexualidade e drogadição seria muito mais perniciosa do que produtiva ao reforçar, no “mercado das idéias”, uma representação do homem homossexual associada à decadência, ao vício e à autodestruição. Entretanto, é importante ressaltar que a homossexualidade “bem-comportada” (branca, masculina e de classe média) não é a única identidade cultural posta à prova por Bayly em *No se lo digas a nadie*: “not only has he not put forward any positive *queer* image, he has not put forward any positive or clear-cut image of any other identity at all”²⁰⁰.

Bayly é também deveras condenado pelo fato de utilizar, em seus romances, fartos diálogos e uma linguagem muito próxima da oralidade:

Jaime Bayly tiene el mérito de la oralidad, una facilidad enorme para yuxtaponer sucesos llamativos y una considerable puntualidad en la sencillez de su lenguaje. Carece, sin embargo, de cualquier idea de composición que no sea de las escenas casi inconexas [...] El resultado de esa escasa preocupación por las estructuras narrativas, por la organicidad global del texto, es una fragmentación dolosa de las historias contadas y una frustración de los personajes en su posibilidad de aparecer como caracteres coherentes²⁰¹.

Quem, e a partir de que lugar enunciativo, julga a escrita literária de Bayly como carente de organicidade global? Cabe lembrar que juízo semelhante foi enunciado por Ángela Dellepiane²⁰² com relação à obra de Manuel Puig em 1992,

²⁰⁰ RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990's*. *Op. Cit.*, 2003. p. 33.

²⁰¹ FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. Por favor, díselo a todos. *QUEHACER*. Número 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tftp.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2006.

²⁰² “Los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literárias hay mucha diferencia”. DELLEPIANE,

e que, hoje, o mérito de tal valoração soa superficial e sem propósito. Camuflada sob o viés de uma crítica à composição estrutural dos romances de Bayly, ou aos usos que faz de uma modalidade oral da linguagem literária, não estaria a relutância em se admitir a validade das críticas realizadas pelo escritor ao imaginário nacional peruano, tais como a hipocrisia ostentada pela máscara de uma masculinidade hegemônica heteronormativa? Oculta nas entrelinhas de uma crítica com relação aos aspectos formais e estilísticos da obra de Bayly, não estaria uma intenção reacionária, no sentido de impedir a reformulação de importantes questões dentro do imaginário nacional, tais como o lugar das hierarquias de gênero, o policiamento das práticas sociais e a manutenção do lugar de autoridade atribuído às elites econômicas majoritariamente brancas, masculinistas e heteronormativas?

Dado que Bayly configura-se como um sucesso editorial inegável (o que pode ser atestado pelas sucessivas reedições de suas obras, em especial do romance *No se lo digas a nadie*), e com uma “qualidade literária” endossada por um dos maiores escritores peruanos contemporâneos, como explicar tal número de críticas negativas com relação à sua obra, e nenhuma em sua defesa? Se realmente seus livros pertencem a um gênero de literatura cujo único mérito é o escândalo, como elucidar o mistério do seu “apadrinhamento literário” por Mario Vargas Llosa, ou os esforços de tantos intelectuais no sentido de desfraldar o engodo que supostamente estaria na base do seu sucesso? Uma das respostas possíveis está no fato de que Bayly mantém uma estreita relação com facções literárias como o *McOndo*, grupo que se opõe aos cânones literários latino-americanos estabelecidos no continente, e que se propõem a ficcionalizar uma América Latina na contramão do realismo mágico de García Márquez. Tal como afirmam Alberto Fuguet e Sérgio Gómez, no prólogo da antologia de contos que empresta seu nome a uma dessas correntes literárias, “el verdadero afán de McOndo fue armar una red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados”. Mais adiante, Fuguet e

Gómez concluem: “para nosotros, el Chapulín Colorado, Rick Martin, Selena, Júlio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato [ritmos típicos do Uruguai e da Colômbia, respectivamente]”²⁰³.

Ao se ler Bayly em conjunto com outros escritores que problematizam as políticas sexuais latino-americanas, pretende-se pôr à prova as críticas negativas que vêm sendo dirigidas ao escritor peruano. A lúcida interpretação de Mary-Louise Pratt para este fenômeno, ainda que critique os imperativos do *McOndo*²⁰⁴, reconhece aí uma postura tributária do feminismo. Se, por um lado, os universos ficcionais erguidos pelos escritores do *McOndo* constroem heterotopias monossexuais das quais as mulheres estão excluídas, por outro dinamizam-se novos arranjos sociais nos quais as relações não se dão em termos de subordinação de um gênero por outros. Deveríamos “leerlos, por ejemplo, como escenificaciones de la disolución del contrato sexual, que pacta la subordinación de un género al otro, y define a la mujer como cuerpo por medio del cual se articulan las relaciones entre hombres”²⁰⁵. O cotejo crítico das obras de Puig, Abreu e Bayly aqui proposto vai ao encontro desse eixo crítico-interpretativo sinalizado por Mary-Louise Pratt. Uma vez que toda obra de ficção é, ademais de objeto estético, uma resposta às conjunturas políticas e sociais de seu tempo, é lícito justificar uma abordagem comparatista do objeto literário com vistas a depreender não apenas o que foi chamado anteriormente de uma “poética

²⁰³ FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sérgio. Prólogo. In: _____. (organización). *McOndo: una antología de la nueva narrativa hispanoamericana*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996. McOndo é um país imaginário, criado a partir de um trocadilho envolvendo o Macondo de García Márquez (lugar imaginário onde se passa a ação do romance *Cien años de soledad*) e McDonald's, a famosa cadeia de lanchonetes estadunidense, um dos ícones da globalização e da lógica dos mercados capitalistas transnacionais.

²⁰⁴ Em um texto posterior à publicação da antologia, Fuguet apresenta a seguinte definição para o McOndo: “But what do I mean by McOndo? McOndo is no more and no less than a sensibility, a certain way of looking at life, or, better yet, of understanding Latin America (make that America, for its clear that United States is getting more Latin American every day). In the beginning, it was a literary sensibility, bursting on TV and apparent in music, art, fashion, film, and journalism, hectic and unmanageable. Latin America is quite literally, yes, almost a work of fiction, but it's not a folk tale. It's a volatile place where the 19th century mingles with the 21st. More than magical, this place is weird. Magical realism reduces a much too complex situation and just makes it cute. Latin America is not cute”. FUGUET, Alberto. *Magical Neoliberalism. Foreign Policy*. Number 25 (Jul/Aug 2001). p. 69.

²⁰⁵ PRATT, Mary-Louise. Los imaginarios planetarios. Conferência apresentada por ocasião do IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 19 de julho de 2004.

implícita”, mas também os *ideologemas* articulados por estes artefatos culturais, no sentido de interferir, modificar, e mesmo subverter a ordem social hegemônica, a partir da elaboração estética e da produção de novos significados no campo simbólico.

Capítulo 3

**BINARISMOS DE GÊNERO E HETERONORMATIVIDADE:
focalização e subversão**

3.1 EL GUERRILLERO Y EL MARICÓN

Quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad.

– Valentín, personagem de *El beso de la mujer araña* –

Constantemente, os críticos da obra de Manuel Puig referem-se aos personagens de *El beso de la mujer araña* como “o homossexual” (Molina) e “o guerrilheiro” (Valentín). Pode aqui ser mencionado, apenas a título de ilustração, o escritor argentino Alan Pauls, que caracteriza o referido romance como “una suerte de diálogo socrático entre un militante obcecado y una loca *demodée*”²⁰⁶. José Amícola, por sua vez, considera esse tipo de leitura bastante arriscado e reducionista, na medida em que aponta para uma interpretação essencialista das identidades sociais em questão:

El hecho de que las publicaciones más recientes que luchan contra los estereotipos sexuales siguieron utilizando un término como “homossexual” pareció revelar, con todo, hasta qué punto seguimos andados en esta designación que al parecer data de 1860 y de la que no parecemos todavía capaces de liberarnos²⁰⁷.

Assim como é possível falar em narrativas encaixadas, ou em *mise-en-abîme* narrativo, também é possível falar em uma *focalização encaixada*. Em outras palavras, mesmo com a autonomia dada aos personagens com a utilização do discurso direto e a ausência de uma voz tirânica e monolítica, é possível se pensar em um sujeito focalizador, entendido não como uma consciência individual, ou como uma voz, mas sim como *um lugar de articulação de valores*. Neste sentido, pode-se afirmar, sem receio de equívoco, que tanto Valentín quanto Molina configuram-se como dois diferentes focalizadores. Além desses dois focalizadores (que se configuram através da focalização interna), é oportuno

²⁰⁶ PAULS, Alan. Inventar la contemporaneidad. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: Archivos, 2002. p. XVI.

²⁰⁷ AMÍCOLA, José. Los manuscritos. *Op. Cit.*, 2002. p. XXIII.

ressaltar a existência de um focalizador externo, o qual diz respeito ao narrador que emerge na organização das notas de rodapé.

O primeiro focalizador importante a ser destacado é Molina. Sua afetação, sua “frivolidade” e sua percepção *camp*²⁰⁸ do mundo são as lentes através das quais o personagem recriará os filmes hollywoodianos que contará para Valentín, como modo de distraí-lo nas intermináveis horas compartilhadas na cela. Cabe uma breve análise de dois desses filmes contados por Molina a Valentín, uma vez que, através da recriação dos filmes pela oralidade, torna-se possível apreender um pouco das maneiras pelas quais Molina compreende a divisão social dos gêneros. Na primeira das narrativas, é recriado o filme *Cat People*, história de horror cuja protagonista é Irena²⁰⁹, uma jovem que acredita se descendente de uma família amaldiçoada. Sua sina é a de, em momentos de tensão emocional, transformar-se em pantera e cometer assassinatos. A descrição feita por Molina da personagem Irena acentua os traços da *femme fatale*: “[Irena] parece muy jóven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos”²¹⁰. As tintas usadas por Molina para recriar a personagem Irena acentuam a sua animalidade, a semelhança de seus traços com os traços de uma gata. A jovem é uma imigrante sérvia, nascida em um vilarejo da Transilvânia, “donde viven las fieras que en invierno se enloquecen de hambre y tienen que bajar a las aldeas, a matar”²¹¹.

²⁰⁸ O *camp* funciona com um “solvente da moralidade”, isto é, baseia-se na descoberta de que a sensibilidade da cultura erudita não detém o monopólio do refinamento. Segundo Sontag, “a questão fundamental do *camp* é destronar o sério. O *camp* é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o *camp* envolve uma nova e mais complexa relação com o ‘sério’. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério”. SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 332. Denilson Lopes, por sua vez, relê o *camp* nos seguintes termos: “como comportamento, o *camp* pode ser comparado à fecheação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente no culto a certas cantoras e seus fãs”. LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Op. Cit., 2002. p. 95.

²⁰⁹ *SANGUE DE PANTERA (Cat People)*. Direção de Jacques Tourneur. Elenco: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph e Jack Holt (Estados Unidos, 1942, 35 mm, 73 min).

²¹⁰ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. New York, Vintage Books, 1994. p. 9.

²¹¹ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 11.

Em uma tarde no zoológico, a jovem conhece um arquiteto americano, por quem se enamora. Ela teme ser descendente das mulheres-panteras e, após beijar o homem que ama, transformar-se em fera e o estraçalhar com garras e dentes, de modo que os dois se casam, mas não se tocam. A estreita amizade do marido com outra arquiteta, uma colega de trabalho, desperta os ciúmes de Irena. Ao final do filme uma pantera foge do zoológico e Irena é encontrada morta, em frente à jaula, enquanto o marido afasta-se do lugar abraçado com a arquiteta. Nos filmes hollywoodianos dos anos 40, o beijo pode ser lido como uma figura metonímica a sinalizar o encontro sexual. Desta forma, o medo de Irena será interpretado por Valentín, após ouvir a narrativa de Molina, a partir de uma perspectiva freudiana, como sintoma de frigidez sexual.

A segunda narrativa de Molina é construída a partir de um filme de propaganda nazista, intitulado *Destino*²¹². Neste filme, que retrata uma história de amor no período da invasão nazista na França, a cantora francesa Leni Lamaison apaixonou-se por Werner, um oficial alemão do Terceiro Reich. Leni nasceu na Alsácia, território alemão conquistado pela França e anexado como parte do Estado Nacional francês. Esta identidade, marcada por um entre-lugar franco-germânico, complexifica os sentimentos de Leni. Seduzida pelos ideais do Reich, e pelos olhos azuis de Werner, ela inicia uma temporada de intensos estudos em Berlim, e acaba por entrar em um comando de espionagem nazista. Ao retornar para a França, começa a observar sua pátria com novos olhos: “en efecto, acostumbrada ya al sol que resplandece en los rostros de la Patria Nacional Socialista, le disgusta ver su Francia así envilecida como está por las contaminaciones raciales. Su Francia le parece innegablemente negrificada e judía”²¹³. Em meio a uma operação de espionagem, Leni é baleada pouco antes da chegada de Werner, morrendo nos braços do oficial alemão. É importante salientar aqui o movimento contraditório que está na gênese da constituição de

²¹² Este filme é uma criação de Puig, inspirado os filmes expressionistas alemães dos Estúdios UFA, particularmente *Die Grosse Lieb* [*O Grande Amor*], de 1942, e com referências aos filmes de espionagem dos anos 30, como aqueles protagonizados por Marlene Dietrich e Greta Garbo. Para uma análise mais aprofundada das apropriações cinematográficas de Puig, ver ESPERANZA, Graciela. Del escritor como contrabandista. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola e Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002, p. 550-563.

²¹³ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 94.

Leni Lamaison: filha de um entre-lugar resultante da mescla entre a cultura germânica e a cultura francesa, ela passa a atuar em nome da “pureza racial” almejada pelo ideário do Terceiro Reich.

A maneira através da qual Molina recria os filmes diz muito sobre sua percepção de uma maneira mais ampla, a qual não fica restrita ao caráter liminar da identidade nacional de suas heroínas. Nos dois filmes em questão, a mulher é representada como uma *femme fatale*, contudo, estas *femmes* (Irena e Leni) não são fatais senão para elas mesmas, uma vez que morrem ao final das narrativas, enquanto seus parceiros permanecem vivos, ratificando o lugar dos homens na sociedade e a subordinação das mulheres aos esquemas patriarcais da cultura. Além disso, como já afirmou em outra oportunidade Francine Masiello, ambas possuem identidades que desde suas origens mostram-se “contaminadas”, híbridas e cruzadas: “Irena proviene de Transilvania, Leni [...] de Alsácia: ambas son originales de zonas de identidad cruzadas, regiones donde reina la hibridación”²¹⁴. Através da recriação oral de *Cat People*, evidencia-se o fato de que Molina associa o feminino a idéias de obscuridade, animalidade e natureza; enquanto através de *Destino*, emerge uma mulher passional que trai sua pátria em nome do amor por um oficial alemão²¹⁵. As representações da mulher nas quais Molina se inspira para constituir a sua própria performance de gênero feminino são trágicas, são mulheres que vêem a si mesmas como mulheres de ação²¹⁶ (ainda que isso não seja a garantia da representação de um modelo de feminilidade fora dos estereótipos construídos por Hollywood), abrindo espaço para, assim, assegurar a este feminino a possibilidade de intervenção no espaço público. Ao contrário da trajetória de Irena, a história do envolvimento de Leni Lamaison com a espionagem e o Terceiro Reich não é contada por Molina, mas sim por uma nota de rodapé, creditada ao serviço de divulgação do estúdio produtor de *Destino*. Isso implica, pois, no reconhecimento de que o tom nazista

²¹⁴ MASIELLO, Francine. Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso dela mujer araña*. In: *El beso dela mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 579.

²¹⁵ O caráter híbrido da personagem Leni Lamaison está expresso em seu próprio nome: *Leni* é um nome tipicamente germânico, enquanto que *Lamaison* soa de maneira tipicamente francófona.

²¹⁶ Ao qualificar estas heroínas hollywoodianas como trágicas e, ao mesmo tempo, como mulheres de ação, não se incorre em contradição: basta lembrarmos dos primórdios do teatro grego e da representação da mulher em peças como a *Medéia*, de Eurípedes.

apresentado pelo filme não coincide com os valores de Molina. Ele modaliza os conteúdos pró-nazistas do filme, apagando os estereótipos raciais nele encontrados, os quais são reintroduzidos pelo narrador das notas de rodapé, ao mencionar o material publicitário veiculado pelo filme. Este dado evidencia, portanto, que Molina possui algum conhecimento acerca dos valores revolucionários de Valentín, e do fato de que o guerrilheiro não compactuaria com o ideário nazista do filme.

Apesar do esforço investido por Molina, Valentín mostra-se revoltado pela ideologia nazista explicitamente veiculada pelo filme. Molina faz questão de salientar que são os efeitos estéticos e a história de amor, e não os aspectos políticos do filme, que lhe agradam: “pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas?”²¹⁷. Para Molina, há um completo divórcio entre cinema (artefato cultural) e política (os valores veiculados pelo artefato). O ideário nazista do filme *Destino* é visto como um aspecto menor, desimportante, “imposto pelos homens do governo”, uma vez que a plasticidade das imagens e as emoções suscitadas pela história de amor são hipervalorizadas. Em contrapartida, Valentín não consegue dissociar o caráter estético do filme das reverberações políticas pró-nazistas nele implicadas.

Outro aspecto importante com relação ao filme *Destino* é o fato de que a nota de rodapé que o apresenta dialoga com a apresentação, no texto principal do romance, dos primeiros indícios de que Molina está acumpliciado com o Comissário de Polícia responsável por Valentín, tentando arrancar informações relacionadas a ações terroristas, subversivas e/ou revolucionárias, bem como os nomes dos outros cúmplices do guerrilheiro. Molina, que a princípio aceita esta função de espião e de delator dos segredos de Valentín em troca da diminuição de sua pena será, ao final do romance, cúmplice de seu companheiro de cela, aceitando a missão de levar informações aos outros companheiros do guerrilheiro. Leni Lamaison trai sua pátria em nome do amor, e acaba morrendo

²¹⁷ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 98.

nos braços do seu amado durante a missão de espionagem; Molina trai a confiança do Comissário do presídio, levando informações para o grupo revolucionário e, em sua missão, também acaba sendo morto. Como uma estrela de cinema dos filmes que tanto lhe aprezem, Molina prefere ser assassinado pelos companheiros de Valentín a correr o risco de ser pego pela polícia e ter de delatá-lo.

Inevitável se torna a associação entre os personagens Luis Alberto Molina e Leni Lamaison: ela trai sua pátria por amor a um oficial estrangeiro, enquanto ele, de certa forma, também “trai” sua pátria argentina (considerando os interesses argentinos do ponto de vista do governo ditatorial, perseguidor de revoltosos como Valentín), colaborando com a resistência revolucionária por amor a um guerrilheiro. *Ad argumentandum tantum*, o fato de ser esta traição *louvável* ou *condenável* é um julgamento de valor que não a descaracteriza em sua natureza de traição à pátria, uma vez que, para Molina, o amor romântico fala mais alto do que as filiações de cunho político. O irônico da analogia reside no deslocamento da modulação ideológica da ação de Leni (que se transforma em colaboradora nazista), com relação à modulação ideológica das ações de Molina, que auxilia a guerrilha revolucionária anti-ditatorial. Tanto um quanto o outro encontram a morte como resultado de suas traições, mortes que são motivadas, ao mesmo tempo, pela causa que decidem abraçar e pelos homens que decidem amar. Pensar nessa simultaneidade das ações de Leni e Molina implica pensar também no quanto as dimensões do público, do privado, do pessoal e do político estão entrelaçadas.

Quanto ao seu gênero e à sua sexualidade, Molina não se percebe como um homem, tampouco como um homossexual. Ao pensar nos imbricados aspectos que se estabelecem entre identidade de gênero e orientação sexual, poderia ser Molina considerado como uma “mulher heterossexual”? Néstor Perlongher apercebe-se disso, problematizando a operacionalização de uma categoria como “homossexualidade” nas leituras do romance de Manuel Puig: “si se entiende por homosexualidad a la relación entre dos hombres, ¿qué pasa

cuando uno de los sujetos ‘masculinos’ se reclama ‘mujer?’²¹⁸. Quando Molina começa a contar a Valentín sobre o homem casado com quem se encontrava, declina-se no feminino: “a la semana siguiente fui *sola* al restaurant”²¹⁹. Ao estranhamento de Valentín ao ouvir Molina referir-se a si mesmo no feminino, Molina responde: “perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, *porque no me siento hombre*”²²⁰.

Para compreender Molina como focalizador, é necessário levar em consideração estes fatores complicadores que entram em jogo na articulação de sua subjetividade. Poder-se-ia argumentar que o fato de Molina reivindicar para si uma identidade feminina, referir-se a si mesmo no feminino e apaixonar-se reiteradamente por homens heterossexuais não o convertem *materialmente* em uma mulher heterossexual. Como contraponto, pode-se pensar no próprio Valentín que, por ocasião das noites em que faz amor com Molina, tampouco “transforma-se” em um homem homossexual. Como pensar, então, nestes personagens, uma vez que as categorias de gênero (homem e mulher, ou ainda, masculino e feminino) e as de orientação sexual (heterossexualidade e homossexualidade) não conseguem dar conta das subjetividades desses personagens? A performance de Molina, ao invés de subscrever o caráter binário dos códigos de sexo e de gênero, questiona a própria possibilidade de uma matriz dicotômica a produzir identidades de gênero e de sexualidade, ao mostrar o quanto são frágeis os seus limites classificatórios.

Como dar conta da indisciplinada identidade de gênero desses dois personagens, indóceis a qualquer tentativa de classificação ou de descrição normalizadora? O crítico uruguaio Roberto Echevarrén levanta a seguinte questão acerca da identidade sexual de Molina: “me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación anterior (a la mía)”²²¹. Mais adiante, ele continua: “[Puig] evocaba la atmósfera

²¹⁸ PERLONGHER, Néstor. Molina y Valentín: el sexo de la araña. *Cuaderno Cultura. Tiempo Argentino (periódico cultural)*. Buenos Aires: 29 de junio de 1986. p. 3-4.

²¹⁹ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 68. Grifo meu.

²²⁰ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 69. Grifo meu.

²²¹ ECHEVARRÉN, Roberto. Género y géneros. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 462.

tradicional más que el contexto de activismo político que experimentábamos [en los años setenta]. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba”²²². Mais produtivo do que discutir se Molina encarna ou não uma *persona* masculina e homossexual, ou uma *persona* feminina e heterossexual, é avaliar de que maneiras os binarismos de gênero e de orientação sexual são denunciados como ficções reguladoras da identidade humana.

O movimento de liberação gay das décadas de 70 e 80, ao valorizar expressões plurais da hipermasculinidade como forma de rechaço à homofobia terminou, paradoxalmente, por realizar a manutenção de preceitos heteronormativos. Ao se valorizar expressões masculinizadas de identidades homossexuais, tais como os corpos trabalhados à exaustão em academias de ginástica, continuou-se associando as expressões efeminadas da homossexualidade a uma noção transcendental que coloca o feminino em uma posição subordinada ao masculino. Analogamente, as estratégias de hipermasculinização das identidades homossexuais excluíram das discussões, juntamente com os homens homossexuais efeminados, as lésbicas de maneira geral, incidindo muitas vezes na reprodução e manutenção de preconceitos misóginos. Ao focar o combate à discriminação por orientação sexual, perdeu-se de vista o aspecto de preconceito de gênero, o qual muitas vezes permeia a discriminação por orientação sexual. Manuel Puig, ao dar destaque a um personagem homossexual que se declina no feminino, em um momento histórico no qual a associação entre homossexualidade masculina e feminilidade estava sendo combatida pelos movimentos homossexuais, traz de volta para a discussão a importância de se problematizar gênero e orientação sexual *simultaneamente*. A construção do personagem Molina, modulada pelas representações estereotipadas das identidades femininas de gênero, consegue – paradoxalmente – questionar os regimes normativos da homossexualidade, ao mesmo tempo em que rompe com os pressupostos da matriz heterossexual. Nesse sentido, o personagem Molina cumpre um importante papel ao desestabilizar a *homonormatividade*, isto é, a

²²² ECHEVARRÉN, Roberto. Género y géneros. *Op. Cit.*, 2002. p. 462.

hegemonia de formas assimilacionistas de se viver a homossexualidade²²³.

Somando-se ao grande destaque do personagem Molina a invisibilidade ou “inexistência” de um narrador externo (o qual está presente tão-somente nas notas de rodapé), torna-se compreensível a recorrência de leituras desse romance que tentam, de alguma forma, fazer com que Molina ocupe o lugar desta voz narrativa ausente. Destarte, o que caracteriza Molina como um dos focalizadores no romance pode ser descrito como *a percepção de um homossexual em um contexto particularmente homofóbico* (uma ditadura latino-americana na década de 70). É também a percepção de um homem que se coloca socialmente como mulher, isto é, que *performativiza* uma identidade de gênero e de orientação sexual calcada no feminino. Neste sentido, o caráter performativo do gênero feminino de Molina não se reduz à frivolidade de um homossexual, mas também realiza uma paródia dos regimes hegemônicos de masculinidade e de feminilidade. Em última instância, o comportamento “frívolo” de Molina é tão subversivo, questionador e revolucionário no campo social das relações de gênero quanto o de Valentín o é no campo da resistência política ao regime ditatorial argentino.

Como focalizador e como personagem, Valentín reivindica para si dois privilégios cognitivos: 1) o de conhecer as faces da tortura de uma maneira que Molina jamais vai conhecer, e 2) o de conhecer a verdadeira “natureza” da orientação sexual de seu companheiro de cela. A tortura, violência imposta sobre o corpo politicamente indisciplinado, é algo inominável, uma faceta do real impossível de ser conhecida unicamente através do discurso: somente a compreende quem a experiencia, segundo Valentín. Ele não se contenta em ser mero ouvinte, intervindo várias vezes na narrativa de Molina: “no soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estar te escuchando callado horas”²²⁴, diz o guerrilheiro. Em meio à discussão gerada pelas interrupções, Molina se pergunta: “¿por qué no me habrá tocado de compañero el novio de la mujer pantera, en vez de vos?”²²⁵. Valentín, ao ser deparado explicitamente com a sexualidade do companheiro de cela, encerra a

²²³ Com relação à crítica da homonormatividade, um dos pontos fundamentais das agendas das *New Gender Politics*, conferir BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004.

²²⁴ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 21.

²²⁵ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 23.

discussão ao afirmar que “yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada”²²⁶.

A homossexualidade, ainda que seja também uma prática cuja definição está ligada ao exercício corpóreo (pelo viés do prazer e da libido), não careceria de experimentação para ser compreendida. Para Valentín ela é tida como um objeto de conhecimento *per se*, sem necessidade de experimentação, e tal natureza é atribuída à homossexualidade *pelos heterossexuais*. Qual a lógica cognitiva (se não *epistemológica*) que está em jogo quando Valentín reivindica para si mesmo a prerrogativa de conhecer tanto a natureza da tortura quanto a da homossexualidade? Esta pergunta adquire especial sentido quando se mantém em mente que Molina não detém prerrogativa cognitiva nenhuma, nem mesmo a de conhecer as motivações de sua própria orientação sexual. Opera-se aqui o que poderia ser descrito como uma “descorporificação” da sexualidade: comparada à tortura, ela deixa de ser uma experiência corpórea e passa a configurar um mero objeto de especulação imaginativa.

Para falar de si mesmo, Molina recorre a um discurso que não é seu, mas sim de um outro (o discurso do senso comum, que considera a heterossexualidade a única expressão sexual legítima), para poder fazer de si mesmo um ente inteligível. Ele antecipa, em sua própria voz, os argumentos que tantas vezes ouviu sobre as origens dos comportamentos homossexuais afeminados, e que acredita que sejam os fatores “causadores” da homossexualidade:

[Molina] – Sí, claro. Y ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos.

[Valentín] – A ver... ¿qué te voy a decir?

[Molina] – Todo igual, me viene con lo mismo, ¡siempre!

[Valentín] – ¿Qué?

[Molina] – Qué de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

[Valentín] – Te dicen eso?

[Molina] – Sí, y eso les contesto... ¡régio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay, yo quiero ser mujer²²⁷.

²²⁶ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 23.

²²⁷ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 25.

A resistência inicial de Valentín a ouvir Molina falar sobre seu desejo, isto é, sobre o seu *desejo pelo reconhecimento* de sua orientação sexual, é expoente de um importante mecanismo homofóbico. Sair do armário é uma postura performativa, um *ato de linguagem*: somente é possível sair do armário com sucesso na medida em que um interlocutor aceite o efeito social produzido pelo “assumir-se”. Uma vez que esse interlocutor aceita e reconhece este efeito performativo, ele se vê, ainda que indiretamente, *implicado* na homossexualidade do outro. No momento em que Valentín recusa-se a ouvir Molina falar sobre sua homossexualidade, ele realiza um gesto de “auto-preservação” de sua própria identidade heterossexual, posto ser a heterossexualidade o pressuposto de uma identidade social “guerrilheira” ou “revolucionária”. Vale lembrar que, historicamente, o marxismo julgou a homossexualidade como um “excesso burguês”, vendo todos os homossexuais (homens e mulheres) como pessoas frívolas e reacionárias. Valentín, “des-reconhecendo” o ato fundacional da identidade de gênero de Molina (o “assumir-se”), deslegitima a possibilidade de uma existência social para seu companheiro de cela.

Em uma sociedade na qual a gênese da libido e da orientação sexual é presumidamente heterossexual, um homem que reivindique expressar sua libido em direção a outro homem e constituir sua identidade de gênero como *persona* feminina é identificado como um sujeito anômalo, anormal e desviante. Por conseqüência, há a necessidade de que se encontre uma gênese para esse “desvio da libido”. Tal necessidade, a de narrar uma origem ou causa para a orientação homossexual, é imposta de alguma forma, uma vez que apenas quando comparada à orientação heterossexual é que a homossexualidade é considerada desviante. Como diz Molina, “ahorrarme de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza”²²⁸. Todavia, cabe sublinhar que a prerrogativa das definições de normalidade e anormalidade são pertencentes a esse domínio do saber hegemônico que Monique Wittig denominou com perspicácia de *mentalidade hetero*²²⁹.

Se para Molina tudo está claro, o mesmo não ocorre com Valentín: “yo no

²²⁸ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 25.

²²⁹ WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays. Op. Cit.*, 2002.

lo veo tan claro, por lo menos como acabás de definir vos”²³⁰. Valentín lança mão de uma ignorância estratégica, uma vez que conhecer ou compreender algo sobre a homossexualidade é equivalente a com ela “comprometer-se” de alguma forma. Ao princípio do segundo capítulo, Valentín usa explicitamente o recurso à ignorância, mas em um sentido inverso, de maneira a deslegitimar o privilégio cognitivo reivindicado por Molina acerca da tortura:

[Valentín] – Todo lo que puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero que es nada si pensás en la tortura, ... que vos *no* sabés lo que es.

[Molina] – Pero me puedo imaginar.

[Valentín] – No, no te lo podés imaginar...²³¹

Valentín não reconhece nem mesmo a imaginação de Molina sobre a tortura como mecanismo cognitivo válido para realizar uma aproximação do *significado* da tortura. Entretanto, todo o conhecimento detido por Valentín sobre a homossexualidade é justamente da ordem do imaginário, uma vez que ele, até então, não teria legitimidade para descrever ou se referir à homossexualidade, já que nunca tomou parte em práticas homossexuais. A relação sexual que ocorre entre Valentín e Molina poderia, então, ser vista como um “procedimento cognitivo” da parte de Valentín, pois ele necessita experienciar o fato para melhor compreendê-lo? Dificilmente. É praticamente impossível tentar atribuir razões para Valentín ter mantido relações sexuais com Molina, no cárcere, a partir de evidências textuais. O mesmo já não pode ser dito do beijo solicitado a Valentín por Molina, o qual sugere uma estima afetiva que se estende além do desejo sexual. Finalmente, o fato de Valentín dar a Molina o beijo solicitado após vários intercursos sexuais instaura uma importante ambigüidade no romance. Este beijo seria uma demonstração de carinho legítimo por parte de Valentín, ou apenas uma estratégia articulada para convencer Molina a levar informações para seus companheiros de guerrilha?

É importante assinalar a maneira pela qual Valentín manipula as categorias *experiência*, *corpo* e *ignorância*. A natureza do desejo sexual, ainda que atrelado à experimentação do corpo, pode ser conhecida mesmo sem a

²³⁰ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 25.

²³¹ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 33.

experimentação: essa é a reivindicação cognitiva de Valentín, ao afirmar que “yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada”²³². Contudo, o mesmo não se aplica à atividade cognitiva com relação à tortura: somente ao *sofrer a tortura* tornar-se-ia possível *conhecer a tortura*. Valentín *coloniza* a mentalidade cognoscente de Molina, ao legitimar a sua própria imaginação como forma de conhecer a natureza do desejo homossexual, e deslegitimar a imaginação do outro como possibilidade de conhecer a natureza da tortura.

As contradições suscitadas pelo ideário marxista dos revolucionários não passam despercebidas no romance. Em uma das notas de rodapé, quando é apresentada a discussão sobre as maneiras através das quais se operacionaliza a repressão homofóbica nas relações sociais, cita-se a obra de Dennis Altman²³³, o qual, por sua vez, lembra da falência do utópico ideal de que a solução do conflito de classes, através da revolução proletária, resolveria também a questão da opressão sexual e das assimetrias de poder entre homens e mulheres:

Y en cuanto al conveniente, pero sólo ideal – *hasta hace pocos años* – paralelismo entre las luchas de liberación de clases y las de liberación sexual, Altman recuerda que a pesar de los desvelos de Lenin en favor de la libertad sexual en URSS, por ejemplo el rechazo de la legislación anti-homosexual, estas leyes fueron reintroducidas en 1934 por Stalin, y el prejuicio contra la homosexualidad como una “degeneración burguesa” se afianzó así en casi todos los partidos comunistas del mundo²³⁴.

Mesmo endossando a opinião de Dennis Altmann acerca da impossibilidade de conciliação entre a libertação das classes e a libertação sexual, a ressalva manifesta pela incisa “*hasta hace pocos años*” deixa em suspenso uma possibilidade de reavaliar esse paralelo. Tal possibilidade é explorada a partir de um olhar que associa a homossexualidade e a revolução como maneiras de rebelião contra estruturas arbitrárias de poder: o olhar da Dra. Anneli Taube²³⁵.

Tal como Leni Lamaison (a protagonista do filme *Destino*), Molina assume

²³² PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 23.

²³³ ALTMAN, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York: New York University Press, 1993. Publicada pela primeira vez em 1971, esta é uma das obras citadas nas notas de rodapé de *El beso de la mujer araña*.

²³⁴ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Op. Cit., 1994. p. 200. Grifo meu.

²³⁵ Esta questão será retomada no capítulo 4.

a *persona* de uma dramática espiã. Se Leni Lamaison trai sua pátria em nome do amor, Molina expia a impossibilidade de seu amor com a morte durante sua colaboração com a guerrilha. Subentende-se ao final do romance que a trágica morte de Molina, ao levar informações de Valentín para seus companheiros revolucionários, foi uma escolha dele próprio, já que poderia ter escolhido ser pego pela polícia e voltar à prisão como colaborador político dos “subversivos”. A real consciência de Molina com relação ao teor político dos seus atos pode ser contestada, uma vez que se considere o seu envolvimento com os revolucionários como unicamente promovido pela afeição que sente por Valentín (particularmente depois do beijo trocado pelos dois personagens no cárcere). Na cena final do romance, o próprio Valentín, em seu delírio provocado pela combinação da tortura com a morfina, relativiza a possibilidade de que Molina tenha adquirido alguma consciência política no cárcere:

[...] *bueno... me pregunta si es cierto todo eso que sacaron los diarios, que murió mi compañero de celda, en un tiroteo, y si fue culpa mía, y si no me dá vergüenza de haberle traído tanta mala suerte, “¿qué le contestaste?”, que fue culpa mía, y que estoy muy triste, pero que no hay que ponerse triste porque el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá [...]*²³⁶

Este fragmento dos pensamentos de Valentín é de grande valia para reinterpretar o papel dos jogos de sedução, bem como para reavaliar as dimensões éticas da relação nascida no cárcere. Esse trecho é muito mais revelador do que o tão citado trecho do diálogo que justifica o título do romance:

[Molina] – Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

[Valentín] – Ummm... debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

[Molina] – Yo no soy la mujer pantera.

[Valentín] – Es cierto, no sos la mujer pantera.

[Molina] – Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

[Valentín] – Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

[Molina] – ¡Qué lindo! ¡Eso sí me gusta!²³⁷.

²³⁶ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 284-285.

²³⁷ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 264-265.

É mister ressaltar, contudo, que Molina colaborava com o Diretor da Penitenciária, tentando arrancar informações sobre a resistência política com a qual Valentín estava envolvido. De colaborador do regime ditatorial argentino a colaborador da causa revolucionária: não seria tal mudança um motivo suficiente para eximir Molina da acusação de alienação política e frivolidade? Em sua performance, ao transbordar os limites nocionais de gênero e orientação sexual, Molina reinventa os significados da intervenção política a partir de uma estética de si.

A partir de concepções estereotipadas do feminino adotadas por Molina, Valentín percebe o quanto sua própria percepção a respeito das mulheres, que se pretendia libertária, não abarcavam a questão do livre exercício da sexualidade. Quando Valentín come a comida envenenada, preparada pelos policiais para que, fragilizado, não resista e termine por revelar informações a respeito de seus companheiros, Molina começa a lhe contar outro filme, como forma de lhe amenizar o sofrimento. Nesse filme, um jovem rico, apaixonado por automobilismo e que outrora estudava Ciências Políticas na Sorbonne, é estimulado pelo pai a entrar nas competições profissionais. Ao estimular o gosto do filho pelo automobilismo, o pai assegura-se de que o filho não se envolva com os comunistas e militantes da Sorbonne. Apesar de ter possibilidades para tanto, o filho não aceita ser patrocinado pelas grandes empresas “capitalistas” que sustentam o automobilismo, preferindo, apesar de todos os reveses, continuar sendo bancado pela empresa bananeira do próprio pai²³⁸. O absurdo desse argumento, que alinha ao mesmo tempo uma postura anti-capitalista e um individualismo egoísta faz com que Valentín aperceba-se das próprias contradições que o atormentam: “sí, porque yo ha ... hablo mucho pero ... pero en el fondo lo que me me ... me ... sigue gustando es ... outro tipo de mujer,

²³⁸ Pode-se ler, na referência à empresa bananeira do pai desse personagem, um paralelo à *Tropical Plantanera S.A.*, empresa bananeira presente no romance *Viento fuerte* (1950) do guatemalteco Miguel Ángel Astúrias, primeiro volume de sua sintomática “trilogia da banana”. Nos outros dois romances da trilogia, *El papa verde* (1954) e *Los ojos de los enterrados* (1960), é realizada a denúncia das explorações feitas pelas grandes companhias multinacionais em terras latino-americanas. A imagem de uma despótica companhia bananeira surge também em um episódio de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. A recorrência desse motivo na literatura latino-americana dos anos 50 e 60 refrata o impacto de um importante fato histórico da América Latina no século XX: o assassinato em massa dos trabalhadores grevistas da *United Fruit Company*, na cidade de Ciénaga, na Colômbia, massacre ocorrido em 06 de dezembro de 1928.

*adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero ... Soy como ellos, igualito*²³⁹.

Algumas leituras de *El beso de la mujer araña* enfatizam o jogo de sedução, no qual Molina supostamente seduziria Valentín tanto erótica quanto ideologicamente, através de seu discurso. Nesta perspectiva, o beijo entre Molina e Valentín seria visto como uma síntese dialética entre dois discursos diametralmente opostos: o *camp*, representado pelos filmes e boleros tão apreciados por Molina, e o discurso revolucionário, politicamente consciente e comprometido de Valentín. Uma vez que Molina “politiza-se” ao mesmo tempo em que Valentín apercebe-se que possui muitos pontos em comum com os reacionários que tanto critica, uma outra possibilidade de leitura envolvendo a sedução torna-se possível: não teria Valentín seduzido Molina, de forma que este colaborasse com seus planos? Ao invés de supervalorizar o gesto de Molina a seduzir Valentín, parece pertinente salientar que há também a possibilidade de que a sedução tenha se dado em sentido oposto. Porque não pensar que Valentín, movido pela necessidade de enviar informações aos seus companheiros, não teria manipulado Molina? Parece importante salientar este momento de ambivalência textual, no qual o enredo coloca-se como contraponto à síntese possível, assinalada nas notas de rodapé através da menção aos escritos sobre sexualidade e revolução, de autoria da Dra. Anneli Taube.

²³⁹ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 147. Grifo meu.

3.2 AUTODIEGESE E AMBIVALÊNCIA SEXUAL

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar.

– Dulce Veiga, personagem de *Onde andaré Dulce Veiga?* –

Ainda que o título *Onde andaré Dulce Veiga?* consiga desnortear o leitor e levá-lo a acreditar que o enredo esteja centrado no desaparecimento da cantora Dulce Veiga e na busca desta pelo anônimo jornalista, a busca que realmente importa é aquela empreendida pelo protagonista em busca de si mesmo, de sua própria identidade e de uma reconciliação com o seu passado, em plena metrópole paulistana. O vulto de Dulce Veiga, desaparecida na noite de estréia de seu primeiro grande espetáculo, funciona como a sintomática perda da voz, isto é, da identidade do protagonista: “eu deveria cantar [...], mas tinha desaprendido essas coisas”²⁴⁰. É a partir desta busca por si mesmo que o protagonista estrutura a sua ascense pessoal. Pode-se dizer que a leitura aqui proposta para o romance de Abreu mantém alguns pontos em comum com aquela sugerida por Bruno Leal em *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e a Paixão do Estrangeiro*²⁴¹ como, por exemplo, a tentativa de ler, nos contos do escritor gaúcho, uma problematização da identidade brasileira. As estratégias retóricas utilizadas por Caio Fernando Abreu em seu romance colaboram para o estabelecimento da premissa que afirma ser a identidade (e em especial a identidade de gênero) não uma essência, mas um processo de caráter performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo.

A voz narrativa que conduz o romance de Abreu pode ser caracterizada

²⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11.

²⁴¹ LEAL, Bruno. *Caio Fernando Abreu, a Metrópole e a Paixão do Estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

como a de um narrador-protagonista, ou ainda, de um narrador autodiegético. Isto sinaliza a reivindicação, por parte de quem narra, de uma participação quase que “autobiográfica” na construção da narrativa. As aspas a suspender o sentido de *autobiográfico* aí estão porque se faz necessária uma explicitação do sentido no qual o termo está sendo tomado: com ele, não se quer pleitear uma leitura biografista do romance de Caio Fernando Abreu, confundindo o escritor empírico com a função textual conhecida como narrador. O adjetivo *autobiográfico* está aqui sendo empregado como um qualificativo para a voz narrativa. Logo, refere-se ao fato de que se tem um narrador-protagonista a contar a sua própria história, e não ao fato de que o escritor supostamente projetar-se-ia autobiograficamente no romance. Feita tal ressalva, cabe afirmar ainda que a instituição de uma voz narrativa que conta a sua própria história traz importantes implicações do ponto de vista narrativo.

Se, nas primeiras linhas do romance, o narrador afirma “eu deveria cantar”²⁴², ele sintomaticamente encerra a narrativa dizendo “e eu comecei a cantar”²⁴³. A articulação destes dois enunciados, em dois momentos estratégicos do texto narrativo, aponta para o fato de que o narrador-protagonista, depois de transcorridos os sete dias pelos quais se estende o tempo do romance, finalmente “recupera” a sua voz e encontra sua identidade. Logo, há uma profunda transformação que se passa com o narrador, de maneira que não é mais possível afirmar que ele permaneça o mesmo ao longo de sua narração. Com isso, o que se quer afirmar é que, mesmo que a identidade da voz narrativa permaneça a mesma ao longo do romance, dado ser todo ele conduzido pelo jornalista anônimo, algo muda no decorrer dos eventos de forma a sinalizar as transformações da *percepção* desse narrador. A questão da percepção é fundamental, para que se possa realizar a distinção entre quem narra, quem focaliza e quem é objeto da focalização.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a focalização é predominantemente interna. Isto não corre apenas porque a articulação narrativa se dá a partir de um narrador-protagonista, mas sim porque há uma coincidência entre a percepção do

²⁴² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 11.

²⁴³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 213.

narrador e a percepção do personagem central. Identificar o focalizador como interno ou externo, em si, não nos diz muita coisa na investigação do romance; importa ressaltar quais os valores que estão sendo articulados por ele. Um dos momentos fundamentais para apreender o focalizador na obra de Abreu ocorre quando o narrador-protagonista finalmente dá a conhecer a natureza de sua relação com Pedro. Sob a forma de um *flash-back* (e, nesta parte do romance, há inclusive a utilização de um recurso gráfico – a *italicização* – para sinalizar o desvio temporal) este momento funciona como o *outing* do jornalista. É a partir daí que os seus comentários aparentemente homofóbicos revelam-se, em verdade, carregados daquilo que Linda Hutcheon chamou de *política da ironia*, centrada em um olhar crítico sobre si mesmo²⁴⁴. Merece destaque o momento no qual o protagonista descreve as Vaginas Dentatas como “sapatas, sexistas, adolescentes sem causa nem conseqüência”²⁴⁵ ou quando fala, em um tom aparentemente reprovador, “dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais”²⁴⁶. A postura irônica, beirando a jocosidade, é um elemento textual que permite postular que a percepção deste está além das limitações impostas pela mentalidade hetero.

A voz que conduz o romance não possui nome, mas isso não a caracteriza como uma voz despersonalizada. *Onde andaré Dulce Veiga?* traz a jornada de uma semana na vida de um anônimo jornalista gaúcho vivendo em São Paulo, iniciando pela segunda-feira na qual consegue um emprego e terminando no domingo, quando este se encontra com Dulce Veiga. À exceção da parte final do livro, que se passa em Estrela do Norte (uma cidadezinha no interior de Goiás), a narrativa ocorre quase que inteiramente na metrópole paulistana. Longe de retratar o espaço urbano como algo integrado e monolítico, a narrativa de Abreu constrói vários microcosmos, evidenciando assim a heterogeneidade que se oculta sob o signo de uma suposta “urbanidade paulistana”. A primeira ação a mobilizar o andamento do *plot* é uma recatada demonstração de alegria do jornalista, então desempregado, encerrado em seu minúsculo apartamento. Tal

²⁴⁴ HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

²⁴⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 16.

²⁴⁶ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 38.

alegria deve-se à notícia de um emprego no “pior jornal do mundo”²⁴⁷, tal como o qualifica o narrador: “acontecera um milagre. Um milagre à toa, mas básico para quem como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança, e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora”²⁴⁸.

Ao refletir sobre o significado desse pequeno “milagre” enquanto prepara-se para ir à redação do *Diário da Cidade*, o protagonista realiza uma série de reflexões que culminam com uma consideração acerca do papel da *narração* e da *narrativa* na articulação de algum provisório significado para a sua existência:

Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-&-etc* que quase procurei papel para anotá-la. Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como o das moscas, *mas não o de estar sendo escrito*²⁴⁹.

O ato de narrar é visto como uma via de mão-dupla, uma vez que, ao mesmo tempo em que o narrador se vê com potencial para escrever, isto é, tomar as rédeas da narração de sua própria vida (fato também assinalado por uma modulação “autodiegética” do romance), salienta também o caráter de artefato cultural de uma narrativa maior, quase divina, a reger a vida de todos, ao sugerir a idéia de um deus onipotente a escrever os destinos de todas as pessoas. Esta dimensão retórica da produção de sentidos para a vida humana indica o reconhecimento, por parte do narrador, e desde os primeiros momentos do romance, do papel que ocupa linguagem e a escrita na articulação de valores e sentidos para a existência humana. Narrar nunca é uma tarefa inocente: pelo contrário, o ato de narrar está sempre comprometido com uma visão de mundo, com uma tentativa de dar sentido às experiências humanas, à imagem e semelhança de um narrador onipotente, seja ele Deus, o Inconsciente ou o Outro.

Chegando à redação do jornal, o jornalista reencontra Castilhos, o redator-chefe, com o qual já havia trabalhado alguns anos antes. Depois de uma breve

²⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 12.

²⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 11.

²⁴⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 12. Grifos meus.

conversa sobre o passado em comum, Castilhos delega ao protagonista seu primeiro trabalho: realizar uma entrevista com *Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas*, banda de *rock* que começa a despontar do cenário *punk* e alcançar relativo sucesso. Após falar ao telefone com uma das garotas da banda, ao sair da redação rumo ao local combinado para a entrevista, o protagonista lança um olhar sobre a cidade que começa a desvelar a heterogeneidade da(s) identidade(s) brasileira(s). Escondidos nas dobras da identidade cosmopolita (e supostamente una) de São Paulo, esgueiram-se os marginais, os excluídos e os invisibilizados. Sob o grotesco da narração, emerge um Brasil de rejeitados, de cidadãos de segunda categoria, e mesmo de seres humanos abjetos, alijados de qualquer classe de cidadania:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta²⁵⁰.

Durante a entrevista com as *Vaginas Dentatas*, o protagonista tem súbitos lampejos de memória, os quais acionam a recuperação de lembranças perdidas, dos tempos da ditadura militar, época em que conheceu Dulce Veiga. Enquanto conversa com Márcia, descobre que esta é filha de Dulce. Tais lembranças se dão por ocasião da música *Nada Além*, *rock* de sucesso das *Vaginas Dentatas*, canção que há muitos anos havia sido gravada por Dulce Veiga. Depois de encerrar a conversa com Márcia e marcar um novo encontro, no dia seguinte, o jornalista se despede e retorna ao seu apartamento. Já aqui há a sugestão de que o narrador conhece a cantora Márcia de outros tempos: “então, eu não disse depois que a porta fechou, então eu conheci você, *baby*”²⁵¹.

Ao sair do estúdio, uma tempestade começa a armar-se. Enquanto corre e procura abrigo, o protagonista tem uma súbita visão da cantora Dulce Veiga:

Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola

²⁵⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 21.

²⁵¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 31.

do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor em direção de onde eu vinha, sem sorrir nem fazer gesto nenhum [...].

Quando alcancei a esquina oposta, esperando o sinal abrir, tão próximo que podia ver o fio de pérolas no seu pescoço, do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá²⁵².

A citação acima, relativamente extensa, é importante para demarcar a ambivalência do focalizador da narrativa, o qual oscila entre o ceticismo crítico manifesto pela descrição da realidade das ruas de São Paulo e uma outra percepção da realidade, um tanto quanto “mística”, assinalada pela fenomenal aparição-desaparição de Dulce Veiga. Sentado sob a chuva, roçando seu corpo na terra molhada do parque, a qual “exalava um cheiro penetrante, secreto, íntimo como de sexo ou sono”²⁵³, o narrador recorda da primeira vez que havia encontrado Dulce Veiga. Na pequena digressão que dá conta de tais reminiscências, há a utilização do *itálico* para marcar uma dimensão espaço-temporal outra; não é apenas a de um tempo passado com relação ao presente do narrador-protagonista, mas também um espaço de devaneio e elocubração mental, no qual os cacos do passado vão sendo re-articulados, como maneira de tentar dar um sentido retroativo para os acontecimentos presentes. Em certo sentido, a utilização do registro escrito em *itálico* assemelha-se àquela de Manuel Puig como forma de demarcar os momentos de monólogo interior dos personagens Molina e Valentín em *El beso de la mujer araña*.

Esses momentos de devaneio são indicativos de uma importante mudança na focalização. Tal como já discutido na análise do romance de Manuel Puig, ao passar a focalização para um domínio interno, torna-se possível a articulação de acontecimentos passados à luz dos eventos presentes. Há o estabelecimento de um *espaço de memória*, no qual as dúvidas acumuladas são reorganizadas, a partir

²⁵² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 31-32.

²⁵³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 32.

destes cacos de memória as relações diferenciais entre o eu e o outro são ressignificadas. Tal como elocubra o narrador, dimensionando a sua compreensão do mundo à época da primeira entrevista com Dulce Veiga: “naquela época, quando eu a conheci, costumava acreditar em tudo que me diziam. Eu era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus”²⁵⁴.

No caminho de volta para seu apartamento, outra vez o olhar do narrador dá relevo à heterogeneidade de tipos humanos que habitam o seu prédio, a partir de um olhar crítico sobre os moradores de seu edifício. Entre velhinhas, videntes, travestis adolescentes e michês argentinos, a questão da alteridade e da projeção performativa de uma identidade nacional entra em cena. O olhar do narrador, ao desnudar a privacidade dos diferentes andares de seu edifício, rui com a aparente homogeneidade que se oculta sob a identidade urbana e cosmopolita de São Paulo: “só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares”²⁵⁵. De andar em andar, o narrador descreve a diversidade do cotidiano nos apartamentos do prédio onde vive: “no primeiro, cebola frita, feijão, mijo de gato, moravam as velhinhas tão idênticas com suas saias pretas e guarda-chuvas que eu nunca soubera quantas seriam, mas no mínimo uma meia dúzia”²⁵⁶.

No segundo andar moram os rapazes argentinos, sobre os quais recai uma pertença identitária que desloca a compreensão da brasilidade, na medida em que a dicotomia “nacional vs. estrangeiro” (enunciada no confronto da identidade nacional do protagonista com a identidade argentina desses rapazes) sugere uma identidade mais ampla, latino-americana, performativamente projetada: “afundei naquele cheiro de suor de academia de ginástica, água de colônia barata e preservativos usados. O apartamento dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais”²⁵⁷. A heterogeneidade das identidades nacionais, colocadas sob a égide de uma “latino-americanidade” continental, sugere a possibilidade da identidade na diferença: ao mesmo tempo em que compartilham uma identidade latino-

²⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 33.

²⁵⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 37.

²⁵⁶ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 37.

²⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 38

americana continental, sugere-se a diferença inconciliável da pertença a comunidades imaginadas por ocasião dos *recuerdos y quebrantos* dos rapazes: “aos domingos, quando deviam sentir banzo da Calle Florida e não havia clientes, pela janela aberta era possível ouvir a voz de Carlos Gardel, *nostalgias de sentir junto a mi boca como un fuego tu respiración*”²⁵⁸. A problemática da pertença nacional em um contexto latino-americano fica mais aguda com a referência ao cantor Carlos Gardel, considerado um símbolo nacional na Argentina: Gardel, como se sabe, não apenas era uruguaio de nascimento²⁵⁹, como ainda correm boatos de que houvesse sido homossexual. Por trás do que poderia ser uma simples referência cultural, se oculta uma outra complexa teia de referências, problematizadora não apenas da pertença nacional, como também da premissa heterossexual que pauta as identidades nacionais latino-americanas de maneira ampla. A *hombridade* atribuída ao estereótipo de homem pampeano, cristalizada na figura do *gaucho*, faz água na referência ao fato de que os rapazes argentinos ganhavam a vida como profissionais do sexo, e também na sugestão de que grandes mitos da cultura popular levaram “vidas duplas”, ocultando sua real orientação sexual.

No mesmo andar onde mora o protagonista, mora também a vidente afro-brasileira Jandira: “meu andar cheirava sempre a defumação. Não aquela das varetas indianas compradas em entrepostos naturais, mas outra mais espessa e barata, tabletes coloridos das lojas da Praça da Sé [...] Era o apartamento da minha vizinha Jandira”²⁶⁰. Jandira é a sacerdotisa dos orixás e mãe de Jacyr²⁶¹:

²⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 38.

²⁵⁹ Alguns meses depois de ter redigido esta frase, um amigo *porteño* esclareceu-me que, na verdade, a real nacionalidade de Carlos Gardel é desconhecida por completo. A possibilidade de que ele fosse uruguaio é pleiteada pelos uruguaiois, isto é fato. Também é fato de que ele era argentino somente por adoção, e que sua pátria de nascimento decididamente não era a Argentina. Algumas especulações sugerem inclusive que ele teria nascido na França, mais especificamente em Paris, e posteriormente emigrado para Buenos Aires, o que não passa, contudo, de uma especulação sem provas definitivas.

²⁶⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 38.

²⁶¹ A personagem Jacira aparece inúmeras vezes em vários escritos de Caio Fernando Abreu, em especial em ABREU, Caio Fernando. *As Quatro Irmãs* (psico-antropologia fake). *Revista Sui Generis*. Ano II, número 10. Rio de Janeiro: SG Press, 1996, p. 22-23. Além da crônica publicada em *Sui Generis*, e do romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, ela é mencionada inúmeras vezes nas *Cartas* (organização e notas de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002) do escritor. Entretanto, a primeira vez que Jacira emerge nos escritos de Abreu é no conto “A Verdadeira Estória de Sally Can Dance and The Kids” (publicado no livro *Pedras de Calcutá*), no qual “Jacira, a Fera Equatorial” aparece como o pseudônimo adotado por Selma Jaguarassu,

“de bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara do Prince, nem uma gota de maquilagem na cara miúda de mico-leão, tinha se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacir–aquele–cafajeste”²⁶². A ambivalência sexual de Jacyr é interpretada por Jandira como feito de Oxumaré, um orixá que encarna nas religiões afro-brasileiras o conceito de androginia à moda Orlando, pois vive seis meses como homem e seis meses como mulher, para depois voltar a ser homem por mais seis meses. Ao mesmo tempo, referências à música *pop* estadunidense também se fazem presentes, possibilitando a identificação de um contexto cultural marcadamente situado no tempo histórico. A superposição de elementos díspares, típica da estética *camp*, ao mesmo tempo em que critica as noções de representação e de valor absoluto, denuncia certa nostalgia, entendida aqui como “a saudade do que não foi vivido”, e uma recusa à melancolia pessimista, em oposição a uma escolha pelo sentimentalismo como forma autêntica de expressão, isto é, de “ser-no-mundo”.

Ainda que seja possível averiguar a desidentificação do focalizador no que

depois que esta foge com o “Grand Circus Life Circus Est”. Em “As Quatro Irmãs”, Caio Fernando Abreu conta a história mítica de Jacira, Telma, Irma e Irene. Estas quatro irmãs seriam como que grandes “arquétipos” de diferentes maneiras de se viver a homossexualidade masculina. Jacira, “aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que se refere a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também Jaciras como ela” (p. 22-23); Telma, ao contrário de Jacira, é uma figura infeliz: “ela bebe. Bebe para esquecer que poderia ser homossexual. O problema é que, exatamente quando bebe, mais exatamente ainda depois do terceiro ou quarto uísque, é que a Telma transforma-se em homo. Embriagada, Telma ataca. E dramaticamente na manhã seguinte não lembra de nada” (p. 23); as Irmas, por sua vez, “não são exatamente infelizes – pelo menos, não tanto quanto as Telmas, embora bem menos felizes do que as Jaciras – que aparentam ser e realmente são felicíssimas. Irma é aquela que todo mundo jura que é, incluindo a mãe, a irmã e a esposa (Irmas casam muito) – mas ela mesma não sabe que é. Não sabe ou finge que não” (p. 23); finalmente, há a Irene: “tão assumida quanto a Jacira, ao contrário desta, a Irene não dá pinta” (p. 23). Segundo o autor, a Irene “é, sabe que é, mas não exhibe nem constrange. Pode até usar brinquinho na orelha, dar alguma rabanada menos comedida, ou mesmo – de brincadeira – referir-se a si mesma ou a uma amiga no feminino. Mas a Irene é tranqüila. Geralmente analisada, culta. Bom nível social, numa palavra – Irene parece serena com relação à própria sexualidade. Que é diversificada. Podem ter longos casos, morar junto, ou viverem certas idiossincrasias eróticas. Só gostarem de *working class*, por exemplo, ou de adolescentes, choferes de táxi ou estudantes de Física. Ou de Irenes como elas: são as Irenes lésbicas, bastante comuns e conhecidas, literalmente, como gays” (p. 23). Obviamente, estas quatro caricaturas podem sinalizar certo reducionismo com relação às inúmeras manifestações da homossexualidade masculina. Entretanto, o próprio autor modaliza seu discurso na última reflexão de sua crônica: “segundo nossos estudos, Jacira que é Jacira nasce Jacira, vive Jacira, morre Jacira. No fundo, achando o tempo todo que Telmas, Irmas e Irenes não passam de Jaciras tão loucas quanto elas. E talvez tenham razão” (p. 23).

²⁶² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 71.

diz respeito à homossexualidade “máscula” dos michês argentinos ou à feminilidade transexual (mas também transitória e intermitente) de Jacyr(a), ele não percebe em nenhum momento estes modos de se vivenciar a homossexualidade masculina como abjetos. No mesmo edifício convivem pacificamente a masculinidade exacerbada dos garotos de programa argentinos e a instável e cambiante identidade de gênero de Jacyr(a), o que fica evidente quando, no dia seguinte, o protagonista descreve o seu encontro com o filho de Jandira: “botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr”²⁶³. O protagonista, ainda que tenha notado o fato de Jacyr ter coberto seu corpo com signos de feminilidade, insiste em chamar o jovem por seu nome masculino, o que desperta a ira do filho de Jacira. Todavia, cabe destacar que, no fato de chamá-lo por seu nome masculino, isso não implica em uma negação ou em uma retaliação da performance de gênero do jovem mulato, mas apenas um descuido na maneira de lidar com a questão, ou ainda, uma falta de traquejo no manuseio dos pronomes de tratamento, no que diz respeito à instabilidade do gênero do seu/sua interlocutor(a):

Eu disse:

– A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.

Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.

– Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra²⁶⁴.

A performance de Jacyr(a) desestabiliza as cristalizadas identidades de gênero, tal como concebidas pelo protagonista, na medida em que Jacyr(a) se apresenta ora como homem, ora como mulher. Mesmo como um personagem secundário para o enredo do romance, quase beirando o anedótico, o livre trânsito de Jacyr(a) por identidades masculinas e femininas desperta a ojeriza das velhinhas de preto do primeiro andar, as quais, ao passarem por ele/ela, não o/a cumprimentam. Mais adiante, o narrador tece o seguinte comentário: “quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. *Olhei para ele, para ela*. Estava na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios

²⁶³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 45.

²⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 45.

falsos. *Parecia Jodie Foster em Taxi Driver, versão mulata*²⁶⁵.

Ao hesitar em reconhecer Jacyr como “ele” ou como “ela”, o focalizador desestabiliza com as suas próprias considerações sobre o que venha a ser o masculino e o feminino “legítimos” ou “naturais”. A percepção do focalizador, ao alicerçar sua legitimidade na voz do narrador, evidencia não apenas as falácias de uma rígida e monolítica matriz binária de gêneros, mas também denuncia a abjeção sofrida pelos sujeitos que dela se desidentificam em suas tomadas de posição quanto ao gênero que irão “assumir” ou performativizar. Em tal sentido, no que diz respeito à desestabilização dos gêneros, não será exagero afirmar que Jacyr(a) é, de longe, o personagem mais subversivo do romance. Sua oscilação entre o masculino e o feminino denota a precariedade de se pautar as identidades (en)gendradas unicamente em um registro lógico-causal regido pelo sexo anatômico. Denota também a falência, ou ao menos os limites, de se dar conta da existência humana a partir de uma matriz binária de gênero: uma vez que o gênero de Jacyr(a) é incomodamente indeterminável a partir de sua genitália, isto leva ao questionamento da contigüidade entre *sexo anatômico* e *identidade de gênero*. Na raiz da determinação do gênero de Jacyr(a) está a sua *performance de gênero*. E o que mobiliza cada uma das diferentes performances de Jacyr(a) senão o seu desejo?

A concepção de desejo que aqui está sendo articulada para dar conta das performances de Jacyr(a) não deve ser confundida com o senso comum que equaciona *desejo* com *libido*. A noção de desejo aqui mobilizada é aquela tal qual foi formulada pela filosofia hegeliana²⁶⁶. Uma vez que não cabe nesse momento uma profunda discussão acerca do conceito, vale ressaltar que se compreende aqui o desejo como *desejo por reconhecimento*. O fator determinante para a constituição da identidade de gênero não é, pois, o sexo anatômico, mas o desejo por reconhecimento de Jacyr(a). Contudo, não há como pleitear uma liberdade total para a autodeterminação do gênero, já que as possibilidades de reconhecimento estão limitadas pelo rol de representações que circulam no

²⁶⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 46. Grifos meus.

²⁶⁶ Uma profunda discussão acerca do desejo no campo da filosofia foi elaborada por BUTLER, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. Columbia: Columbia University Press, 1999.

mundo social. A oscilação entre as possibilidades de identificação com o masculino e o feminino aponta para um lugar instável de constituição identitária, fenômeno que se repete por ocasião da provisória identidade sexual do narrador. Seu reconhecimento da desidentificação de Jacyr(a), todavia, aponta para o fato de que há como interferir nesse rol de representações. Tal como afirma Zygmunt Bauman:

Compreender aquilo a que estamos fadados significa estarmos conscientes de que isso é diferente de nosso destino. E compreender aquilo a que estamos fadados é conhecer a rede complexa de causas que provocaram essa fatalidade e sua diferença daquele destino. Para operar no mundo (por contraste a “ser operado” por ele) é preciso entender como o mundo opera²⁶⁷.

Se a trajetória de Jacyr(a) perturba os regimes normativos da identidade de gênero, as posturas do narrador autodiegético com relação ao sexo e à afetividade desestabilizam um outro binarismo: aquele que opõe heterossexualidade à homossexualidade. Alguns críticos reduzem o papel da problematização desse par opositivo simplesmente subscrevendo uma identidade bissexual para o narrador, realizando com isso um reducionismo da maneira pela qual o romance trata da questão²⁶⁸. Dois relacionamentos marcaram o passado do protagonista, um com Lídia, outro com Pedro. Estes relacionamentos emergem como recordações no curso desses setes dias ao longo dos quais a narrativa se

²⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

²⁶⁸ Vivaldo Trindade realiza uma leitura reducionista do romance de Caio Fernando Abreu ao afirmar categoricamente que “o protagonista é assumidamente bissexual, sentindo-se atraído tanto por Márcia quanto por Filemon, um colega de trabalho. E namorou Pedro”. Conferir TRINDADE, Vivaldo. *Onde andaré Dulce Veiga?*, um pastiche noir. *Gatilho: Revista dos Pós-Graduandos em Letras da UFJF*. Juiz de Fora, volume 3, ano 2, março de 2006. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br>. Acesso em: 01 de outubro de 2006. Ainda que o protagonista manifeste seu interesse sexual tanto por homens quanto por mulheres no decorrer da narrativa, ele nunca faz da bissexualidade uma possibilidade identitária fixa, um “nome” para a sua orientação sexual. A afirmação de que o protagonista sente-se atraído sexualmente por Márcia Felácio é também bastante questionável, uma vez que não passa de uma inferência interpretativa, posto que o romance não dá essa evidência textual. Cabe também distinguir os relacionamentos afetivos dos meramente sexuais: Lídia e Pedro foram relacionamentos marcantes na vida do protagonista, enquanto seu envolvimento com Filemon restringiu-se a um beijo roubado, e o intercuro sexual com Dora, a prostituta paraibana, não passou de uma relação sexual mecânica. Finalmente, há que se problematizar a utilização de uma categoria como a bissexualidade, ela própria um campo de confronto político. O simples fato de que os sujeitos que ela supostamente denominaria questionam de maneira reiterada a sua validade como conceito analítico põe em xeque um uso acrítico da denominação no campo das identidades sexuais.

estende, e são importantes para que se possa compreender a maneira através da qual o protagonista concebe sua própria sexualidade.

A relação do protagonista com Lidia não chega a ser explicitada, apenas insinuada. Dois momentos são cruciais para tal asseveração: no primeiro, há a menção ao fato de que o apartamento no qual o protagonista reside outrora foi de Lidia (“há mais de ano, desde que Lidia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa”²⁶⁹); no segundo, o protagonista manifesta sua necessidade de varrer todos os vestígios de Lidia depois de sua ida – ao que tudo indica, sem possibilidade de regresso – para Diamantina, no interior de Minas Gerais (“nas paredes que eu limpara de todos os vestígios de Lidia – Che Guevara, John Lennon, Charles Chaplin – havia apenas um *poster* gigantesco, quase dois metros de largura”²⁷⁰). Além disso, há também menção a detalhes de uma convivência cotidiana, como a frequência com que Lidia consultava a vidente (e vizinha) Jandira (“Lidia não ia ao supermercado sem consultar Jandira, o oráculo da porta ao lado”²⁷¹), assim como a insistência – da parte de Lidia – para que o protagonista redigisse o texto dos volantes de Jandira (“desde que, por insistência de Lidia, eu escrevera o texto dos tais volantes, Jandira decidiu que eu era uma-flor-de-moço e estava sempre tentando me ajudar”²⁷²), os quais anunciavam “os estarrecedores poderes de Jandira de Xangô”²⁷³. As lembranças do passado com Lidia estão pontuadas por um ar de cotidiano enfadonho, o desinteresse do protagonista por notícias suas não apenas assinala esse enfado, como também fornece o indício da oposição entre os sentimentos manifestos com relação aos ex-amantes Lidia e Pedro. Nesse sentido, é importante recuperar a reação do protagonista com a chegada de uma carta: “comecei a abrir a porta. Embaixo dela, no chão, havia uma carta, o envelope debruado de verde e amarelo. Podia ser, tive saudade, esperança e duvidei, podia ser de Pedro”²⁷⁴.

²⁶⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 38.

²⁷⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 40.

²⁷¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 39.

²⁷² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 39.

²⁷³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 39.

²⁷⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 39.

Mas não: eram de Lidia, para desamparo do protagonista: “peguei a carta no chão, olhei o remetente. Era Lidia, provavelmente falando outra vez de todas aquelas igrejas coloniais, paredes brancas, portas e janelas azul marinho, montanhas e vacas de Diamantina”²⁷⁵. A relação com Pedro é, indiscutivelmente, a mais intensa das relações vividas pelo jornalista, seja sob o ponto de vista sexual, seja sob o da intensidade e da profundidade dos sentimentos: “quando anoiteceu, e começava a chover, eu lambi todo o seu corpo, vire-o de bruços e penetrei-o também. Como jamais possuía nenhuma mulher real, nem mesmo Lidia, nenhum ser de fantasia, na palma da minha mão”²⁷⁶. Entretanto, à revelia da vontade do jornalista, certo dia Pedro simplesmente desaparece. Tempos depois, com um cartão e uma mensagem sucinta, Pedro põe um ponto final na relação ao descobrir sua condição de HIV positivo: “não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor”²⁷⁷, escreve Pedro no verso de um cartão postal remetido ao ex-amante.

Dito de outro modo, o romance de Caio Fernando Abreu sustenta como projeto político a autodeterminação sexual baseada no desejo. Não no desejo-libido, tal como concebido por Freud, mas sim no *desejo por reconhecimento*, tal como o compreende a filosofia hegeliana, ou no desejo *pelo desejo do outro*, tal como concebido por Alexander Kojève²⁷⁸ (e, de certa maneira, também por Jacques Lacan²⁷⁹). Aposta-se na projeção de um mundo cujas possibilidades de existência estão fundadas não na contigüidade causal entre dado biológico e identidade de gênero, mas pautadas pelo desejo por reconhecimento e pelas práticas sexuais. Em última análise, a constituição das identidades de gênero nos personagens de Caio Fernando Abreu mina as bases de um mundo social pautado em um binarismo homem/mulher. Mais ainda, questiona a própria compreensão de uma categoria tal qual *identidade* como algo monolítico, sugerindo um entendimento mais plástico, mais fluido e menos totalizador dessa noção. Ao hesitar em aceitar uma identidade sexual pré-construída, o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* articula uma proposta bastante desafiadora com relação às

²⁷⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 40.

²⁷⁶ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 115.

²⁷⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 170.

²⁷⁸ KOJÈVE, Alexander. *Introduction à la Lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1947.

²⁷⁹ LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

políticas identitárias, a qual mantém pontos de contato (mas também de atrito) com a crítica ao “sair do armário” de Alfonso, um dos personagens de *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly.

3.3 NÃO CONTAR A NINGUÉM OU CONTAR A TODO MUNDO?

*En este país hay ciertas cosas que no se devem hablar,
y nuestra debilidad por los hombres es una de esas cosas.*

– Alfonso, personagem de *No se lo digas a nadie* –

No romance de Manuel Puig há uma complexa manobra retórica que tenta escamotear a visibilidade da voz narrativa através da manipulação do discurso direto e da “dobra do texto” em notas de rodapé. Caio Fernando Abreu, por sua vez, joga com a legitimidade de uma narrativa autodiegética, na qual a identidade da voz narrativa coincide com a identidade do protagonista da narração. Jaime Bayly, diferentemente de Abreu e Puig, utiliza a presumida impessoalidade de uma narrativa heterodiegética, na qual uma voz supostamente impessoal articula os eventos apresentados. Cabe perguntar, contudo: a voz narrativa que conduz *No se lo digas a nadie* é realmente impessoal, isto é, isenta de juízos e de acumpliciamentos com relação aos fatos apresentados? Há a possibilidade de se narrar algo a partir de um ponto de vista neutro e não-comprometido? Não seria a “impessoalidade” de um narrador heterodiegético, e a neutralidade de uma suposta “terceira pessoa”, uma artimanha textual tal qual a “ausência do narrador” em *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig? Não estaria esta voz “impessoal” articulando, a partir da focalização, uma série de posturas judicativas com relação aos eventos narrados?

Organizado em três partes, o romance de Bayly conta a história do jovem Joaquín Camino, filho da alta burguesia da capital peruana, desde a descoberta de sua sexualidade, ainda na infância, até a completa constituição de uma identidade homossexual, na idade adulta. As recordações de uma dolorosa e traumática infância vivida por Joaquín continuam a “ecoar” na vida adulta do jovem limenho. Tanto o rechaço por parte da família, depois que o protagonista assume publicamente sua condição homossexual, quanto as mais diversas

reverberações dos discursos heteronormativos reproduzidos por instituições como a Igreja, a Escola e a moral da família patriarcal são problematizados nesta trajetória. Ainda que o romance seja uma narrativa heterodiegética a postular o distanciamento entre a voz narrativa “anônima”, que articula os fatos apresentados, e o ponto de vista de Joaquín, a focalização cumpre o papel de dar profundidade ao impacto do discurso homofóbico dirigido ao protagonista, uma vez que o focalizador dominante do romance está associado com o olhar de Joaquín, em especial no que diz respeito à problemática do “assumir-se” homossexual frente aos pais em uma sociedade tão conservadora quanto a peruana.

Os problemas que Joaquín enfrenta por ser um sujeito de sexualidade desviante surgem já na primeira infância. Enquanto o pai reage com asco e violência à possibilidade de que o filho seja um *maricón*, sua mãe, Maricucha, vê a homossexualidade do filho como uma condenável transgressão aos preceitos morais e religiosos de “La Obra” (*Opus Dei*). Em contrapartida, outras figuras adultas importantes para o jovem Joaquín encontram-se envolvidas em vivências marginais, ou mesmo clandestinas, de suas sexualidades. É o caso dos monitores de acampamento da *Opus Dei*, os quais molestam garotos por ocasião dos retiros de férias, ou das aventuras extraconjugais vividas por seu pai, Luis Felipe, nos bordéis e nas viagens a Miami. Na segunda parte do romance, é apresentada a juventude de Joaquín Camino, suas angústias e a sua trajetória de constituição da própria identidade sexual. Cabe destacar como pontos principais desta trajetória o *affair* vivido com Gonzalo, namorado de Rocío, uma de suas melhores amigas, ou *la vida loca* compartilhada com o colega de faculdade Alfonso, ou ainda a viagem a Madrid com Juan Ignacio, o qual não mede esforços para sufocar seus impulsos sexuais. Finalmente, na última parte do romance, tomam lugar a autoafirmação da identidade sexual frente à família, a busca por um companheiro e a desconfortável situação diaspórica vivida no eixo Miami-Lima. A voz narrativa sofre diferentes modulações, de acordo com estes três recortes temporais, de maneira que se possa perceber o impacto das instâncias heteronormativas sobre o protagonista na infância, na adolescência e na idade adulta. Isso evidencia, então, o fato de que a focalização dominante é dada pelo protagonista.

Nos capítulos que compõem a primeira parte, diferentes discursos institucionais regulam a “verdade” do corpo de Joaquín. Ao ser transferido para o Colégio Markham, Camino faz amizade com Jorge Bermúdez, seu colega de classe. Este lhe propõe uma “brincadeira”, a qual consiste em que Joaquín seja escravo de Jorge e lhe obedeça em tudo. A brincadeira parece inocente e graciosa, e Joaquín imediatamente concorda em participar. Como primeira ordem da “brincadeira”, Joaquín deve pegar a borracha no bolso de Jorge. No entanto, ele percebe rapidamente que não há nenhuma borracha no bolso de Jorge, ao tocar no pênis do colega:

- No hay ningún borrador – dijo [Joaquín], y sacó la mano bruscamente.
- Claro que hay – dijo Jorge, sonriendo – . Lo acabas de tocar.
- Eso no es un borrador.
- Tócalo de nuevo, esclavo.
- De nuevo, Joaquín metió una mano al bolsillo de Jorge.*
- Ahora juega con mi borrador, esclavo – dijo Jorge.
- Joaquín acarició el sexo de Jorge. Él sabía muy bien que no estaba tocando un borrador²⁸⁰.*

Para que o narrador tenha conhecimento de que Joaquín manipulava os genitais de Jorge deliberadamente, sabendo que se tratavam dos genitais e não da presumida borracha escolar, é necessário que esteja articulado um processo de focalização interna. Poderia ainda ser dito que o narrador tem acesso à maneira através da qual Joaquín *percebe* os eventos narrados. Isso cria uma cumplicidade entre a organização dos eventos enunciados pela voz narrativa e a maneira pela qual Joaquín os percebe. Assim como ele não vê nada de errado ou condenável em brincar com os genitais de Jorge, o narrador também não manifesta qualquer tipo de juízo condenável deste fato.

Ainda dentro do acordo desta “brincadeira” de senhor e escravo, Jorge ordena a Joaquín que esvazie os pneus do carro do Inspetor Moulbright, responsável pela disciplina dos alunos, e que diversas oportunidades já havia aplicado “corretivos” (golpes de régua nas palmas das mãos) em Jorge. Joaquín acaba sendo pego, e ambos os colegas acabam na sala de Moulbright, de maneira a esclarecer quem foi o responsável pelo que se passou. Frente às ameaças, Jorge

²⁸⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 2003. p. 17. Grifo meu.

Bermúdez não hesita e atribui a culpa a Joaquín que, para proteger seu amigo, assume a responsabilidade pelo ato. Não satisfeito com isso, e para garantir sua saída completamente isento de culpa do caso dos pneus, Jorge delata Joaquín a Moulbright por *mariconería*, isto é, por práticas homossexuais. Conhecedor do princípio heteronormativo cultivado pelo aparelho ideológico escolar²⁸¹, Jorge consegue assim sair ileso da confusão ao levantar um problema muito mais grave: os comportamentos “imorais” e “pecaminosos” de Joaquín:

- Lo que pasa es que Camino es un maricón, mister Moulbright – dijo Jorge.
- Moulbright sonrió, como si le hubiesen dado una buena noticia.
- ¿Ah, sí? – dijo – . ¿Cómo es eso?
- Camino varias veces me ha querido manosear en la clase – dijo Jorge²⁸².

Moulbright dirige-se então a Joaquín Camino, perguntando-lhe se a acusação feita por Jorge é verdadeira: “tiene usted una degeneración de esse tipo”²⁸³, ao que responde Camino: “es cierto que lo he tocado a Bermúdez, mister Moulbright, pero fue porque él me lo pidió”²⁸⁴. Bermúdez protesta que isso não é verdade, Moulbright lhe dá crédito e Joaquín é punido. Importa salientar aqui o papel da escola no policiamento das sexualidades, bem como a simultânea resistência manifesta pelos alunos. O fato de conhecer o funcionamento heteronormativo do aparelho escolar não apenas permite que Jorge Bermúdez subverta esta lógica ao praticar jogos sexuais com o colega, como também lhe garante um “abono” para fugir do controle institucional, ao lançar mão da acusação contra Joaquín Camino.

A maquinaria escolar, todavia, permite manipulações de poder mais perversas que o jogo de acusação realizado por Jorge Bermúdez. Moulbright libera Jorge, mas retém Joaquín em sua sala com a intenção de lhe aplicar uma disciplina “personalizada”: “– Los actos de mariconería son castigados severamente en este colégio – continuó Moulbright – . No hay peor falta que un

²⁸¹ Utilizo aqui a noção de *aparelho ideológico* tal qual formulada por ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1974.

²⁸² BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 32.

²⁸³ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 33.

²⁸⁴ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 33.

alumno pueda cometer do que incurrir en degeneraciones homosexuales”²⁸⁵.

Ao mesmo tempo em que afirma, como porta-voz da instituição escolar, a abjeção com relação às práticas homossexuais, Moulbright utiliza sua posição de poder com relação a Joaquín Camino. Em troca de seu silêncio com relação à *mariconería* delatada por Jorge Bermúdez, o Inspetor Moulbright obriga Joaquín a prestar-lhe favores sexuais. Ao mesmo tempo em que se masturba, o inspetor de disciplina aplica palmadas nas nádegas de Joaquín: “se había bajado la bragueta. Estaba masturbándose. Joaquín le dio la espalda. Moulbright siguió palmoteándole o trasero. No bién terminó, le dijo a Joaquín que ya podía irse”²⁸⁶.

Duas questões importantes devem aqui ser assinaladas. A primeira delas diz respeito à focalização: a narração dos eventos, de maneira econômica e direta, reflete a percepção de Joaquín, na medida em que não implica em nenhum juízo acerca do comportamento hipócrita de Moulbright, o qual fica a cargo do leitor. A segunda relaciona-se com uma constante que se repetirá ao longo do romance: o fato de que as relações eróticas entre homens, mesmo que socialmente censuradas e proscritas, são mostradas como algo do cotidiano, sendo até mesmo *desejadas*, ainda que não reconhecidas. Na medida em que tais relações são negadas, silenciadas e, ao mesmo tempo, *banalizadas*, impossibilita-se que se lhes atribua algum significado. É deste mecanismo social, que contraditória e simultaneamente cultiva e condena as relações eróticas entre homens, que se explica o título do livro: não há problemas em que um homem expresse o seu carinho (ou a sua libido) por outro homem, contanto que *no se lo digas a nadie*.

Uma vez que o romance se passa na capital peruana, em plena década de 90, e o protagonista pertence à alta burguesia urbana, cabe perguntar: há realmente a necessidade de se viver a homossexualidade na clandestinidade? Não haveria uma rede social – algo como uma subcultura gay – que possibilitasse outras maneiras menos dolorosas de se negociar as vivências homossexuais na esfera pública? Um fator importante para o estabelecimento das *doble vidas* entre

²⁸⁵ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 33.

²⁸⁶ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 34.

os jovens da elite limenha é dado pela leitura que Robert Ruz faz ao deter-se sobre o impacto da obra de Jaime Bayly na sociedade peruana. De acordo com a interpretação de Ruz para *el baylyboom*:

A reading of Bayly's text requires a sensitivity to the economic structuring of homosexual relations, thought not to the fact that in Lima the family tends to retain economic as well as psychological functions (it is commonplace for unmarried men to live at home) and that few gay venues available in the city are too expensive for most²⁸⁷.

Ao se observar a dinâmica dos relacionamentos mantidos por Joaquín com outros homens, os quais mantêm suas práticas homossexuais na clandestinidade, ficam evidentes os motivos pelos quais esses relacionamentos estão fadados ao fracasso. Diferentemente de Joaquín, que encara positivamente sua condição sexual e não a vê como algo que o emascula, para os outros personagens o fato de se levar publicamente uma vida homossexual equivale à perda do *status* social de cidadão correto, de “pessoa de bem”.

A descoberta da homossexualidade por parte de seus pais, ao final da primeira parte do romance, marca uma importante mudança tanto no plano da história quanto no arranjo narrador/focalizador, uma vez que é aí onde Joaquín é interpelado por uma identidade declinada na orientação sexual. O evento que desencadeia essas mudanças ocorre em uma noite de verão, quando Joaquín sai de sua cama e deita-se com seu irmão mais novo. Repentinamente, depois de tocar o corpo de seu irmão, Joaquín abre os olhos, depara-se com o quadro da Virgem Maria na parede, e retorna para sua cama. Seu irmão, Fernando, conta o ocorrido para Maricucha, o que desperta a ira tanto dela quanto de Luis Felipe:

– Asqueroso – gritó Maricucha, y le dió una bofetada a Joaquín [...]
– Un hijo maricón! – murmuró Luis Felipe, haciendo un gesto de desprecio – Hubiera preferido un mongolito, carajo²⁸⁸.

Depois de ser espancado pelo pai, Joaquín rouba uma das jóias da mãe e foge de casa. A fuga marca uma importante reviravolta para o protagonista, já

²⁸⁷ RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990's. Op. Cit.*, 2003. p. 22.

²⁸⁸ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 94.

que percebe não ser possível a sua permanência em um núcleo familiar patriarcal, dada a sua orientação sexual e a ojeriza que a mesma desperta tanto em sua mãe quanto em seu pai. Enquanto o pai é o representante da masculinidade hegemônica (branca, heterossexual e economicamente privilegiada), a qual se sustenta em bases masculinistas e homofóbicas, Maricucha, com sua dedicação à ala feminina da *Opus Dei* (um dos grupos católicos mais conservadores), é a porta-voz da moral religiosa, que relaciona o par opositivo abstinência/concupiscência com o par virtude/pecado. No momento em que decide fugir de casa, Joaquín realiza, desta maneira, um ato simbólico de deslocamento rumo ao umbral e ao limiar do socialmente inteligível, espaço no qual se tornará possível um gesto de resistência aos regimes heteronormativos sintetizados, de maneira explícita, pelas figuras de Luis Felipe e Maricucha.

A partir da segunda parte do romance, a ênfase é dada nas diferentes tentativas de Joaquín em articular uma relação emocionalmente profunda com outros homens, bem como as negociações que realiza, no campo social, com vistas a constituir e legitimar uma identidade a partir de sua orientação sexual. Merece destaque o papel das *doble vidas* mantidas por vários dos amantes de Joaquín. A *doble vida*, isto é, a condução de uma vida heterossexual na esfera pública em paralelo com uma vida homossexual clandestina, na esfera privada, estará presente como *modus socialis operandi* de vários parceiros de Joaquín, tais como Alfonso e Gonzalo.

Alfonso é um jovem estudante de Direito da Universidad Católica, mais interessado em festas, cocaína e *rock and roll* do que nas aulas de teoria jurídica. Expulsos da universidade na mesma ocasião, Joaquín e Alfonso tornam-se amigos e, em seguida, amantes. Ao contrário de Joaquín, Alfonso vê seu “vício por los chicos” como uma fase momentânea de sua vida, a ser superada assim que encontrar uma esposa e casar-se. Gonzalo, por sua vez, é o namorado de Rocío, uma das melhores amigas de Joaquín. Gonzalo acaba envolvendo-se com Joaquín Camino e, em uma noitada regada a álcool e cocaína, trata de seduzir Joaquín, com quem passa a viver um *affair* clandestino. Tanto Alfonso quanto Gonzalo mostram-se conformados com as condições heteronormativas impostas

pela moralidade e pelos valores da classe à qual pertencem. Alfonso adota uma postura de “enrustimento”, na qual não apenas leva uma vida dupla (marcada por um rol de parceiros sexuais clandestinos), mas também resiste a identificar-se como *gay* ou homossexual:

– Algún día voy a dejar las drogas y los chicos, y me voy a tener que casar – dijo Alfonso, contemplando desde allá arriba las luces de la noche limeña.

Joaquín lo miró y vio en su rostro un gesto de resignación.

– Pero mientras se pueda, hay que disfrutar la vida – añadió Alfonso²⁸⁹.

A postura de Joaquín Camino, aparentemente complacente com os privilégios de pertencer à elite branca em um país cuja maioria é de ascendência indígena, revela-se sintomaticamente subversiva quando se estabelece um paralelo com as posturas de Alfonso, ou mesmo de Gonzalo. Ao pedir a Gonzalo para que este conte a Rocío sobre o *affair* em que estão envolvidos, ouve como resposta o seguinte: “no seas huevón, Joaquín, una hembra nunca debe enterarse de esas cosas. Esas cosas quedan entre hombres”²⁹⁰. Como estratégia para asseverar que o narrador apresenta os eventos delegando a focalização ao protagonista Joaquín Camino, solapando a suposta neutralidade da heterodiegese, serão cotejados dois momentos que são, também, bastante significativos para a discussão acerca da subversão do regime heteronormativo no romance: o diálogo travado com Alfonso, no capítulo “Amistades peligrosas”, e os eventos narrados no capítulo “Sábado en la noche”, no qual Joaquín Camino toma parte, juntamente com dois outros amigos, de uma violenta investida homofóbica contra duas travestis em pleno *trottoir*. Nestas duas passagens do romance, é possível analisar o ideologema da homossociabilidade como um ponto importante para a estruturação do enredo. Cumpre destacar que estes dois eventos evidenciam a não-equivalência entre as categorias *homossexualidade* e *homossociabilidade*. Se em “Amistades peligrosas” a homossociabilidade ampara as vivências sexuais clandestinas de Alfonso e Joaquín, em “Sábado en la noche” ela funciona como um princípio catalisador a fomentar investidas de violência

²⁸⁹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 131.

²⁹⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 244.

homofóbica contra travestis²⁹¹.

Ainda no capítulo “Amistades peligrosas”, o longo diálogo travado entre Joaquín e Alfonso mostra-se sintomático do investimento político que o protagonista percebe no *outing*, isto é, na atitude de “assumir-se”, de “sair do armário”. Joaquín e Alfonso se conhecem ao serem expulsos da Faculdade de Direito, e a partir daí passam a se encontrar com frequência para beber, fumar maconha, consumir cocaína e falar mal dos pais e da sociedade limenha, em uma atitude anárquica que questiona a intervenção do poder sobre as vidas pessoais. Em um dado momento, confessam que se sentem mutuamente atraídos. Em meio ao frenesi causado pelo uso da maconha e da cocaína, Alfonso decide gastar o dinheiro deixado por seu pai para passar as férias indo com Joaquín para o balneário de Punta Sal. Uma noite, acreditando que não estavam sendo observados, ambos vão para a piscina, onde se beijam e são flagrados por um segurança, sendo em seguida expulsos do hotel por comportamento indecoroso. O diálogo em que os personagens discutem acerca das implicações de se viver a homossexualidade no contexto peruano segue esses acontecimentos, e se passa durante a viagem de regresso à Lima:

- ¿Tú te atraverías a contarles a tus viejos que eres homosexual? – preguntó Joaquín, en el avión de regreso a Lima.
- Ni hablar, estás loco, me harían un escándalo del carajo – dijo Alfonso.
- Pero si los quiere, debería ser franco con ellos.
- Al revés, justamente porque los quiero prefiero que nunca lo sepan. Si se enteran, los haría muy infelices.
- Algún día se van a enterar por otro lado, Alfonso, y eso sería peor, porque quedarías como un mentiroso.
- No creo que se enteren, Joaquín. En Lima hay un montón de gente que lleva una doble vida. Es cuestión de saber hacerla bien.
- ¿Pero no te sentirías más tranquilo si les cuenta la verdad?
- No. En este país hay ciertas cosas que no se deben hablar, y nuestra debilidad por los hombres es una de esas cosas. En el Perú puedes ser coquero, ladrón o mujeriengo, pero no te puedes dar al lujo de ser maricón²⁹².

No momento em que Alfonso afirma que “en el Perú puedes ser coquero,

²⁹¹ A homosociabilidade, entendida como *sociabilidade entre homens*, é diferenciada da homossexualidade por Eve Kosofsky Sedgwick em *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

²⁹² BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 140.

ladrón o mujeriengo, pero no te puedes dar al lujo de ser maricón”, observa-se a refração da hegemonia dos discursos homofóbicos, os quais negam uma existência social legítima para os sujeitos homossexuais. A própria opção lexical de Alfonso, ao utilizar palavras como *maricón* ou *maricas*, reforça o fato de que o discurso homofóbico integra o rol dos pressupostos constituintes do *script* da classe social dominante em Lima, colaborando para a manutenção do mito de uma heterossexualidade “natural” e normativa. A convivência de Alfonso com relação às expectativas advindas de sua classe também está manifesta no momento em que revela seu desejo de, em um futuro próximo, casar-se (possivelmente com uma esposa submissa) e ter filhos, mantendo encontros sexuais fortuitos com outros homens na clandestinidade do adultério. Em contrapartida, para Joaquín é inadmissível a possibilidade de um casamento heterossexual meramente para responder aos anseios de seus pais e ao “pacto heteronormativo” previsto pelas convenções sociais de sua classe:

- Tú no me entiendes, pues. Yo no estoy en contra de la homosexualidad. Lo que te digo es que lo hagas por lo bajo, que no hagas un escándalo, que no jodas tu reputación.
- Es que yo no podría casarme para cuidar mi reputación y para contentar a mis viejos, Alfonso. Me sentiría una rata, un manipulador. No podría mirarme en el espejo todas las mañanas.
- El matrimonio tiene sus ventajas, hombre. Si nunca te casas, vas a terminar solo, amargado, como esos viejos verdes que van al Haití a ver se si llevan a uno de esos actores de medio pelo que se pasean por Miraflores. Piensa: debe ser rico llegar a tu casa y que tu esposa te prepare una buena comida, que tengas tus camisas planchaditas, que te corte las uñas y te eche talquito en los huevos, que tus chibolos juegen contigo y te hagan cagar de la risa. Porque déjate de cojudeces, Joaquín, la vida familiar es un deshuevo. Yo de todas maneras quiero tener unos cachorritos para verlos crecer²⁹³.

Uma das características desse longo trecho é a utilização do discurso direto. Cabe ressaltar que, tal como ocorre em *El beso de la mujer araña*, a articulação do discurso direto não impede que uma determinada focalização, articulada em um outro momento do romance, permeie os enunciados articulados. Mais especificamente, o que se quer dizer é que a cumplicidade entre o narrador e o protagonista, esboçado na primeira parte do romance, estende-se

²⁹³ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 140.

também para a segunda parte, mesmo que não haja uma interferência direta da voz narrativa. O antecedente da censura homofóbica sofrida pelos dois companheiros no hotel em Punta Sal dinamiza ainda mais os aspectos políticos da postura pró-*outing* de Joaquín. Para ele, o ato de assumir-se publicamente como homossexual é equivalente a um levante revolucionário, na medida em que a visibilidade homossexual possibilitaria uma mudança nas estruturas sociais heteronormativas:

- Y cuando tienes ganas de estar con un hombre, ¿qué haces?
- Sales a dar una vuelta, te levantas a alguien, te meten un viaje y listo. Es como cuando tu carro empieza a fallar: lo llevas al taller, le hacen su afinamiento, su lavado y engrase y ya está, te lo dejen sedita.
- Me parece horrible que los hombres estén ahí solamente para que te hagan un cambio de aceite de vez en cuando, Alfonso. A mi me gustaría tener una pareja, vivir con él.
- Eso es imposible en esse país, Joaquín. Fíjate lo que nos acaba de pasar en Punta Sal. Si quieres vivir con un hombre y hacer una vida de pareja, vas a tener que largarte del Perú. El Perú no es Dinamarca, compadre.
- Yo sé, yo sé, pero si todos somos unos covardes y seguimos metidos en el clóset, las cosas nunca van a cambiar.
- Yo prefiero quedarme tranquilito en el clóset. Si crees que tu misión es inmolarte por la causa de unos cuantos maricas y travestis que están tomando su chelita en la calle de las pizzas, te felicito, me quito el sombrero y te deseo toda la suerte del mundo, pero no me pidas que salte contigo al precipicio.
- En el fondo te cagas de miedo, Alfonso.
- No es que tenga miedo, Joaquín. Es que no soy un suicida como tú²⁹⁴.

Alfonso, a seu turno, considera extremamente improvável que a visibilidade realmente tenha tal potencial para alavancar alguma mudança social. Incomoda a Alfonso o fato de renunciar a seus privilégios de classe ao assumir tal postura enquanto “unos cuantos maricas y travestis [...] están tomando su chelita en la calle de las pizzas”. O argumento final de Alfonso desvela o peso do estigma da homossexualidade: ao afirmar que “no soy un suicida como tú”, compactua com a lógica heteromormativa que define os corpos dos homens homossexuais como abjetos e não-humanos, uma vez que a homossexualidade assumida em público equivale ao suicídio social. O enrustimento de Alfonso, isto é, sua decisão por “quedarse tranquilito en el clóset”, manifestaria então uma

²⁹⁴ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 140-141.

postura reacionária e anti-produtiva do ponto de vista político? O posicionamento sustentado por Joaquín, com sua defesa da visibilidade homossexual (implicada no *coming out of the closet*), seria a proposta mais acertada? Não de todo. Com certeza, a modulação discursiva pró-*outing* é a dominante do romance, uma vez que a focalização articulada pela voz narrativa privilegia a perspectiva do protagonista Joaquín Camino. Contudo, as idéias de Alfonso permitem uma leitura enviesada, da qual é possível extrair outras reflexões complementares às políticas de visibilidade.

Alfonso não mantém sua sexualidade em segredo única e exclusivamente como maneira de manter os privilégios assegurados aos homens heterossexuais em uma sociedade patriarcal e heteronormativa; há também, em suas palavras, uma importante problematização das políticas afirmativas que vêm no *outing* a solução para a discriminação e a violência homofóbicas. A filósofa Judith Butler, ao refletir sobre o funcionamento da dinâmica do *closet* (ou ainda, da lógica do enrustimento), destaca que:

For being “out” always depend to some extent on being “in”; it gains its meaning only within that polarity. Hence, being “out” must produce the closet again and again in order to maintain itself as “out”. In this case, outness can only produce a new opacity; and *the closet* produces the promise of a discourse that can, by definition, never come²⁹⁵.

Ao se analisar as palavras de Alfonso à luz da afirmação de Judith Butler, é possível pensar nessa “política do armário”, da qual Alfonso é adepto, não apenas como uma solução conformista para manter os privilégios da heterossexualidade. Em certa medida, o que Alfonso expressa é um olhar crítico com relação ao *outing* e às políticas de visibilidade das identidades sexuais, um olhar que não deixa de ter certa parcela de pertinência. Dentro de uma lógica desconstrutiva, em todo binarismo conceitual há o estabelecimento de uma hierarquia, na qual o primeiro termo é valorizado em detrimento da desvalorização e negativização do segundo. Esta noção, cujo nascedouro é a filosofia desconstrutiva de Jacques Derrida, tem pautado as reflexões de diversas correntes contemporâneas do pensamento político e da crítica cultural. No

²⁹⁵ BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993. p. 309.

movimento feminista, analisa-se a valorização das categorias *homem* e *masculinidade*, respectivamente, em oposição às de *mulher* e *feminilidade*²⁹⁶; nos estudos pós-coloniais, a oposição entre *civilidade* e *barbarismo* vem sendo questionada como um argumento legitimador da violência imperialista do período colonial²⁹⁷; nos estudos de raça, a oposição entre *brancos* e *negros* vem sendo considerada como uma construção retórica que legitima a ação opressora dos sujeitos sociais descritos pelo primeiro termo sobre aqueles “outros” descritos pelo segundo, de maneira mais ou menos independente da cor da pele desses sujeitos²⁹⁸.

A questão que se coloca a partir da problematização das políticas do *outing* e da visibilização de uma identidade homossexual não escapa dessa dinâmica²⁹⁹. Ao se classificar os sujeitos homossexuais em categorias fechadas como “assumidos” (os que estão *out of the closet*) e “enrustidos” (os que estão *in the closet*), subordina-se a segunda categoria à primeira. A questão é que a política da afirmação de uma identidade, ao mesmo tempo em que pode ser uma postura performativa produtiva em termos de visibilidade política, pode também ter um efeito pernicioso. Se a identidade homossexual “assumida” é produzida através de um ritual performativo, uma vez que é a partir da afirmação “eu sou gay” que se produz a visibilidade, esta afirmação também instaura, como “resto” ou “resíduo”, a reafirmação da possibilidade (ou mesmo da necessidade retroativa) de se estar “no armário”. No plano textual do romance *No se lo digas a nadie*, esta dinâmica pode ser percebida através da necessidade reiterada de Joaquín Camino de enunciar repetidas vezes a sua condição sexual. O primeiro momento no qual ele declara sua homossexualidade se dá quando é interpelado pelo Inspetor

²⁹⁶ Ademais dos escritos de Judith Butler, conferir: MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London; New York: Methuen, 1985), bem como PLANT, Sadie. *Mulher Digital: O Feminino e As Novas Tecnologias* (Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999).

²⁹⁷ Ver, por exemplo, as análises de Edward Said apresentadas em *Orientalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), e também em *Cultura e Imperialismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995).

²⁹⁸ Conferir, a esse respeito, o volume *Raça como Retórica: A Construção da Diferença*, organizado por Yvonne Maggie e Claudia Barcellos Rezende (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002).

²⁹⁹ As primeiras reflexões feitas neste sentido, questionando o binarismo que se estabelece entre a homossexualidade assumida e a homossexualidade enrustida são de autoria de Eve Kosofsky Sedgwick. A produção performativa do enrustimento como consequência residual da confissão pública da identidade homossexual, ademais de ter sido abordada por Judith Butler em *Bodies That Matter* (London: Routledge, 1993), é também abordada por Sedgwick em *The Epistemology of The Closet* (Berkeley: The University of California Press, 1990).

Moulbright, do Colégio Markham, na ocasião em que é pego esvaziando os pneus do seu automóvel. Jorge Bermúdez acusa seu colega de *maricón*, ao que o Inspetor Moulbright pergunta: “tiene usted una degeneración de esse tipo?”³⁰⁰. Joaquín, frente a esta interpelação, responde: “creo que si”³⁰¹.

A identidade homossexual é produzida, pois, nesse entrecaminho entre a confissão pública e o segredo desvelado. É à luz dessas idéias que merece ser lido o momento no qual Joaquín Camino recebe do pai seu presente pelo aniversário de treze anos. As “casas de encontro” ocupam um espaço no qual a socialização se dá exclusivamente entre homens. Dentro das estruturas do patriarcado, o bordel é o lugar no qual mais evidente fica a objetificação da mulher: as prostitutas são reduzidas à condição de corpos sexuados, objetos do desejo masculino, mercadorias ou, ainda, *mero valor de troca entre homens*. Decidido a tornar seu filho um homem a qualquer preço, Luis Felipe leva Joaquín a um prostíbulo para que este perca a virgindade e seja iniciado no mundo dos homens. Ou ainda, de maneira mais esquemática, tal como expresso nas palavras do próprio Luis Felipe, para “comer una rica chuchita”³⁰² pela primeira vez:

- ¿Cuál es tu problema, chibolo? – preguntó ella – ¿Te gustan las pichulas?
- No, no – dijo Joaquín, sorprendido – por qué crees eso?
- No, por nada, papito, por nada. Pero si te gustan las pichulas, no te preocupes, déjate llevar por el instinto nomás. Si no, vas a sufrir por las puras.
- Gracias, Flora.
- Si quieres, regresa otra vez y tratamos de nuevo, chibolito. Yo por carne blanca y tiernecita, trabajo grátis.
- Él se sentó en la cama y se puso los zapatos.
- Te ruego que no le contes a mi papá, ¿ya? – dijo, amarrándose los pasadores – por favor, no se lo digas a nadie, Flora³⁰³.

Ironicamente, é no momento em que Luis Felipe leva seu filho para o bordel, um dos espaços mais heterossexistas das sociedades patriarcais, que Joaquín Camino trava contato, pela primeira vez, com alguém que não julga de maneira depreciativa seu desejo por outros garotos. O diálogo com a prostituta

³⁰⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 33.

³⁰¹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 33.

³⁰² BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 65.

³⁰³ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 64.

Flora abre uma nova possibilidade de valoração para a homossexualidade. Cabe destacar também que a instauração da identidade sexual de Joaquín se dá tanto pela enunciação performativa de sua parte, quanto pela interpelação de sua sexualidade através do discurso de Flora. É ela quem nomeia, e com algum traço de positividade, a identidade sexual de Joaquín. A interpelação do jovem por esta identidade *marica* se estabelece definitivamente ao chegar em casa, quando ele se masturba pensando em um colega de escola e, logo após o gozo, identifica-se, ainda que parcialmente, com Flora:

Lo primero que hizo Joaquín al entrar a su cuarto fue quitarse la ropa y meterse a la ducha. Parado bajo un chorro de agua caliente, tocó su sexo, lo enjabonó, lo hizo crecer. Luego cerró los ojos y se masturbó pensando en un chico del colegio. El chico se llamaba Billy. Era rubio, fuerte, muy bueno en los deportes. Joaquín lo había visto desnudo un par de veces en el camarín del colegio. Sintiendo el chorro de agua caliente en la espalda, las pienes relajadas, el sexo firme, Joaquín se imaginó a Billy sudoroso en el camarín, se imaginó bajándole el pantalón corto, bajándole el suspensor, chupándosela, echándose boca abajo para que Billy se la metiese, se imaginó a Billy moviéndose atrás suyo, mordiéndole la espalda. Si, papito, hazme cosas ricas, dijo, mordiéndose los labios. Terminó. *Abrió los ojos. Se rió solo pensando que había hablado como Flora*³⁰⁴.

Antes de se julgar apressadamente as vivências clandestinas da homossexualidade, é importante ressaltar o papel da contradição na constituição tanto de Gonzalo e Alfonso, quanto do próprio Joaquín Camino. Não se pode perder de vista que *la doble vida* é a única condição possível de existência social para estes dois personagens. O que pode parecer uma postura leviana para os herdeiros das políticas afirmativas pós-Stonewall estadunidenses é, ao mesmo tempo, uma performance relativamente subversiva no contexto das moralidades elitistas de Lima. Jaime Bayly, com seu romance, subverte e questiona o capital cultural heteronormativo das elites peruanas. Ou ainda, pensando nos termos de Raymond Williams³⁰⁵, o romance de Bayly colabora na constituição de novas *estruturas de sentimento*, interferindo diretamente no campo das negociações simbólicas, as quais impactam a legitimidade social atribuída às subjetividades subalternizadas. A postura de Joaquín, que pode passar desavisadamente por

³⁰⁴ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 68-69. Grifo meu.

³⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

“militante”, também encerra suas próprias contradições. O capítulo intitulado “Sábado en la noche” expõe os impasses nos quais Joaquín Camino está imbricado quando questões de gênero, orientação sexual e travestismo estão alinhadas.

Em um sábado modorrento, Joaquín é convidado por Juan Carlos e Gustavo, dois amigos que conheceu em uma festa, para ir até o centro da cidade, tomar algumas cervejas e divertir-se com os três gramas de cocaína que Gustavo conseguira. Completamente *adicto* pela cocaína e pelo álcool, Gustavo conta a Joaquín sobre a noite em que saiu com uma garota e, ao levá-la para a cama, descobriu que se tratava de uma travesti:

- Parecia una hembrita – dijo Juan Carlos – Por Dios que parecía una hembrita.
- Tenia unas tetitas bien formaditas – dijo Gustavo.
- ¿Y cómo si dieron cuenta? – preguntó Joaquín.
- [...]
- Ella quería que yo le diera por el chico y cuando traté de metérsela por adelante, ahí me di cuenta – dijo Gustavo³⁰⁶.

Sob o efeito da cocaína, os três decidem ir até a rua Javier Prado, ponto de *trottoir*, com vistas a espancar travestis. Joaquín tenta dissuadir os dois amigos, mas sem sucesso: “vamos a perder tiempo cojudamente – dijo Joaquín. Mejor vamos a Amadeus”³⁰⁷. A resposta vem em seguida: “qué Amadeus, huevón – dijo Juan Carlos –. Joder cabros es más bacán”³⁰⁸. Importa aqui sublinhar a articulação entre narração e focalização, bem como a contraditória constituição da subjetividade de Joaquín:

- *Había una mujer* detrás de un árbol.
- Ven, pues – gritó Gustavo [...]
- Sigue tu camino nomás, narigón – *gritó la mujer* [...]
- ¿A quién crees que le vas a faltar con el respecto, oye, **maricón chuchatumadre?** – gritó Gustavo.
- A ti pues [...] – *gritó la mujer* [...]
- Gustavo alcanzó a *la mujer que lo había insultado* y la arrojó al suelo. Luego *se tiró de ella* y empezó a golpearla en la cara.
- Muere, **cabro apestoso** – gritó Gustavo.

³⁰⁶ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 226.

³⁰⁷ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 226.

³⁰⁸ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 226.

– *No es cabro, es mujer* – gritó Joaquín.
 – *Es cabro, huevón* – gritó Gustavo – Patéalo tú también.
 Joaquín *pateó a la mujer un par de veces* [...]
 Luego le bajaran el calzón y *vieron el sexo erguido de ese hombre vestido de mujer*³⁰⁹.

Os *itálicos* na citação acima se referem à perspectiva de Joaquín (e, por extensão, uma vez que este ocupa o papel de focalizador, dizem respeito também à perspectiva do narrador), enquanto os *itálicos-negritados* referem-se à perspectiva de “Gustavo, *el matacabros*”. Desde o momento em que aborda a vítima, Gustavo sabe que se trata de uma travesti. O narrador, entretanto, uma vez que está acumpliciado com a focalização dada por Joaquín, refere-se à vítima como se esta fosse uma mulher. Isto pode tanto indicar que Joaquín reconhece o gênero performativizado pela travesti como feminino, como também pode sinalizar uma “política de redução de riscos” (se Gustavo ficasse convencido de que se tratava de uma prostituta, talvez desistisse de espancar a travesti). Já que a focalização realizada pelo personagem Gustavo *el matacabros* é dissonante daquela adotada pelo focalizador dominante, ela é expressa através do discurso direto, e não pelo discurso do narrador. Nas incisivas narrativas (trechos que seguem o discurso direto, seja para identificar a qual personagem pertence uma fala, seja para acrescentar alguma informação não acessível através do diálogo dos personagens), quando o narrador identifica as falas da travesti na discussão com Gustavo, sempre se refere a ela como “la mujer”. Gustavo, por sua vez, utiliza termos depreciativos que marcam o travestismo e a homossexualidade da vítima: “*cabro*”, “*maricón chuchatumadre*”, “*cabro apestoso*”. Apenas depois que Joaquín aceita participar do espancamento, quando tiram as roupas íntimas da travesti para “averiguar” seu “verdadeiro” sexo é que o narrador refere-se à vítima como um homem travestido: “*y vieron el sexo erguido de esse hombre vestido de mujer*”.

O fator-chave a despertar a violência de Gustavo contra a travesti é a homofobia, expressa no orgulho da autodenominação *matcabros*. Joaquín participa desse ritual de violência simbólica contra a sua vontade? Pode-se argumentar que o fator a justificar a participação de Joaquín no espancamento da

³⁰⁹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 229-230 (grifos meus).

travesti não é a homossexualidade, mas sim a misoginia que lhe foi “imposta” através dos conselhos de seu pai acerca de como portar-se com as mulheres: “y créeme; todas son unas putas, solo que unas lo saben y otras no”³¹⁰. Luis Felipe, na mesma ocasião, diz ao filho: “nunca le hagas caso a una mujer cuando te dice que no. Acuérdate que todas son cachables”³¹¹. Mesmo estando no umbral do *status quo*, posto que sua orientação sexual lhe exclui do privilégio delineado nos termos de uma masculinidade heteronormativa, isso não impede Joaquín de adotar posturas misóginas. As relações sociais envolvendo as premissas de gênero e de orientação sexual são mais complexas do que podem parecer à primeira vista. Assim como não há uma contigüidade causal entre orientação sexual, identidade de gênero e sexo anatômico, também não há, no campo das afinidades políticas, uma premissa sobredeterminante que faça com que os homens homossexuais sejam necessariamente solidários às agendas políticas do feminismo.

Este tipo de contraponto ideológico é justamente o que empresta à obra de Bayly sua força crítica, desmantelando mitos sociais com relação à sociedade peruana. Sua linguagem coloquial e o uso constante dos diálogos, longe de diminuir o valor da obra – como afirmam alguns de seus críticos – apontam para o fato de que é no cotidiano das micro-relações sociais que se instaura o violento confronto entre sexualidades hegemônicas e subalternizadas. O narrador, de uma suposta neutralidade por situar-se fora da fábula de *No se lo digas a nadie*, ao ter sua voz combinada com a focalização dominante, dada pelo protagonista Joaquín Camino, põe em xeque sua isenção ao acumpliciar-se de maneira visível com o *locus* do protagonista da narrativa.

³¹⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 66.

³¹¹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 66.

Capítulo 4

A ARTICULAÇÃO DE NOVOS ARRANJOS DE SOCIABILIDADE

4.1 SEXUALIDADES MARGINAIS NA MARGEM DO TEXTO

*En la vida te tienen que coger bien al menos una vez;
si no vuelve a ocurrir, no importa: vives de ese recuerdo*

– Manuel Puig³¹² –

Ao final do primeiro capítulo, foi sugerido que a ênfase na categoria *focalização* seria mais produtiva do que centrar as leituras exclusivamente em noções como *voz narrativa* ou *autoria*. Mais pertinente do que perguntar *quem escreve este romance?* ou *quem nos conta esta história?*, seria perguntar *quais valores são propostos, articulados e/ou questionados por este texto?*, questão que permitiria uma leitura do *corpus* sem cair na cilada de um *individualismo biografista*. Uma vez que o sujeito é produzido como um efeito da linguagem, ou seja, não se configura como fonte unívoca dos sentidos produzidos por seus falares, considerar o autor como única origem dos sentidos equivaleria a destituir a história, a ideologia e os aparelhos ideológicos de suas forças na construção de *significado*. Deslocar a pergunta para a questão da focalização e dos valores através dela sustentados permite evitar a idéia de que o autor, pressuposto como a autoridade textual mascarada sob a forma do narrador, seria a única “consciência” responsável pela produção de sentidos da narrativa. No capítulo anterior, foi delineado o perfil dos focalizadores dominantes, isto é, daqueles que orquestram, durante a maior parte da narrativa, a apresentação dos eventos narrados. O presente capítulo analisa os posicionamentos destes focalizadores dominantes, no sentido de identificar que novos arranjos sociais são sugeridos através destas narrativas.

Quase todas as fontes das notas de rodapé de *El beso de la mujer araña* são factuais, isto é, remetem a documentos e livros que realmente existem no mundo empírico, exterior ao mundo ficcional criado pelo romance. Outras fontes, ainda

³¹² Citado por Suzanne Jill-Levine em *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002. p. 87.

que em número bastante reduzido, não podem ser consideradas factuais, ou melhor, não dizem respeito a elementos externos. Uma dessas “fontes bibliográficas ficcionais” é a que aparece no quarto capítulo, remetendo a uma brochura publicitária de divulgação do filme pró-nazista *Destino*. Não apenas o documento, mas o próprio filme em questão não existe senão no universo diegético do romance, ao contrário de outras obras citadas nas notas sobre homossexualidade, como *Sexual Politics*, de Kate Millet³¹³, e *Homosexual: Oppression and Liberation*³¹⁴, de Denis Altman. A outra nota de rodapé que remete a uma bibliografia “fictícia” ou “imaginária” é a que acompanha o décimo primeiro capítulo, na qual se faz referência ao livro *Sexualidad y revolución*, de autoria da psicóloga dinamarquesa Anneli Taube. O caráter ficcional desta “autoridade dinamarquesa em sexologia” foi declarado pelo próprio Manuel Puig em entrevista a Manfred Engelbert e José Amícola:

MANFRED ENGELBERT: *¿Vas a decirnos quién es el científico inventado? Tú en la entrevista con Ronald Christ dices que hay una invención en las notas, dónde expresas algo que sería más bien tu conclusión personal.*

MANUEL PUIG: La doctora danesa Anneli Taube no existe. (*Risas*). En la edición danesa le dije: “pongan esse outro nombre, la inglesa tanto...” Y se olvidaron y dejaron la danesa Anneli Taube. (*Risas*). Pero nadie se dio cuenta de nada.

JOSÉ AMÍCOLA: *Porque nosotros estuvimos buscando, pero, como hay varios libros que no encontramos, entonces quedaba abierta la duda.*

MANUEL PUIG: Sí, es ella³¹⁵.

Através das idéias da sexóloga dinamarquesa, é realizada uma espécie de síntese entre o pensamento revolucionário e as teorizações sobre homossexualidade. Antes de se adentrar na discussão sobre as reverberações das opiniões de Taube para a interpretação do romance, cabe discutir um pouco as implicações produzidas pela inclusão de notas de rodapé, um tipo de escrita característica do discurso científico – e de outras modalidades não-ficcionais de discurso – em uma obra de ficção. Não é apenas o fictício livro da fictícia Dra.

³¹³ MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970 (publicado pela primeira vez em 1969).

³¹⁴ ALTMAN, Denis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York: New York University Press, 1993 (publicado pela primeira vez em 1971).

³¹⁵ Esta entrevista foi realizada em 29 de maio de 1981, no *Seminário sobre la obra de Manuel Puig*, realizado na Universidade de Göttingen, e publicada posteriormente como apêndice em AMÍCOLA, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1992. p. 270-296.

Anneli Taube, intitulado *Sexualidad y revolución*, que associa o livre exercício da sexualidade a uma postura libertária, subversiva e revolucionária. Tal postura é análoga àquela apresentada pelo próprio romance em questão, *El beso de la mujer araña*. Se é verdade que não há um narrador explícito a organizar a narrativa, não o é afirmar que o romance está desprovido de um ponto de vista coerente e bem-estruturado. Entendendo a noção de sujeito como *a construção de um interesse*, a Dra. Anneli Taube pode ser vista, se não como uma focalizadora (uma vez que suas opiniões e seus escritos não mantêm uma *relação direta* com o enredo romanesco), ao menos como um vetor ideológico para os valores articulados pelo narrador das notas de rodapé. A través do apreço que este narrador extradiegético tem para com a sexóloga dinamarquesa, é possível asseverar que ele subscreve suas posturas e idéias (no que diz respeito a essa compreensão de processos análogos entre práticas sexuais e posturas políticas revolucionárias).

A necessidade de se levantar tal discussão se dá na medida em que impera, entre os críticos especializados da obra de Manuel Puig, a interpretação de que as notas de rodapé efetivamente tenham um caráter “científico”. Isso equivale a dizer que o papel das notas seria o de remeter a um mundo externo, no qual ocorrem efetivamente as discussões acerca da homossexualidade, e que sua presença indicaria tão somente um apelo ao discurso científico para legitimar, de alguma forma, o tema da homossexualidade no romance. Para Roberto Echevarrén, as notas teriam um papel “didático”, na medida em que traduziriam, para o leitor não-especializado, as teorias sobre a homossexualidade, afastando-o do senso-comum homofóbico. De acordo com Echevarrén:

[Las notas al pie de la página] tal vez irriten a ciertos lectores, tal vez resulten en parte superfluas a otros. El propósito fundamental de las notas es enriquecer la visión de la homosexualidad abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje Molina³¹⁶.

O recurso a essa modulação discursiva “científica” das notas de rodapé é, para outros críticos, como José Amícola, responsável também por distanciar o leitor dos personagens, uma vez que a presença constante das notas “recorda” ao

³¹⁶ ECHEVARRÉN, Roberto. *El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto. *Revista Iberoamericana*. Número 102-103, volume 44, 1978. p. 74.

leitor o fato de estar diante de “seres de papel”, de personagens, evitando assim o envolvimento e a identificação deste ou com Valentín, ou com Molina, em um gesto interpretativo maniqueísta. Segundo Echevarrén, “la mayor ventaja das notas es la distancia que establecen entre una homosexualidad ‘posible’ y el ‘modelo reducido’ de la homosexualidad de Molina”³¹⁷; para Amícola, “las notas tienen la cualidad de establecer una connivencia con el lector mediante un efecto de ruptura de la ilusión que, a la manera brechtiana, permite considerar el problema desde la perspectiva de una equidistante lectura racional”³¹⁸.

O ponto problemático presente nestas interpretações – vê-las como uma presença científica a “contaminar” a escrita literária, provocando um *distanciamiento brechtiniano* (de acordo com Amícola), ou a funcionar como um discusso de caráter didático, ao lembrar ao leitor que os modelos identitários para homens homossexuais não se restringem ao apresentado por Molina (segundo a observação de Echevarrén) – está no *status* atribuído às notas de rodapé. Não se pode esquecer que as notas, quando presentes em uma obra de ficção, estão *subordinadas* ao discurso ficcional, ao universo diegético erguido através da escrita literária, e não o inverso. Shari Bradstock, refletindo sobre o papel das notas de rodapé em textos literários, afirma o seguinte:

Footnotes in fictional texts do not necessarily follow the rules that govern annotation in fictional texts: they may or may not provide citation, explication, elaboration, or definition for an aspect of the text; they may or may not follow “standart form”; they may or may not be subordinated to the text to which they are appended. Most significantly, they belong to a fictional universe, steam from a creative act rather than a critical one, and direct themselves toward the ficcion and never toward an external construct, even when they cite “real” works in the world outside the particular ficcion. The referencial and marginal features of these notes serve a specifically hermeneutic function: *to the extend that notations in ficcional texts negotiate the distance between writer and reader, and that they do so in terms that differ radically from those of scolarship discourse*³¹⁹.

³¹⁷ ECHEVARRÉN, Roberto. *El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto. Op. Cit.*, 1978. p. 75.

³¹⁸ AMÍCOLA, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992. p. 95.

³¹⁹ BENSTOCK, Shari. At The Margin of Discourse: Footnotes in The Ficcional Text. *PMLA*. Number 98, v. 2, 1993. p. 204-205.

Esta perspectiva obriga a uma revisão das idéias de Amícola e Echevarrén. O recurso à legitimidade do discurso do outro é performativizada pelas notas apenas no discurso científico, cabendo às notas de rodapé uma função completamente diferente no discurso ficcional. Retomando a figura de Anneli Taube, fica evidente a função das notas no romance de Puig: elas funcionam como uma paródia subversiva da legitimidade do discurso científico. Ao colocar uma sexóloga ficcional ao lado de vários pensadores da sexualidade, *El beso de la mujer araña* questiona o próprio *status* do discurso científico que reivindica a primazia epistemológica de produzir o *verdadero conocimiento* sobre a sexualidade. Em última análise, o resultado desta subversiva paródia da escrita científica é o de colocar o discurso da “ciência”, tida como a legítima produtora de saberes sobre a sexualidade, no campo das práticas ficcionais reguladoras.

Tal como o diálogo estabelecido entre Valentín e Molina, todo o conhecimento científico acumulado nas oito longas notas de rodapé é colocado em suspenso, da mesma forma que a presumida e segura heterossexualidade de Valentín. Anneli Taube, citada por esse narrador invisível e impessoal (o qual gerencia a enunciação nas notas de rodapé), põe em questão as tentativas de normalização produzidas pelo discurso científico, no mesmo momento em que a heterossexualidade de Valentín, a partir de sua performance de gênero e de suas práticas sexuais, torna-se algo completamente singular, da ordem do questionamento das premissas heteronormativas. Se os limites de gênero são subvertidos, parodiados e desnaturalizados pela performance de Molina, os limites entre homossexualidade e heterossexualidade são também subvertidos, parodiados e desnaturalizados por Valentín. Finalmente, a própria legibilidade dos limites entre discurso científico e discurso ficcional é borrada, rasurada e deslocada pela presença de uma sexóloga ficcional, cujo discurso imiscui-se ao dos pensadores “factuais” da homossexualidade.

A desestabilização do discurso científico provocada pelas notas de rodapé questiona o *status* de verdade e objetividade desse discurso. Em outras palavras, a retórica da literatura mostra-se um mecanismo eficiente para reinventar os corpos e os prazeres, através de uma modulação livre das determinações de uma matriz

binária de identidades de gênero e de sexualidade. Cabe lembrar Foucault, quando este afirma, a respeito das relações entre sexo e discurso, que “trata-se menos de *um* discurso sobre o sexo do que de uma multiplicidade de discursos, produzidos por toda uma série de mecanismos que funcionam em diferentes instituições”³²⁰. Ao estabelecer relações entre a sexualidade e a revolução política, a subversão das potencialidades eróticas é politizada ao mesmo tempo em que a noção de política é reinventada. Fora do contexto de análise e de crítica literária, pode-se pensar nas intervenções públicas de grupos como o ACT UP! (*AIDS Coalition To Unleash Power!*)³²¹, e no fato de que é o contexto imediato que determina o teor político de uma intervenção. Arremessar uma bolsa de sangue artificial em um prédio público (uma das mais polêmicas manifestações de política performativa do ACT UP!) pode não aparentar nada de político se tomado como fato isolado, mas o mesmo ato, em uma manifestação pública na década de 80, nos primórdios da epidemia de AIDS (quando homossexuais, usuários de drogas injetáveis e hemofílicos eram considerados os grandes grupos de risco), satura-se de significados políticos. Em especial quando se tem em mente que, naquele momento, o serviço de saúde pública estadunidense não amparava tratamento para HIV-AIDS.

A discussão sobre a elaboração de novas agendas políticas emerge como uma das questões centrais na literatura latino-americana no cenário da crítica contemporânea. Mary-Louise Pratt, durante o *IX Colóquio Internacional da ABRALIC* (Associação Brasileira de Literatura Comparada), diz que em todos os lugares do planeta, grandes setores da humanidade vivem sabendo ser as suas existências redundantes e desnecessárias para o funcionamento de uma ordem econômica planetária cujos contornos – definidos pela lógica do mercado e do capital – são conhecidos claramente até mesmo para aqueles que de tal ordem se vêem excluídos. Pratt endossa a opinião de que tais pessoas não apenas se sabem excluídas dessa nova ordem mundial, mas também não cultivam esperanças de

³²⁰ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. 10 ed. São Paulo: Graal, 1988.

³²¹ Nascido em um contexto estadunidense de combate à AIDS em plena “Ronald Reagan’s Age”, o ACT UP!, atualmente, configura-se como um grupo de intervenção política descentralizado e de caráter transnacional. Para maiores informações, acessar os sites: www.actuporalhystory.org, www.actupny.org, www.actupparis.org, www.actupsf.com, e www.actup.co.uk.

nela entrar: “las nuevas formaciones religiosas, tanto como la proliferada literatura de autoayuda cuya despolitización tanto desespera a los intelectuales, demuestran la aparición de sujetos y saberes en espacios donde el humanismo ilustrado y la interpelación cívica ya no llegan o nunca llegarán”³²². Cabe recordar as palavras de Pratt sobre as alternativas mobilizadas por estes sujeitos sociais à margem dos processos de mundialização:

En algunos aspectos estos nuevos saberes y formas de subjetividad son funcionales para el capitalismo – se cita con frecuencia su capacidad de racionalizar la autoexplotación, por ejemplo, o de instalar un individualismo desagregador, o de desviar a las personas de proyectos políticos y de solidaridad. Pero en otros aspectos los nuevos saberes constituyen maneras de ser y de vivir a contracorriente de los dictados del mercado y los valores del consumo. Subrayo: no es mi intención ni idealizar ni trivializar ni homogeneizar estas formaciones, sino reconocer que está allí, y que surgen de un vacío semántico, que la restructuración neoliberal genera y no resuelve³²³.

Da mesma forma que a literatura de auto-ajuda é compreendida por Pratt como uma maneira de ser e de viver a contrapelo das hegemonias políticas e econômicas, a performance de gênero de Molina pode ser lida como uma possibilidade de resistência à hegemonia da heteronormatividade, mantenedora de uma matriz binária de gênero. Não seria exagero considerar o apelo de Molina ao *kitsch* e ao *camp* – tendências estéticas massivas continuamente reapropriadas pelas subculturas gays em âmbito transnacional – como uma tentativa “de ser e de viver na contra-corrente” dos pressupostos de mercado e de uma heteronormatividade transnacional, superando dicotomias como burguesia *vs.* proletariado, heterossexualidade *vs.* homossexualidade, e masculinidade *vs.* feminilidade. Instaurando uma paródia performativa da feminilidade hegemônica, Molina consegue rearticular as relações de gênero e as definições de sexualidade. Mas a rearticulação não termina aí: as motivações políticas de Valentín ao optar pela guerrilha, tidas em princípio como um ideal nobre, elevado e isento de personalismos, são denunciadas também como uma possível

³²² PRATT, Mary-Louise. Los imaginarios planetarios. Conferência apresentada no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 19 de julho de 2004. Cabe aqui registrar meus agradecimentos à Profa. Mary-Louise Pratt, por ter gentilmente cedido uma cópia do texto apresentado em sua conferência, o qual permanece, até o momento, inédito.

³²³ PRATT, Mary-Louise. Los imaginarios planetarios. *Op. Cit.*, 19 de julho de 2004.

resposta individual, como no caso de Pedro, que ingressa na guerrilha motivado unicamente pelo desejo de vingar-se da própria mãe e de reabilitar o nome do pai. À premissa feminista “o pessoal é político”, cumpriria acrescentar a de que “o político *sempre* é pessoal”.

Tal reflexão é fundamental para retomar a discussão sobre as motivações de Molina e Valentín em sua relação. A intenção é a de sugerir que os saberes articulados por Molina, tais como o sentimentalismo hollywoodiano e as convenções tradicionais do papel feminino na sociedade, são recodificados a partir do momento em que se adaptam a uma cultura minoritária como o gueto homossexual. Se o discurso transnacional do movimento de liberação homossexual torna-se, nos anos 70, o discurso hegemônico a normativizar padrões de comportamento homossexual, o perfil *demodée* de Molina (assinalado por Alan Pauls) caracteriza-se não como uma maneira retrógrada de se vivenciar a homossexualidade, mas sim como uma maneira de contestar os padrões de masculinização das identidades homossexuais. Pode-se contemplar esta questão no seguinte fragmento de diálogo:

[Molina] – Sí, pero mirá, mis amigos han sido siempre ... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos en demasiada confianza, porque nos sabemos muy ... miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando ... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre, lo que quiere es una mujer.

[Valentín] – ¿Y todos los homosexuales son así?

[Molina] – No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostumbramos con hombres³²⁴.

O que estaria por trás da masculinização (ou da feminilização) da homossexualidade masculina? Não haveria nesse processo a rearticulação do preconceito de gênero sob o verniz de demandas anti-homofobia? Talvez a reivindicação de Molina de pertencer ao gênero feminino sinalize exatamente a contestação dessa identidade sexual emergente, na qual a hipermasculinização, em certa medida, reproduz, nas relações estabelecidas entre homossexuais

³²⁴ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 207.

“efeminados” de um lado, e homossexuais “másculos” de outro, as mesmas assimetrias historicamente consagradas pelo patriarcado nas relações travadas entre homens e mulheres. Para a fictícia Dra. Anneli Taube, também é evidente o imbricamento da opressão de gênero com a heteronormatividade:

Ahora bien la doctora Taube, después de valorizar el motor primero de la homosexualidad y señalar su característica de inconformismo revolucionario, observa que la ausencia de otros modelos de conducta [...] hace que el futuro homosexual varón, por ejemplo, después de rechazar los defectos del padre opresor, se sienta angustiado por la necesidad de identificación con alguna forma de conducta y “aprenda” a ser sometido como su madre³²⁵.

Ao adotar a perspectiva da Dra. Anneli Taube para analisar a postura de Molina, fica evidente que sua identificação com a mãe – e com uma identidade feminina em geral – implica em uma contestação do signo da opressão, simbolizado pela figura paterna – e pela masculinidade em geral. Todavia, a consequência desta oposição ao papel do opressor é a de uma identificação com o papel do oprimido, isto é, com o gênero feminino tal como descrito pelos esquemas patriarcais. Ainda na esteira do trabalho intelectual de Anneli Taube, esta situação “empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles ‘hombre fuerte’ y ‘mujer débil’ desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados”³²⁶.

Se os papéis sociais de “homem forte” e “mulher frágil” são imitações repetidas por homossexuais – sejam homens ou mulheres – isso implica pensar que esses modelos são imitações condicionadas dentro de um regime heteronormativo, imitações de uma masculinidade e de uma feminilidade *idealizadas*, desligadas do mundo material, mesmo quando performativizadas por homens e mulheres heterossexuais. A imitação do feminino realizada por Molina pode ser considerada reacionária em certos aspectos, afinal, ela está baseada nas representações hollywoodianas da feminilidade. Mas ela possui um aspecto que extrapola o estereótipo das divas do cinema: uma vez que a *femme fatale* é

³²⁵ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 210-211.

³²⁶ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 211.

reinventada por Molina de modo a colaborar na resistência a um regime totalitário – a ditadura argentina – ele executa um processo de transculturação no qual a *femme fatale*, ao invés de espiã nazista, torna-se colaboradora da guerrilha. Como afirma Valentín, “*el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morirse así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él*”³²⁷. Considerando que a escolha por uma performance de gênero feminino é uma maneira de se opor ao signo da opressão patriarcal, fica evidente a resposta ao questionamento de Valentín. Molina não se sacrificou apenas por uma, mas por *duas* lutas revolucionárias: a subversão das políticas ditatoriais argentinas e a subversão das políticas heteronormativas de sexo-gênero.

³²⁷ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña. Op. Cit.*, 1994. p. 285.

4.2 AS INCERTEZAS DO EU E A RESISTÊNCIA À HETERONORMATIVIDADE

*Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita.
Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas.*

– Márcia Felácio, personagem de *Onde andaré Dulce Veiga?* –

No romance de Manuel Puig, a focalização é dada de forma disjuntiva, de maneira a minimizar a articulação de valores pelo narrador. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, uma vez que o protagonista cumpre, ademais do papel de narrador, o de focalizador dominante, os valores por ele articulados são identificados a partir de oposições (ou concordâncias) entre suas próprias crenças e aquelas sustentadas por outros personagens, como Rafic, Alberto Veiga e Márcia Felácio. Destarte, o modo a partir da qual são apresentados os outros personagens e eventos permite apreender o lugar a partir de onde o focalizador articula seus valores e crenças.

A diversidade de referências culturais elencadas pelo narrador cobre um amplo espectro, abrangendo desde Roland Barthes, Pedro Almodóvar, Manuel Puig e Nelson Rodrigues, passando pelos mistérios do candomblé, do *tarot* e da astrologia, chegando finalmente aos vampiros de Anne Rice, ao cinema hollywoodiano e à música *pop rock*. A constituição desse narrador no entrecruzamento de tantas formações discursivas distintas é o que possibilita este olhar atento à heterogeneidade da cultura nacional. No romance de Manuel Puig, as referências à cultura de massa, ao cinema e aos antigos boleros está a serviço da construção de uma feminilidade performativizada por Molina, constituindo assim uma projeção identitária mais ou menos coesa. Na obra de Caio Fernando Abreu, o repertório de citações dessa cultura midiática funciona em outro sentido: ao invés de colaborar para a instituição de uma identidade monolítica, estes fragmentos dinamizam a pulverização de uma identidade nacional uma através do desvelamento das fronteiras de raça, gênero e sexualidade.

A identidade paulista representa, metonimicamente, a identidade nacional brasileira. O projeto de desestabilizar esse *pluribus unum* cosmopolita termina por ruir com o projeto de uma suposta brasilidade monolítica, projetada simbolicamente através da escrita literária. As margens internas da metrópole paulista, ao emergirem na narrativa, fazem também com que emergja uma fragmentação da identidade brasileira em muitos “brasis”. Latente, na primeira metade do romance, está a tese de que tais identidades sociais, a partir daí construídas, chegam muitas vezes a constituir universos monádicos, fechados sobre si mesmos, sem contato com os outros. À medida que o romance encaminha-se para o desfecho, o olhar do narrador não somente evidencia que tais “brasis” muitas vezes se interseccionam, como também sugere que essa “natureza monádica” das múltiplas identidades sociais importa para a manutenção do poder das elites dominantes, sintetizadas na figura do personagem Rafic.

Rafic é um grande empresário, dono do *Diário da Tarde* e, há muitos anos, foi também um dos amantes de Dulce Veiga. Ao ler a crônica escrita pelo protagonista, resolve investir na “Operação Dulce”. Para isso, contrata o jornalista, que se dedicará, daí em diante, exclusivamente a descobrir o paradeiro da cantora desaparecida. Figura machista e anti-comunista (mantém, orgulhoso, uma reportagem de capa do *Diário da Tarde* na qual o protagonista pode ler a manchete: “comunismo finalmente extinto do país”³²⁸), no personagem Rafic ressoam os ecos de uma elite saudosa dos tempos da ditadura: “militares moralizam o país”³²⁹, lê o protagonista em um outro recorte de jornal, emoldurado e pendurado próximo ao bar da casa do empresário.

Assim o descreve o narrador: “era um cinquentão grande, forte, de ombros largos e cabelos ligeiramente grisalhos contrastando, ensaiados, com as sobrancelhas cerradas e os bigodes negros. Usava um terno de linho branco, a camisa vermelha aberta exibia três correntes de ouro entre os pêlos negros abundantes”³³⁰. Esta descrição, ao acentuar estereótipos da masculinidade

³²⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 104.

³²⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 105.

³³⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 103.

heterossexual (camisa aberta, corrente de ouro, peito peludo à mostra) constrói Rafic como emblema estereotípico da masculinidade hegemônica em uma sociedade patriarcalista e heteronormativa. O grafite no muro do casarão de Rafic também corrobora a tese de que ele é uma metáfora utilizada para representar o poder das elites patriarcalistas brasileiras:

Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso, mas insuficientes para ocultar o grafite no muro daquele bolo de cimento coberto de antenas parabólicas. Com spray vermelho alguém escrevera *Turcão Bundão*, bem ao lado de um enorme falo esporrando notas de cem dólares. Rico como era, não entendi porque ele não mandava pintar ou raspar aquele negócio. Mas talvez, fui pensando, talvez achasse excitante aquele falo, aqueles dólares³³¹.

A recorrência da águia como um símbolo gravado nos pertences de Rafic merece atenção. Ela está presente em um dos quadros da sala (“em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia nas mãos”³³²), no anel usado por Rafic (“o anel de ouro brilhou no tampão do balcão. Tinha uma águia em relevo”³³³), no seu isqueiro (“o isqueiro de ouro tinha uma águia cravada na tampa, igual à do anel”³³⁴) e na carteira (“meteu a mão no bolso, arrancou uma carteira de couro legítimo, com outra águia lavrada, abriu-a, tirou um monte de notas”³³⁵). A primeira associação entre a águia e o empresário diz respeito à origem ilícita de seu dinheiro, uma vez que a águia é uma ave de rapina, sugerindo furtivamente que tamanha fortuna foi erguida à base de *rapinagens*.

A insígnia da águia também sugere uma postura fortemente direitista. Cabe lembrar que a águia foi um dos emblemas mais caros ao ideário hitlerista durante a Segunda Grande Guerra. No decorrer das investigações da “Operação Dulce”, o protagonista aufere o fato de que, pouco antes de seu desaparecimento, a cantora estava envolvida com um guerrilheiro comunista, o qual mantinha estreitos laços com as “milícias subversivas” e com a luta anti-ditatorial no

³³¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 102.

³³² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 103.

³³³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 104.

³³⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 105.

³³⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 108.

Brasil. Assim, sugere-se no romance a possibilidade de que o desaparecimento de Dulce estivesse relacionado com a repressão, o que torna lícito inventariar uma relação entre o emblema da águia presente nos pertences de Rafic como uma metáfora dos resquícios do imperialismo estadunidense. Cabe lembrar que os Estados Unidos foi uma nação que apoiou o golpe militar brasileiro, colaborando com a máquina repressiva ao implementar técnicas de tortura da CIA nos anos de chumbo³³⁶. Rafic, desse modo, emerge não apenas como ícone masculinista e heteronormativo, mas também como metáfora emblemática das classes dominantes brasileiras, as quais se aliaram ao poder vigente e aos interesses imperialistas estrangeiros.

Logo após a publicação da crônica sobre o desaparecimento da cantora no *Diário da Tarde*, o jornalista recebe um *bouquet* de flores, juntamente com um cartão, assinado por Alberto Veiga, ex-marido da cantora. Movido pela “Operação Dulce”, o protagonista marca um encontro para entrevistá-lo. Com respeito à entrevista e aos motivos da separação, o narrador afirma: “[ele] não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto desfraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começara a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros³³⁷”. Quando o protagonista encontra Alberto, agora diretor de teatro abertamente gay, ele está em pleno ensaio de seu novo trabalho, uma adaptação de *O Beijo no Asfalto*³³⁸, de Nelson Rodrigues: “eu

³³⁶ GASPARI, Élio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 146.

³³⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 130.

³³⁸ RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto*. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – Volume IV: Tragédias Cariocas II*. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990. p. 87-153. No enredo da versão original da peça, um homem (cujo nome não é mencionado) é atropelado e encontra-se morrendo no meio da rua. Outro homem (Arandir) pára e vai ajudá-lo, e, ao se aproximar, o moribundo pede um beijo. Arandir beija-o, e o anônimo atropelado morre em seguida. Um repórter oportunista (Amado Ribeiro) fica sabendo do corrido e publica uma matéria sensacionalista sobre o fato (intitulada “O Beijo no Asfalto”), com o amparo do Delegado Cunha, responsável pela investigação do caso. Amado Ribeiro e Cunha sugerem que Arandir e o anônimo homem atropelado tinham um caso de longa data, e publicam essa versão dos acontecimentos na referida reportagem. A partir daí, todos começam a acreditar que Arandir e o homem atropelado eram realmente amantes, inclusive a esposa de Arandir, que até então acreditava cegamente no marido. Amado Ribeiro e o Delegado Cunha ameaçam a viúva do morto, de maneira que ela termina por confirmar o suposto relacionamento entre o seu falecido esposo e Arandir. Ao final da peça, ninguém acredita na versão de Arandir, que passa o tempo todo afirmando somente ter realizado a última vontade de um moribundo, e que este fato isolado não o tornava homossexual. Entra em cena então o sogro de Arandir (Aprígio), que sempre odiou o genro e nunca aceitou o casamento da filha. Na cena final, Aprígio declara seu amor por Arandir, assassina o genro e, em seguida, comete suicídio. O “final alternativo”

conhecia bem o final de *O Beijo no Asfalto*, o sogro louco de ciúmes, revelando seu amor maldito [...] aplausos frenéticos, se houvesse público, depois de certa hesitação chocada. Mas eles não pararam”³³⁹. Alberto continua de onde Nelson Rodrigues parou, acrescentando uma cena a mais, descrita por Alberto como “a cena que Nelson Rodrigues não se atreveu a escrever”³⁴⁰. Para não recair em uma descrição de segundo grau, cumpre abrir espaço para o trecho no qual o narrador descreve a cena presenciada:

Achei que Arandir fosse simplesmente abaixar-se e beijá-lo, mas não. Lentissimamente, gestos provocantes como num strip-tease, ele primeiro tirou os sapatos, depois tirou também as meias, a camisa, os jeans. Quando pensei que fosse ficar só de cuecas, arrancou-as também e jogou o monte de roupas no praticável do homem grisalho. Tão nu como o outro jogado no chão, mas não era nem tão musculoso nem tão peludo, Arandir ajoelhou-se ao lado dele e circundou-o com o braço. Ficou passando a mão pelas coxas, pela barriga, pelos peitos salientes do outro. [...] Arandir curvou-se. Beijou-o demoradamente na boca. Achei que iam começar a trepar ali mesmo, mas as sombras chinesas aplaudiram. *Bra-vô!* Gritou alguém. No praticável de baixo, um homem grisalho soluçava, a cara enfiada na cueca de Arandir³⁴¹.

A releitura explicitamente gay da obra de Nelson Rodrigues por parte de Alberto Veiga encerra, dentro da própria diegese, uma crescente postura de escritores e artistas contemporâneos: a releitura/reescrita subversiva de clássicos da literatura a partir de um ponto de vista subalternizado, o qual vai de encontro aos valores asseverados pela crítica hegemônica. Reescrevendo o final da peça de Nelson, acrescentando uma cena e investindo no destaque da representação da homossexualidade, o gesto interpretativo de Alberto desloca o imaginário nacional ao reler o cânone da dramaturgia brasileira, ao afirmar explicitamente, em sua montagem de *O Beijo no Asfalto*, aquilo que Nelson Rodrigues apenas insinua. A construção dessa postura abertamente gay de Alberto leva a pensar sobre os efeitos das políticas identitárias afirmativas. Diferentemente do narrador-protagonista, cujo receio em adotar uma identidade homossexual é permanente ao longo de todo o romance, Alberto investe no potencial político de

acrescentado pelo personagem Alberto Veiga, e mencionado pelo narrador de *Onde andará Dulce Veiga?*, é acrescentado logo após o assassinato de Arandir.

³³⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 126.

³⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 127.

³⁴¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 126-127.

um *locus* marcado pela constituição de uma identidade abertamente homossexual. A cena final de sua versão para *O Beijo no Asfalto* é sintomática dessa aposta política, como pode ser observado na explanação que Alberto dá para o protagonista sobre a sua montagem: “a cena de amor entre Arandir e Arturo na verdade acontece apenas na mente erotizada do pobre Aprígio. Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos”³⁴².

É compreensível o anseio de parte da crítica por tentar definir de maneira estanque a identidade sexual do narrador através de categorias monolíticas como, por exemplo, a “bissexualidade”. Contudo, isso acaba resultando em uma diminuição do papel de contestação articulado pelas identidades em trânsito de personagem como Alberto Veiga, Márcia Felácio, ou mesmo do narrador. Márcia Felácio contrai o vírus da AIDS de seu namorado, Ícaro, ainda em Londres, e apenas depois da morte do namorado ela inicia seu romance com Patrícia; somente depois de um casamento frustrado com Dulce Veiga é que Alberto “desfralda a sua homossexualidade”³⁴³; o próprio narrador, apesar de resistir à identificação com uma identidade homossexual, manifesta seu desejo ora por homens, ora por mulheres sem, no entanto, subscrever uma suposta identidade homo ou bissexual. Um destes momentos ocorre ainda durante a conversa com Alberto Veiga, durante o ensaio teatral, quando o narrador afirma: “sem controlar, imaginei umas coisas *muito* taradas. Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual”³⁴⁴. O protagonista igualmente reluta em reconhecer-se como homossexual no diálogo travado com Márcia Felácio. Márcia pergunta se ele é homossexual, ao que ele responde com um enfático “não sei”³⁴⁵. Pouco antes do *flash-back* no qual rememora Pedro, o protagonista contrata os serviços de uma prostituta paraibana:

Joguei o jogo de jogar o jogo, estilo Dalton Trevisan:
 – A fim de uma transinha?
 – Pode ser, quanto que é?
 – Ninharia, baratinho.

³⁴² ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 128.

³⁴³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 130.

³⁴⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 130.

³⁴⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 168.

- Quanto, gatinha?
- Quinhentos o instante, a hora mil.
- E a chupetinha gostosa?
- Seiscentos valeu?
- Valeu mas.
- No motel do Peixoto tem que pagar o quarto.
- Quem sabe em casa, maior astral. E mais barato.
- Mora só, tesudão?
- Fora Deus.
- Limpeza, em cima.
- Do lado, antes da praça Roosevelt.
- Oquei, sabe que você parece o garoto do Bom Brill.
- Bom Brill eu vou te mostrar.
- Du – vi – dê – o – dó.
- Como é o seu nome?
- Viviane na rua. Na real é Dora.
- Rainha do frevo e do maracatu³⁴⁶?
- Rainha até posso ser, mas o cu eu não dou não³⁴⁷.

O protagonista e a prostituta Dora vão para o apartamento daquele, e segue ao diálogo anteriormente citado uma relação sexual rápida e mecânica. Logo após o gozo comprado, o protagonista passa a rememorar suas lembranças de Pedro, um antigo amante. Nos encontros com Pedro, diferentemente do encontro com Dora, mais adiante descrita pelo narrador como “a rainha do frevo e do sexo oral”³⁴⁸, mais do que o desejo sexual, havia uma espécie de afeto, algo mais profundo do que o desejo carnal por Dora, o que dá à essa relação com outro homem um caráter que extrapola o sexual ou a mera camaradagem entre homens: “O beijo dele [de Pedro] não era desses beijos de amigo bêbado, encharcado de álcool e cumplicidade masculina, carência etílica ou desejo cúmplice”³⁴⁹. Há uma busca por uma relação mais verdadeira, independente do fato de ser tal relação estabelecida com um homem, e não com uma mulher: “a língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo

³⁴⁶ Esta frase é uma referência à canção “Dora”, de Dorival Caymmi: “Os clarins da banda militar, tocam para anunciar / Sua Dora, agora vai passar / Venham ver o que é bom / Ô Dora, rainha do frevo e do maracatu / Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu! / Dora, rainha do frevo e do maracatu / Dora, rainha cafuza do maracatu / Te conheci no Recife / Dos rios cortados de pontes / Dos bairros, das fontes, coloniais / Dora, chamei / Ô Dora! / Ô Dora! / Eu vim à cidade / Pra ver meu bem passar / Ô Dora... / Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando pra cá / ora prá lá / Meu bem! / Os clarins da banda militar, tocam para anunciar / Sua Dora, agora vai passar / Venham ver o que é bom / Ô Dora, rainha do frevo e do maracatu / Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu!”

³⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarã Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 110-111.

³⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarã Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 110-120.

³⁴⁹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarã Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 113.

por outro homem”³⁵⁰.

Ao estabelecermos uma leitura comparativa entre o “jogo” do protagonista com Dora (“joguei o jogo de jogar o jogo”³⁵¹) e “aquele jogo que não era jogo”³⁵² que se dá entre o protagonista e Pedro, explicita-se o fato de que o investimento afetivo mais forte e verdadeiro do narrador-protagonista se deu com Pedro, e não com Dora: “certa noite, talvez estivéssemos bêbados demais, ou não bebido nada, talvez estivéssemos, eu e Pedro, exaustos daquele jogo que não era jogo, ele deitou na minha cama, me puxou para o seu lado. Eu rolei por cima, pelo lado, por baixo dele, morto de riso”³⁵³. Em oposição ao “jogar o jogo de jogar o jogo”³⁵⁴ (premissa que pauta a relação estabelecida com Dora), está a exaustão “daquele jogo que não era jogo”³⁵⁵. Daí se pode subentender que o investimento na relação com Pedro, aparentemente apenas uma busca irrefreada pela satisfação dos instintos sexuais, revela-se *a posteriori* como a tentativa de uma interação emocional legítima, por parte do protagonista, para com um outro sujeito.

Estas oscilações entre o sentir-se à vontade com outro homem em sua cama, explorando seu corpo, e a resistência à identificação com a homossexualidade apontam para uma maneira ambivalente de constituição da própria subjetividade de parte do narrador. A orientação sexual não é vista como a base fundacional para uma identidade social, mas como uma constituição provisória e instável, da ordem do contingente. Mais do que investir na idéia de uma identidade sexual, a aposta do romance volta-se para uma valorização das *práticas sexuais*, muito mais do que das *identidades sexuais*. A resistência (por parte do protagonista) em aceitar uma identidade sexual *prêt-à-porter* não se dá em função de uma postura homofóbica, nem mesmo em função de uma suposta complacência com as normas reguladoras heteronormativas, mas sim como um gesto a encarar a construção do eu como uma atividade *processual*. Isso fica

³⁵⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 113.

³⁵¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 110.

³⁵² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 115.

³⁵³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 115.

³⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 110.

³⁵⁵ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 115.

evidente no momento em que o narrador reflete sobre os diferentes tipos humanos que estão, juntamente com ele, aguardando pela apresentação de Márcia Felácio e As Vaginas Dentatas: “minha roupa branca encharcada de suor, as rosas brancas manchadas pela tinta preta do jornal. Filemon enfiava-se pelo meio dos andróides pós e prés – o único *durante* era eu”³⁵⁶. Rememorando o beijo dado por impulso em Filemon, um colega de redação do *Diário da Tarde*, o narrador ainda afirma: “estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual”³⁵⁷.

A relação problemática vinculando identidade homossexual e AIDS é de grande monta para a compreensão desta resistência por parte do narrador. É sabido que, durante o final da década de 80, a associação entre AIDS e homossexualidade foi tão forte que, durante um longo espaço de tempo, a doença foi chamada de “câncer gay”³⁵⁸. A luta política pela desconstrução desta associação foi, em grande medida, responsável por uma guinada nos movimentos sociais de gays e lésbicas, que acabou abandonando ideais como a visibilidade de uma homossexualidade “bem-comportada” e passou a investir em posturas desestabilizadoras, questionando assim a própria validade de um par opositivo conceitual como heterossexualidade *vs.* homossexualidade³⁵⁹, substituindo a categoria *identidade sexual* pela de *práticas sexuais*. O esforço para desvincular o *continuum* de categorias “AIDS – grupo risco – homossexualidade” é, ainda hoje, ponto de extrema relevância, tanto na agenda dos grupos homossexuais quanto na agenda das políticas de prevenção ao HIV-AIDS³⁶⁰. O único momento em que uma reflexão explícita sobre a condição homossexual é feita por Márcia Felácio e pelo protagonista é também o momento no qual Márcia confessa a ele sua suspeita de estar infectada pelo HIV:

³⁵⁶ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 164.

³⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 164.

³⁵⁸ DANIEL, Herbert e PARKER, Richard. *AIDS: A Terceira Epidemia*. São Paulo: Iglu, 1991.

³⁵⁹ SEDGWICK, Eve Kosofsky. Axiomatic. In: _____. *The Epistemology of The Closet. Op. Cit.*, 1990. p. 1-63.

³⁶⁰ “As relações entre homossexualidade e saúde, tanto nas ciências médicas, como na opinião pública, como o caso da AIDS pode demonstrar, têm originado preconceitos contra os homossexuais e permanecem como uma complexa questão a ser enfrentada individual e coletivamente”. TERTO, Veriano. Homossexualidade e Saúde. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 8, número 17, junho de 2002. p. 156.

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. [...] havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço³⁶¹.

A tensão gerada pelo momento de enunciação da suspeita é potencializada pelo silêncio, uma vez que os grânulos indicam a suspeita da infecção. A soropositividade, por sua vez, abre espaço para a reflexão sobre a identidade sexual, vista a inevitável associação entre AIDS e grupo de risco, entre grupo de risco e práticas homossexuais e, finalmente, entre práticas homossexuais e identidade homossexual:

– Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, quase colados nos meus, e perguntou: – você é homossexual?
Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.
– Não sei³⁶².

A resistência e o desconforto do narrador-protagonista em reconhecer-se em uma identidade homossexual não deve ser associada, todavia, com uma postura de “manter-se no armário”; o desconforto com a identidade homossexual surge também pautado nas práticas heterossexuais mantidas pelo jornalista. Isso implica simultaneamente, no breve “não sei” do protagonista: a) um questionamento a respeito da validade da “homossexualidade” (entendida como categoria identitária, estável, monolítica e auto-evidente); b) um questionamento com relação à natureza de sua própria identidade sexual (a qual extrapola os domínios da homo e da heterossexualidade); e c) finalmente, uma recusa a esta suposta “fixidez” ou “estabilidade” das identidades sexuais pré-estabelecidas. Tal postura ecoa também nas palavras de Márcia Felácio, ao explicitar suas dúvidas e ressalvas com a idéia de uma identidade sexual pensada de maneira essencializada:

Márcia endireitou a cabeça.
– Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas

³⁶¹ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 168.

³⁶² ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 168.

é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas³⁶³.

Tal maneira de constituir a própria identidade sexual, caracterizada por hesitações, por recusas a identidades pré-determinadas, por uma postura irônica e mesmo paródica frente aos comportamentos sexuais, e por uma moralidade que desafia os preceitos sociais pautados em uma heterossexualidade presumida, é que torna possível afirmar que o focalizador do romance está filiado a um modo *queer* de pensar as práticas sexuais e as identidades gendradas. É aí que o diferencial do investimento crítico em uma categoria como a focalização emerge, permitindo escamotear pressupostos falaciosos como os de que o narrador configura *a priori* uma instância neutra de articulação discursiva. Dado ser uma função textual, o narrador pode até não estar, *explicitamente*, declinado na diferença de gênero ou de orientação sexual; contudo, a partir das escolhas e valores articulados pelo narrador, bem como através das modulações de seu discurso, é possível vislumbrar que contingências identitárias são refratadas pelo narrador.

No romance de Abreu, isso se revela a partir da perspectiva do focalizador, que se apresenta como um homem branco, do sul do Brasil, a guiar suas práticas sexuais por um conjunto de pressupostos que desafia o binarismo homossexualidade *vs.* heterossexualidade, opondo-se ao caráter normalizador deste par opositivo. Se a epistemologia do armário implica sempre em uma desvantagem frente a um mundo hegemonicamente heterossexual, a hesitação e a fluidez revelam-se estratégicas nas negociações com outros sujeitos sexuais. Aceitar a identidade homossexual como uma identidade “menor” ou “minoritária” implica em subordiná-la à heterossexualidade. Dito de outra maneira, ela perde seu caráter positivo de diferença e passa a ser “a exceção que confirma a regra”, permitindo à heterossexualidade tomar o lugar de regra a partir da abjeção das outras sexualidades e práticas sexuais. Recusar tal binarismo, da maneira como o faz o jornalista anônimo de *Onde andaré Dulce Veiga?*, significa investir politicamente na textualização da liminaridade das

³⁶³ ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 168.

identidades sexuais, desestabilizando assim o caráter de auto-evidência da heterossexualidade.

O conflito racial não apenas está retratado na obra de Abreu, como também está superposto à abjeção sexual por ocasião da construção do personagem Jacyr. Ainda que não haja nenhuma evidência no romance que aponte que Jacyr sofra discriminações raciais, a “hipersexualização da raça negra” é mostrada no momento em que Jacyr descreve o “negrão”, um homem potente e bem dotado que conheceu na noite anterior em um barzinho, sintomaticamente chamado *Quenia's Bar*: “sabe aquele negrão de cabelo rastafari que fica sempre ali no Quenia's Bar? Aquele que vende fumo, diz que tem *vinte e cinco* centímetros, já pensou? Isso não é jeba, é uma jibóia”³⁶⁴. Nessa fala de Jacyr, a ratificação de mitos sexuais com relação aos homens negros também denuncia a homologia entre abjeção racial e abjeção sexual, uma vez que ambas sustentam-se em um mesmo argumento: *uma leitura que encontra no corpo* (seja na cor da pele, seja nas práticas sexuais empreendida por esse corpo) *signos de animalidade e de anormalidade*.

Há também no romance, contudo, traços que apontam para uma assimilação de determinadas práticas da cultura negra como constituintes do patrimônio cultural nacional. A figura de Jandira de Xangô, por exemplo, é mostrada com reverência, ainda que com um pouco de descrédito por parte do narrador, uma vez que este descreve a “sacerdotisa dos orixás” como “o oráculo da porta ao lado”. Análoga à posição de poder alcançada pela pitonisa afro-brasileira graças ao conhecimento das tradições dos antepassados africanos, encontra-se Pai Tomás, funcionário do jornal *Diário da Tarde* e que, tal como Jandira, é respeitado pelos conselhos auspiciosos que dá a Castilhos, o editor-chefe da redação. *Onde andarás Dulce Veiga?* não sustenta a homologia entre abjeção racial e abjeção sexual como uma relação termo-a-termo. Entretanto, cabe ressaltar que as posições de poder e respeito conquistadas por Jandira e por Pai Tomás localizam-se em contextos subalternizados, de onde se conclui que o imaginário nacional brasileiro continua a delegar espaços subalternizados para

³⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 77.

homens e mulheres da raça negra.

A questão da liminaridade também está presente na fuga do jornalista para Estrela do Norte, cidadezinha localizada no Planalto Central, no norte do Estado de Goiás, onde finalmente encontrará Dulce Veiga. Para fugir ao caos da metrópole paulistana, o jornalista embrenha-se no que seria o “coração” do Brasil, o seu íntimo, o seu interior. E nesse interior, longe de rafics fálicos e márcias felácios, longe da peste que assombra os homossexuais da cidade, longe de jacyr(a)s e jandiras mediúnicas, longe das práticas de “jogar o jogo de jogar o jogo”, o jornalista encontra novas possibilidades de sobrevivência social, possibilidades além dos jogos heteronormativos e das identidades sexuais estáveis. Neste sentido, pode-se descrever a cidadezinha de Estrela do Norte como uma *heterotopia*, no sentido atribuído ao termo por Michel Foucault. A heterotopia é um conceito acerca dos *espaços outros*, os quais, pertencendo ao mundo em geral, afastam-se dele simultaneamente pela alteração das convenções estabelecidas no mundo. Se a utopia é um espaço sem lugar no real, a heterotopia pode ser entendida, ao menos inicialmente, como uma “utopia realizada”. Ela é a contraposição ao mesmo tempo múltipla, laica, real e concreta à irrealidade e ao caráter imaginário das utopias. A heterotopia é o lugar no qual a ordem social é invertida, anulada, colocada em suspenso, “entre aspas”, ou ainda, “entre parênteses”. Para utilizar uma noção já bastante conhecida nos estudos literários, a heterotopia *carnavaliza* (no sentido bakhtiniano) as regras e os códigos sociais vigentes. De acordo com Michel Foucault:

Há, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de *heterotopias*³⁶⁵.

³⁶⁵ FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. *Ditos e Escritos – Volume III*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001. p. 415.

Segundo o raciocínio de Foucault, tanto o cárcere no romance de Manuel Puig, a cidadezinha goiana de Estrela do Norte no de Caio Fernando Abreu e a cidade de Miami em *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly, podem ser lidas como heterotopias textuais nas quais o princípio das iniquidades de raça, classe, gênero e orientação sexual são colocadas em suspenso, permitindo a articulação de novos arranjos sociais.

4.3 CONFLITOS E IMPASSES, ALTERIDADE E SUBALTERNIDADE

Tengo que aprender a quererme e respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual sin que por eso se me ponga roja la cara, y sin que me sinta sucio, cochino, una mala persona, porque no lo soy, soy tu hijo, te quiero, soy homosexual y soy una buena persona.

– Joaquín Camino, personagem de *No se lo digas a nadie* –

Ao contrário do romance de Caio Fernando Abreu, no qual há a utilização de um narrador autodiegético e de uma focalização predominante interna, delegada ao protagonista do romance, ou da obra de Manuel Puig, no qual há uma dissolução da categoria do narrador tal como habitualmente compreendida, o romance de Jaime Bayly articula um narrador extradiegético que somente ao final do romance se mostrará “acumpliciado” com a perspectiva de Joaquín Camino. Contudo, ainda que tal acumpliciamento somente possa ser explicitado no final da narrativa, é possível, ao longo do romance, observar a sintonia entre o narrador extradiegético e o protagonista Joaquín Camino através da maneira pela qual são apresentados os outros personagens, bem como suas crenças e valores. Merecem destaque, nesse sentido, os personagens Luis Felipe e Maricucha, genitores do protagonista.

Luis Felipe é descrito como um homem que busca compulsivamente o reconhecimento público através da ostentação do poder financeiro e da masculinidade. Maricucha, em contrapartida, é apresentada como uma mulher frustrada no casamento, e que se entrega completamente aos preceitos morais da *Opus Dei*. Estes dois personagens podem ser considerados como os “porta-vozes” de dois grandes discursos da sexualidade: o da heteronormatividade masculinista, por parte do pai, e o que relaciona o sexo ao pecado e à devassidão, ao qual sua mãe está afiliada. Pode-se considerar estes dois personagens como a síntese das duas grandes forças sociais contra as quais Joaquín terá de se debater em sua

busca pela legitimidade de sua orientação sexual. Nestes termos, o espaço privado do lar paterno não deve ser entendido em oposição ao espaço público; o espaço domiciliar, em *No se lo digas a nadie*, não é apenas o cárcere privado ao qual estão destinados os cidadãos de segunda categoria (ou mesmo aqueles alijados de toda e qualquer cidadania), em oposição ao âmbito do espaço público, no qual os sujeitos em posse de plena e reconhecida cidadania debatem suas idéias. No romance de Jaime Bayly, a casa dos pais é um microcosmo, a ante-sala da *ágora*, e neste microcosmo se reproduzem, em escala reduzida, as formações discursivas que oprimem Joaquín, e que o oprimirão por ocasião de sua entrada no espaço público.

Este “ingresso” no mundo público, no qual se dão as relações sociais, é reiteradamente adiado, já que para Joaquín não resta outro lugar que *o umbral da ágora*, um espaço de liminaridade, fora do espaço social legitimado pelas regras heteronormativas. A escolha pelo espaço domiciliar como célula-mater da sociedade e, ao mesmo tempo, como microcosmo no qual estão contidas as mesmas forças sociais que operam no macrocosmo social, possibilita compreender os discursos de Luis Felipe e Maricucha de maneira amplificada. Isto é, Luis Felipe e Maricucha não falam meramente como sujeitos de suas próprias vozes e cosmovisões, mas como os porta-vozes de instituições marcadamente ideológicas e de sabida eficiência no controle dos corpos e das subjetividades sexuais: de um lado, os valores do patriarcado branco das elites peruanas, representados pelo pai; de outro, os valores sacralizados pela ala mais conservadora da igreja católica, a *Opus Dei*, representados pela mãe³⁶⁶.

Uma vez que para Luis Felipe o exercício da masculinidade hegemônica é o pressuposto para o exercício do poder, a homossexualidade do filho implica no aceite de uma simbólica *emasculação*, a qual o torna inapto para a cidadania plena e o livre exercício do legado de autoridade representado pelo pai. Mais do que a orientação sexual do filho, o que perturba Luis Felipe é a confissão pública da homossexualidade, pois, quando vivida clandestinamente, tal condição não é

³⁶⁶ Cabe ressaltar que as críticas à *Opus Dei*, presentes no romance de Jaime Bayly, antecedem em quase dez anos as polêmicas suscitadas pelo *The Da Vinci's Code*, de Dan Brown, publicado pela primeira vez em 2003.

impeditiva para que um filho seja sucessor do legado paterno, de acordo com o imaginário nacional peruano. Dado que os interesses de classe de Luis Felipe estão legitimados por um ideário patriarcalista, isto é, a masculinidade hegemônica e a heterossexualidade, Joaquín rompe com as bases fundamentais do poder patriarcal ao declarar-se homossexual, condição proscrita no âmbito público. É nesse sentido que a homossexualidade torna-se a condição da liminaridade social de Joaquín, o qual se encontra condenado a uma cidadania de segunda categoria na homofóbica e patriarcal sociedade peruana.

Maricucha, ao cumprir o *script* de mulher devota a rezar permanentemente, garantindo assim o perdão dos pecados e a salvação de todas as almas da família patriarcal, encarna o ideal de uma representação marianista do feminino, bastante forte não apenas no Peru, mas em praticamente todas as culturas nacionais latino-americanas. O marianismo consiste em se tomar o ícone cristão da Virgem Maria, bem como todos os valores nessa imagem concatenados (pureza, santidade, submissão e temência a Deus) como modelo arquetípico de identidade feminina a ser seguido pelas mulheres “de bem”. O marianismo tem um importante papel na constituição identitária de Maricucha: ao ver toda manifestação ou interesse sexual como pecado, esta se coloca como a patrulheira da virtude dos membros de sua família, quase que uma procuradora de Deus a negociar a salvação das almas do esposo e dos filhos.

Ao se interpretar a liminaridade das escolhas pessoais de Joaquín e seu embate com os valores representados pelos pais, sua busca por experiências sexuais (e, mais tarde, a fuga de casa e a drogadição) devem ser lidas como metáforas oposicionistas, ou ainda, como a maneira simbólica de afastar-se do patriarcalismo racista e elitista do pai, bem como da falaciosa moral cristã, denunciada nos abusos que os padres e seminaristas cometem com os jovens sob seus cuidados. Enquanto para Luis Felipe a *mariconería* do filho é vista como falta de caráter e de *hombridade*, para Maricucha ela implica em pecado. Aliás, para ela, a possibilidade do pecado é a grande ameaça que ronda o filho, para o qual Maricucha tem uma aspiração secreta: o sacerdócio. Cumpre assinalar também que Maricucha não é feliz em seu casamento com Luis Felipe, a despeito

das condições financeiras e do *status* social que goza: “a veces no veo las horas de que el Señor me lleve al cielo. [...] La vida terrenal es desilusión tras desilusión tras desilusión”³⁶⁷. Assim, seu apego à fé e à “vida celestial” que a aguarda depois da sua morte fornece também algo de amparo às desditas de sua vida.

Como o acólito da masculinidade hegemônica, Luis Felipe incita em Joaquín posturas de desconfiança e violência com relação ao outro. É necessário estar sempre alerta e disposto a provar a própria *hombridade* publicamente, seja em confrontos físicos com outros colegas de escola, seja na objetificação e no abuso das mulheres. Neste sentido, a masculinidade heterossexual e hegemônica é *inscrita no corpo* a partir de um árduo processo de caráter performativo. Há que se *aprender a ser homem*. A necessidade de um corpo forte e embrutecido, forjado nas brigas com outros garotos e nos exercícios físicos (tais como a natação e o futebol), se dá na medida em que isso *legitima e legibiliza* a identidade heterossexual masculina no próprio corpo. Na esteira desse argumento, pode-se interpretar a constituição física de Joaquín (magro, delicado, pouco dado à prática de esportes) como uma postura de resistência à inscrição desse modelo de masculinidade, representado pelo pai, em seu próprio corpo³⁶⁸. Logo que Joaquín muda de escola, no princípio do romance, este o interpela a ostentar uma masculinidade de índole violenta como valor positivo frente a seus outros colegas. As evasivas desculpas do filho, ao argumentar que “es que no soy bueno mechando, papi”³⁶⁹ de maneira tímida, fomentam a postura homofóbica de Luis Felipe, que vê no falsete da voz do filho os primeiros indícios de efeminamento: “– ¿Qué? Habla fuerte, carajo. A los hombres la voz nos sale de los cojones. Tú pareces que hablaras por el poto, muchacho”³⁷⁰.

³⁶⁷ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 71.

³⁶⁸ A noção de *masculinidade hegemônica* a que se faz menção foi cunhada por Robert Connel. Dele também é a idéia de que a resistência a modelar o corpo masculino de acordo com modelos hegemônicos de masculinidade heterossexual configura-se como uma postura subversiva. Para ver mais a este respeito, conferir CONNELL, Robert. *Masculinities*. Berkeley: The University of Califórnia Press, 1995; _____. La organización sexual de la masculinidad. In: VALDÉZ, T. y OLAVARRÍA, J. (editores). *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago de Chile: Ediciones de Mujeres, 1997; _____. El imperialismo y el cuerpo de los hombres. In: VALDÉZ, T. y OLAVARRÍA, J. (editores). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO, 1998.

³⁶⁹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 18.

³⁷⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 18.

Ao revés das projeções de Luis Felipe, que deseja ver no filho um prolongamento de si mesmo e do poder patriarcal que representa, as aspirações de Maricucha são as de que seu filho torne-se um casto sacerdote: “yo lo sé lo que tú quieres, mami. Tú quieres que yo sea sacerdote”³⁷¹, declara o jovem Joaquín, mostrando-se conhecedor do destino que lhe é auspiciado pela mãe. No romance de Manuel Puig, a postura defendida por Anneli Taube é a de que a homossexualidade seria o resultado da identificação do menino com o modelo de subordinação delegado à sua mãe, ou da recusa da menina à tal subordinação, em uma releitura das teorizações sobre o complexo de Édipo feitas por Sigmund Freud. No romance de Bayly, a estrutura apresentada é muito mais complexa, uma vez que tanto o pai quanto a mãe estão acumpliciados com a perversa lógica heteronormativa. O exercício de uma sexualidade fora do padrão heterossexual mostra-se como um desafio não apenas aos papéis de gênero assumidos e performativizados pelo pai e pela mãe, mas se estendem como crítica a instituições sociais que, mais além da heteronormatividade e da lógica de uma sociedade gendrada, tais como a igreja, o classismo e o patriarcado branco, regulam e normativizam as práticas dos jovens das classes abastadas.

Ainda que o narrador não denuncie nem a si mesmo, nem a Joaquín Camino como *anti-racistas*, a descrição das arbitrariedades regidas pelos imperativos do imperialismo branco em Lima permite ler, através da crueza de algumas descrições, uma modalização discursiva avessa ao racismo institucionalizado. Discorda-se aqui da asseveração enunciada por alguns críticos, como Robert Ruz, ao afirmar que a posição privilegiada de Jaime Bayly em seu ofício de escritor – o pertencimento à elite econômica e racial peruana – o tornaria insensível a problemas graves dentro da sociedade limenha, tais como a discriminação dos indígenas pela minoria branca:

It can be argued that Bayly’s texts achieve little in terms of class or race issues or sexual politics. In terms of class, Bayly writes from a very specific, privileged position and members of his class in Lima already have considerable freedom of sexual choice by virtue of their economic power. In terms of race, Bayly continues to trend of the Peruvian mass media, such as advertising or

³⁷¹ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 12.

television, in which fair skin and hair are extolled as beauty³⁷².

A afirmação feita sobre o tratamento dado por Bayly à questão da raça em seu romance parece ser um pouco mais delicada e complexa do que a afirmação de Ruz faz supor. Ao se levar em consideração uma postura política que aposta na paródia e na ironia, há pelo menos dois momentos em que a questão do racismo é apresentada. Uma delas é a cena na qual Luis Felipe, retornando de uma caçada com Joaquín em El Aguerrido, atropela um *cholo* que parecia alcoolizado:

– Joaquín volteó, asustado. No pudo ver al tipo que acaban de atropellar. Todo estaba demasiado oscuro.
 – Mejor paramos, papi – dijo.
 – ¿Estás huevón? – dijo Luis Felipe – . Yo no voy a recoger a ese cholo borracho. Ya deve estar muerto además. Lo tendríamos que llevar a la clínica y nos joderíamos con su familia. Tratarían de sacarme plata los pendejos. Que se joda por imbecil el cholo huevón³⁷³.

Mesmo com os protestos de Joaquín, o qual insiste para que o pai dê assistência ao indígena atropelado, ele se nega a descer do carro. A referência ao racismo manifesto na fala de Luis Felipe, e as tentativas do jovem de demovê-lo a auxiliar o homem atropelado, indicam uma postura crítica com relação ao racismo do pai. Muito mais do que o receio por complicações com a lei, é o racismo que comanda a atitude de Luis Felipe. Já nas primeiras páginas do romance, ele faz a seguinte declaração: “debían fusilar en masa a todos los índios y tirarlos al río Rímac, carajo – dijo – . Así saldría adelante el Perú”³⁷⁴, declara Luis Felipe.

O racismo emerge nas mais diversas esferas sociais. Logo no início do romance, este aparece instalado no pequeno diálogo que se estabelece entre Jorge Bermúdez e Joaquín Camino: até mesmo um reles diálogo sobre futebol termina por mostrar-se como argumentação para enunciados racistas:

– ¿Te gusta el fútbol? – preguntó Joaquín.

³⁷² RUZ, Robert. *Queer Theory and Peruvian Narrative of the 1990s. Op. Cit.*, 2003. p. 33.

³⁷³ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 92.

³⁷⁴ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 13.

- Más o menos – dijo Jorge.
- ¿De qué equipo eres hincha?
- De la U [Universidad Católica], pues. *Todos los blancos somos de la U*³⁷⁵.

Não há intervenções por parte do narrador, ou mesmo monólogos do protagonista ou de outros personagens, dedicados à problematização da questão racial no romance. Todavia, isso não significa dizer que a questão não está abordada neste texto literário. Estas cenas, explícitas ao denunciarem a existência do racismo na sociedade limenha, por si só, já indicam um olhar crítico sobre a questão, uma vez que o contexto no qual tais descrições aparecem é o de uma crítica à hipocrisia das elites peruanas. Na medida em que a focalização é dada por um branco também subalternizado (por conta de sua sexualidade), não será exagero ler, nas descrições dos comportamentos racistas do pai, uma crítica a essas posturas racistas.

Outro ponto a abonar a leitura de um posicionamento anti-racista de Joaquín está no fato de que o próprio Joaquín é vitimado pelo *hate speech* etnofóbico, quando, em Miami, é flagrado roubando gravatas em uma loja de departamentos. Ao ser pego por um dos seguranças, que observara a tentativa de roubo pelo circuito interno de televisão, o jovem peruano ouve frases como “another fucking latin american”³⁷⁶ (como se todos os furtos a lojas de departamentos em Miami fossem realizados por latino-americanos) e “for a latin american, you have pretty good taste”³⁷⁷ (como se os latino-americanos, além de estarem condenados à “cleptomania”, estivessem também condenados ao mau-gosto). Se por um lado Miami pode parecer mais acolhedora do que Lima para um jovem gay da elite peruana, dado que as conseqüências do machismo patriarcal são menores do que em Lima, por outro Joaquín será sempre *another fucking latin american*, mesmo sendo branco e filho das classes abastadas. Ironicamente, quando está em Miami, Joaquín sofre na pele as conseqüências do racismo e da etnofobia que são características dos membros de sua própria classe social em seu país natal.

³⁷⁵ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 14. Grifo meu.

³⁷⁶ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 153.

³⁷⁷ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 154.

Não é apenas no advento do furto das gravatas que se explicita a inter-relação entre discurso ufanista e racismo. É surpreendente a clareza dos princípios racistas e patriarcalistas subjacentes no ufanismo de Luis Felipe. Em uma conversa com Joaquín, Luis Felipe expõe claramente sua visão de como as coisas devem ser para que se alcance a ordem e o desenvolvimento no Peru:

– Bueno, como te venia diciendo, ¿cuál es el problema del Perú? La cosa es bien clara, hijo, meridianamente clara. El problema es que los blancos y los cholos se odian, pero también se necesitan. Vamos a ver si me entiendes: los blancos no queremos a los cholos, hablamos mal de los cholos, nos alejamos de los cholos, ¿me sigues?

– Ajá.

– Pero la pendejada es que los blancos no podemos vivir sin los cholos, Joaquín. Porque entonces, ¿quién va a trabajar para nosotros, quiénes son nuestros obreros, nuestra mano de obra? Tienen que ser los cholos, pues. ¿Y quiénes son nuestras empleadas, nuestras cocineras, nuestras lavaderas? Tienen que ser las cholas, pues³⁷⁸.

Em sua ufanista declaração, em nome da manutenção das diferenças sociais no Peru, Luis Felipe manifesta pleno conhecimento do *modus socialis operandis* da maquinaria patriarcal que, a partir da divisão social do trabalho por gênero e por raça, perpetua a hegemonia branca, elitista, masculinista e heterossexual. As palavras de Luis Felipe evidenciam também que a hegemonia dessa elite não é mero resultado das “diferenças naturais” entre homens e mulheres ou entre indígenas e brancos, mas que tal estado de coisas é fruto de um longo processo de expropriação e subalternização dos não-brancos e dos não-homens. Se as mulheres (entendidas como não-homens) são corpos a serem domesticados, desfrutados e colonizados pelos sujeitos masculinos, os homossexuais (também “não-homens” dentro da lógica patriarcal) devem ser excluídos e rechaçados. A legitimação de práticas eróticas que não sejam heterossexuais ameaça esse arranjo social, uma vez que admitir a existência dos homossexuais (como sujeitos sociais legítimos) coloca em risco a naturalização das relações sociais tal qual efetivada pelo patriarcado. Ao final do romance, Joaquín decide abandonar seus pais e fixar residência em Miami, como modo de fugir das patrulhas ideológicas de Lima. Consegue, finalmente, estabelecer uma

³⁷⁸ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 298-299.

relação estável com Peter, um estadunidense que trabalha como carregador de malas em um hotel em Miami. O descaso de Joaquín para com a sua identidade nacional é sintomático de um mal-estar geral que angustia os jovens peruanos no final do século XX: “para mi generación, el patriotismo es una broma de mal gusto”³⁷⁹, desabafa.

O ceticismo de Joaquín estende-se mais além das questões de pertença nacional. Em seu monólogo final, a articulação entre voz narrativa heterodiegética e focalização interna dá-se explicitamente. Neste momento, concretiza-se textualmente a superposição entre a perspectiva do narrador, o qual se mantém isento a maior parte do romance, e a perspectiva de Joaquín Camino. O narrador “cita” deliberadamente os pensamentos de Joaquín, os quais, dedicados à sua mãe, tomam a forma de uma oração profana, na qual o personagem pede a compreensão de Maricucha:

Ahora Joaquín también estaba llorando. Lloraba porque tenía ganas de decirle a su madre “tienes que entender que soy homosexual, mamá, siempre fui homosexual, probablemente cuando estaba en tu barriga ya me estaba haciendo homosexual, pero no por eso soy mala persona, no por eso dejo de quererte, si sólo pudiera entender que no soy maricón para fregarte, para vengarme de ti, que soy homosexual porque ésa es mi naturaleza y porque yo no la puedo cambiar, y por favor, no veas mi homosexualidad como un castigo de Dios, no la veas como algo terrible, porque no lo es, míralo más bien como una oportunidad para entender mejor a la gente, para entender que las cosas no siempre son blancas y negras, comprende, por favor, mamá, que al final lo único importante es que yo también te quiero, te quiero muchísimo, adoro tus caprichos y tus cucafaterías, pero yo no puedo dejar de ser quien soy, no puedo ni quiero dejar de ser quien soy, y tengo que aprender a quererme y a respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual sin que por eso se me ponga roja la cara, y sin que me sienta sucio, cochino, una mala persona, porque no lo soy, soy tu hijo, te quiero, soy homosexual y soy una buena persona, y si Dios existe, él te contará algún día por qué le provocó hacerme homosexual³⁸⁰.

Nos romances de Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly, a heteronormatividade é denunciada como um regime político que legitima, ao

³⁷⁹ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 296.

³⁸⁰ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 357.

mesmo tempo, a normatização do desejo heterossexual e a divisão binária dos gêneros. Da mesma maneira, é lícito afirmar que os três romances em questão posicionam-se, em maior ou menor grau, contra a *homonormatividade*, isto é, uma maneira elitista, normativizante e neoliberal de se vivenciar a homossexualidade. De acordo com A. Moreno e J. Pichardo:

La homonormatividad se configura a través del cambio de significado de las práctica sexuales de las personas que las realizan así como los contextos sociales y culturales en las que se enmarcan. Estos cambios de significado se basan comúnmente en la recreación hiperbólica, que desde la hegemonía heterosexual, se realiza de esas prácticas cuando las llevan a cabo personas homosexuales. Se asegura la hegemonía heterosexual y se constituye la homonormatividad hipervisibilizando y seleccionando ciertos comportamientos realizados por un grupo específico de personas calificadas como homosexuales. El pensamiento homonormativo asocia, desde la hegemonía heterosexista, los comportamientos homosexuales a una clase social y a un estilo de vida determinados³⁸¹.

Contudo, é em *No se lo digas a nadie* que fica mais evidente o alinhamento de diferentes posturas fóbicas e discriminatórias (como o racismo, a misoginia, a homofobia e o classismo) em torno de um interesse comum: a manutenção dos privilégios sociais de uma pequena parcela da população. Sob a rubrica da “verdadeira cidadania peruana” e do “progresso da nação”, usurpa-se das mulheres, dos indígenas, dos homossexuais e das classes economicamente mais desfavorecidas o direito de participação política plena no imaginário nacional. Cabe salientar que os ideologemas da exclusão estão a serviço da manutenção dos privilégios detidos pelos setores hegemônicos no que diz respeito à raça, à classe social, às práticas sexuais e aos papéis de gênero. Seguindo tal raciocínio, a postura cínica de Joaquín com relação aos espasmos de patriotismo de Luis Felipe revela uma postura de resistência e de subversão. Seu pai, pelo contrário, mesmo sendo vítima de ameaças telefônicas realizadas pelos “terroristas” indígenas, não abre mão de residir em sua terra natal: “a mi nadie me bota de mi

³⁸¹ MORENO, A. y PICHARDO, J. Homonormatividad y existencia sexual. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volume 1, número 1. Enero-febrero de 2006. p. 152. Importantes discussões acerca do termo *homonormatividade*, bem como as relações entre as identidades gays transnacionais e as políticas neoliberais globais podem ser encontradas em DUGGAN, Lisa. *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*. Los Angeles: UCLA, 2002.

país [...] Que se vayam los rosquetes. Yo me quedo”³⁸². Maricucha, por sua vez, aceita de maneira resignada o destino que o *script* social limenho lhe reservara: o de submissa e virtuosa guardiã do lar e da família. Mesmo ela estando em uma posição subalternizada na hierarquia de gênero, manifesta sua cumplicidade com o *status quo* e o seu orgulho de ser peruana:

- No hables así de tu país, de tu gente – dijo Maricucha –. Hablar mal de tu país es como hablar mal de tu familia.
- Mamá, por favor, no seas huachafa – dijo él, riéndose –. El patriotismo es la peor de las huachaferías.
- Yo no sé por qué mis hijos me han salido tan antiperuanos – murmuró ella, y suspiró.
- Yo no soy antiperuano, mami, pero me molesta vivir en Perú porque es un país medio salvaje – dijo él³⁸³.

Importa observar aqui a lógica perversa da *mentalidade hetero*. Mesmo Joaquín não consegue operacionalizar seu raciocínio crítico fora de uma lógica do *ou isto, ou aquilo*: para criticar a opressão sofrida pelos homossexuais em seu país, ele operacionaliza um juízo que envolve o par opositivo *civilização* vs. *barbárie*, tomando por “civilização” o contexto estadunidense *gay friendly* de Miami. Entretanto, ao reduzir diferenças culturais a uma questão de civilidade ou selvageria, Joaquín aciona a mesma lógica binária que subordina a homossexualidade à heterossexualidade que está na raiz do pensamento homofóbico. A posição privilegiada do personagem Joaquín nas hierarquias sociais da sociedade peruana com relação à classe e à raça, em contraposição com sua posição subalterna nos regimes hegemônicos de masculinidade e expressão sexual evidenciam, em última análise, que a reprodução de estereótipos e das desigualdades, muitas vezes, recebe a contribuição dos próprios sujeitos marginalizados, os quais reproduzem a lógica da exclusão.

³⁸² BAYLY, J. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 297.

³⁸³ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 327.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:
das ficções (políticas) à política (das ficções)**

*I got lots of problems
Female trouble
Maybe I'm twisted
Female trouble
They say I'm skank
But I don't care
Go ahead! Put me in your electric chair*

*I got lots of problems
Female trouble
Maybe I'm twisted
Female trouble
Hey! Spare me your morals
Look out for yourself
What pleases me is paradise*

*I got lots of problems
Female trouble
Maybe I'm twisted
Female trouble
Oink! Oink! Oink! Oink!
I'm berserk! I like It! Fine!
As long as I'm making headlines
Ah! Ah! Ah! Yeah!*

– John Waters, na voz de Divine –

Hugo Achugar, intelectual uruguaio, afirma categoricamente que “se não tenho a liberdade de escrever o que me dá vontade, não faz sentido escrever [...]

Em algum lugar, preciso defender a escrita como um espaço de liberdade”³⁸⁴. Pensar a identidade de gênero como *performativa* permite pensar, ainda que metaforicamente, que performativizar um determinado gênero é *escrever socialmente um determinado gênero*. Obviamente, subverter o gênero através dessas paródicas *performances* do masculino e do feminino não soluciona completamente o problema. Pelo contrário, cria novos problemas a serem resolvidos, problemas que a *drag queen* Divine, na canção de abertura de um famoso filme de John Waters³⁸⁵, chama, com toda sua autoridade de travesti, de “female troubles”. No momento em que um “homem” homossexual traveste-se e afirma que tem “problemas femininos”, tem-se o elemento cabal para afirmar que a subversão *não solucionou o problema de gênero*. Afinal, nada mais *problemático* do que um “homem” – ainda que travestido – afirmar que tem “problemas femininos”. Todavia, a subversão do gênero cria, junto com estes outros problemas, outras maneiras – disjuntivas, alternativas, *performativas* – de se lidar com os antigos. Novas maneiras para ler-se não apenas os “problemas” da ficção de Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly, mas também – por que não? – novas maneiras para se interpretar a obra *Masculino y Femenino*, de Osvaldo Salerno (polêmica instalação projetada para ser exibida nas portas dos banheiros da V Bienal do Mercosul, cuja foto utilizei como epígrafe visual nas primeiras páginas deste trabalho). Ou ainda, novas maneiras para se compreender a identidade de gênero de *performers* como Divine, a diva *drag avant la lettre* de Baltimore, e também de tantas outras *drags* anônimas em seu luxo, em seu deboche e em seu descaramento, que, de tão políticas e subversivas, não raro são espancadas e assassinadas com requintes de crueldade.

Se tanto o social quanto o histórico intervém nos processos de significação do texto literário, pode o literário intervir no histórico e no social? Se o social está implicado no literário, cabe perguntar: poderia então a linguagem poética servir como lugar de investimento político de resistência, no qual a heteronormatividade pudesse ser contestada e subvertida? Através de quais

³⁸⁴ ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem Boca. Op. Cit.*, 2006. p. 22.

³⁸⁵ *PROBLEMAS FEMININOS (Female Trouble)*. Direção e roteiro: John Waters. Estados Unidos, 1974, 35 mm. 97 min. A canção *Female Trouble*, cantada por Divine no início do filme, é, também, de autoria de John Waters.

estratégias tal investimento é tornado possível, e com que resultados? Poder-se-ia afirmar que os romances latino-americanos escritos por homens não-heterossexuais endossariam uma postura de afirmação identitária, a partir dos modelos propostos pelas subculturas gays “herdeiras” do levante do Stonewall Inn em 1969, ou ainda que, em sua escrita, autores como Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly estariam preocupados em denunciar a violência homofóbica (seja ela física ou simbólica) no contexto das nações latino-americanas. Mesmo que tais assertivas estejam parcialmente corretas, elas se revelam um tanto reducionistas, frente às complexas problemáticas abordadas por estes três escritores.

Se é possível afirmar que as apostas em estratégias de visibilidade estão presentes, em maior ou menor grau, nas três narrativas aqui analisadas, também o é afirmar que o investimento político em uma identidade gay centrada e monolítica é contestado, problematizado e mesmo refutado, particularmente no romance de Caio Fernando Abreu. O protagonista, que sequer é portador de um nome, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, apresenta uma postura de contestação e resistência – frente às tentativas sugeridas por outros personagens – de se enquadrar em um modelo *prêt-à-porter* de identidade homossexual masculina. Tal recusa a este modelo identitário hegemônico encontra ecos no gênero performativizado por Molina, em *El beso de la mujer araña*. Molina consegue, ao mesmo tempo, questionar e subverter tanto o modelo heteronormativo de sexualidade quanto desafiar as estruturas sociais que julgam o sistema hierárquico de gênero como um binarismo restrito ao determinismo biológico. Uma vez que as categorias *homem* e *mulher* são desnaturalizadas e passam a ser vistas como dispositivos sociais, nada impediria, em princípio, que cada pessoa “assumisse” o gênero que mais lhe fosse conveniente. Assim sendo, por que as categorias *homem* e *mulher* continuam pautando, de maneira reiterada, os significados sociais que são atribuídos às performances identitárias de homossexuais? Cabe aqui rememorar as reflexões realizadas por Monique Wittig, ao afirmar que esta divisão binária somente faz sentido no interior de uma economia simbólica balizada nos imperativos de uma heterossexualidade compulsória, na qual o sistema sexo-gênero se resume a uma oposição

hierárquica do gênero masculino ao gênero feminino. Atrelada à divisão binária dos gêneros, encontra-se também aquilo que Judith Butler chamou de *matriz heterossexual*, um esquema lógico que, a partir do binarismo fundacional do gênero e da lógica biologizante da reprodução sexual, legitima a heterossexualidade e torna a homossexualidade uma expressão libidinal abjeta.

A obra de Jaime Bayly permite que se esboce uma resposta para esta primeira questão. Tal como foi possível depreender das análises de *No se lo digas a nadie*, este romance é apresentado predominantemente por um focalizador cuja localização na hierarquia sócio-econômica e racial é privilegiada. A estruturação do universo familiar patriarcal no qual Joaquín Camino está inserido indica que, conjuntamente com os preceitos modalizadores do discurso hegemônico da masculinidade, estão implicadas questões relativas ao prestígio social e à dominação racial. Abrir mão da identidade masculina hegemônica é abrir mão dos privilégios de *ser homem* no contexto de uma sociedade patriarcal. Fragilizar esta masculinidade, tal como é pressuposta, tem como conseqüência a abertura de fissuras para que outras vozes também subalternizadas – e não somente aquelas que o foram pela lógica heteronormativa – questionem a primazia e a legitimidade da hegemonia branca, masculinista, economicamente mais favorecida e heterossexual. Admitir a existência de algo além, ocupando o entre-lugar formado pela intersecção do masculino e do feminino, abre espaço para que o edifício retórico construído com vistas a naturalizar a heterossexualidade como a única expressão sexual legítima comece a ser desmantelado através do discurso ficcional.

Ao questionar os binarismos em torno da construção social das categorias *corpo*, *gênero* e *orientação sexual*, o *corpus* analisado questiona o próprio lugar epistemológico a partir do qual se produz o conhecimento que legitima os arranjos binários da identidade de gênero e das práticas sexuais. O mais paradigmático enunciado a desestabilizar as categorias analíticas do *pensamento hetero* é aquele inscrito em uma camiseta vestida pelo personagem Joaquín Camino, com a deliberada intenção de provocar a sua mãe: “*I can’t even think*

straight”³⁸⁶. Já o narrador-protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*, por sua vez, dispõe de ampla liberdade para transitar no “espaço aberto” da metrópole paulistana. Mesmo que este personagem questione a fixidez das identidades heteronormativas e homonormativas, o desfecho do romance sinaliza uma mudança interior que liberta o personagem das amarras identitárias, mas não configura um embate direto com as formações ideológicas normativas no espaço social construído pelo narrador. Nesse sentido, a composição do texto literário na obra de Caio Fernando Abreu mobiliza um narrador interno (autodiegético) com alternâncias entre os regimes de focalização interna e externa. Tal artimanha narrativa permite a enunciação de um personagem conflitante e ambivalente, ao mesmo tempo em que evidencia um processo de constituição performativa da identidade sexual do mesmo. As aparentes contradições entre as ações do personagem e o discurso do narrador são resultantes da apresentação de um narrador com um duplo *status*: como narrador, o jornalista tem pleno conhecimento do desenrolar da história no tempo; como personagem, suas percepções são parciais. Apenas ao final do romance é que há uma *co-incidência* entre protagonista e narrador em *Onde andará Dulce Veiga?*.

Joaquín Camino, por sua vez, *deseja* agir sobre estas formações ideológicas, em especial sobre os discursos do patriarcalismo branco e da moral religiosa, para poder enunciar, ainda que a contrapelo, a sua identidade sexual. Porém, ao mesmo tempo em que assume uma postura combativa com relação à heteronormatividade, o jovem mantém uma postura situacionista no que diz respeito aos privilégios que lhe são assegurados por seu pertencimento à elite branca de seu país. Joaquín opõe-se aos modelos patriarcais de *família* e de *masculinidade* que lhe são impostos desde a infância, e, do mesmo modo, interroga criticamente o conformismo de outros personagens, como Gonzalo e Alfonso, em especial a vivência de *doble vidas*, as quais permitem assegurar as benesses de se viver publicamente como um homem heterossexual, relegando a homossexualidade a uma questão de foro íntimo. Contudo, Joaquín termina optando pelo auto-exílio em Miami, nos *gay friendly* Estados Unidos. Ao invés de se posicionar contra os privilégios de sua classe, o personagem utiliza-os para

³⁸⁶ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 326.

assegurar uma pacata vida em Miami, vivendo em um apartamento de propriedade da família.

É importante não confundir *homossociabilidade* com *homossexualidade*. Sendo a homossociabilidade entendida como a sociabilidade estabelecida entre homens, cabe ressaltar que ela é um importante aspecto na manutenção de uma cultura patriarcal. Ao pensar a homossociabilidade entre homens heterossexuais, fica evidente o papel que a homofobia e o sexismo têm na manutenção desse *continuum* de relações sociais. Isto é de extrema importância para que se possa compreender como e por que motivos o imperativo homossocial masculino por vezes reitera, reforça e legitima a opressão contra as mulheres:

I am not assuming or arguing either that patriarchal power is primarily or necessarily homosexual (as distinct from homosocial), or that male homosexual desire has a primary or necessary relationship to misogyny. Either of those arguments would be homophobic and, I believe, inaccurate. I will, however, be arguing that homophobia directed by men against men is misogynistic, and perhaps transhistorically so. (By “misogynistic” I mean not only that it is oppressive of the so-called feminine in men, but that it is oppressive of women)³⁸⁷.

Estes efeitos misóginos da homossociabilidade masculina são importantes para que se compreendam as aparentes contradições nos romances aqui analisados. Em *No se lo digas a nadie*, ainda que haja a emancipação do personagem Joaquín frente aos valores cultivados por sua família, as mulheres estão sempre subordinadas. Maricucha, sua mãe, está ao mesmo tempo subordinada aos valores da direita católica (representados por sua afiliação ao *Opus Dei*) e à figura de Luis Felipe³⁸⁸. Joaquín, por sua vez, é complacente com a violência homossocial em pelo menos dois momentos: quando presencia o espancamento de uma travesti no parque³⁸⁹, e quando tenta forçar uma garota a fazer sexo oral em troca de cocaína³⁹⁰.

³⁸⁷ SEDGWICK, E. K. *The Epistemology of The Closet*. *Op. Cit.*, 1992. p. 20.

³⁸⁸ Conferir o capítulo “El Campamento” de BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. *Op. Cit.*, 2003.

³⁸⁹ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie*. *Op. Cit.*, 2003. p. 225-231.

³⁹⁰ BAYLY, J. *No se lo digas a nadie*. *Op. Cit.*, 2003. p. 248-251.

O mesmo ocorre quando o protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?* faz sexo com uma prostituta³⁹¹ ou emite seu juízo de valor com respeito às integrantes do grupo Vaginas Dentatas, ao ouvir pela primeira vez o nome do grupo: “Sapatas, sexistas, adolescentes rebeldes sem causa nem conseqüência”³⁹². Aqui, mais uma vez, é a distinção entre *narrador* e *focalizador* que permite constatar uma possível ambivalência do texto, a qual apontaria para duas possíveis leituras. Sabendo que o narrador está enunciando o seu discurso do mesmo lugar que o protagonista, descobre-se, ao final do romance, que o narrador *amava* e *estimava* quase todos os outros personagens, fato que se evidencia com a “visão” que este tem em Estrela do Norte: “no centro da minha testa, havia um ponto como a lente na extremidade de um telescópio que eu apontava para as pessoas que eu amava, e que estavam distantes. [...] Voltei-as na direo de Pedro, mas estavam embaçadas”³⁹³. Este “embaçamento”, como oposio  “clareza” com que o narrador pode ver todos os outros personagens, instaura uma dvida. Posto que a “lente” lhe permite “ver  distância”  aqueles que ama, isto poderia ser lido como: a) uma certa “obscuridade” em relao aos sentimentos nutridos por Pedro; ou b) assinalar a morte do amante em decorrência da infeco pelo vírus HIV. Uma vez que, ao final da história, o narrador explicita não haver dvida alguma sobre os sentimentos que nutria por Pedro, confirma-se a segunda hipótese.

Quais seriam, pois, os ideologemas que sustentam a textualizao de uma poética *queer*? Os ideologemas surgem de temas e estratégias discursivas recorrentes nos romances em questão, entendidos como eixos de análise. A partir da leitura dos romances de Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jayme Bayly, foi possível identificar a recorrência de três pontos fundamentais: a) o esforço de se construir um lugar de enunciao literária marcado pelo *queer*; b) as disjunoes entre corpo, gênero e sexualidade; e c) a problematizao da identidade e do pertencimento nacional a partir do desejo *pelo reconhecimento*. Ou, de maneira simplificada, *o ideologema da letra*, *o ideologema do corpo* e *o ideologema do desejo*.

³⁹¹ ABREU, C. F. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 110-111.

³⁹² ABREU, C. F. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 16.

³⁹³ ABREU, C. F. *Onde andar Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 211.

Sob o signo da *letra*, articula-se um ideologema no qual a escrita literária é problematizada a partir de um *locus* de enunciação consciente de suas implicações políticas mais amplas. Reivindica-se, através do alcance e da legitimidade do discurso literário, o exercício narrativo como um ato performativo, capaz de intervir no social através da projeção de novas configurações de identidade sexual e de gênero. Se para Fredric Jameson³⁹⁴, a interpretação é um ato socialmente simbólico, para os narradores construídos por Puig, Abreu e Bayly a escritura também é um ato socialmente simbólico, com a capacidade de dialogar, desestruturar e subverter os saberes institucionalizados pelos discursos da biologia, da religião e da psicologia, bem como os saberes hegemônicos que circulam sob o rótulo de *senso comum*.

No romance de Manuel Puig, o investimento na escrita e em seu potencial disjuntivo com relação aos saberes hegemônicos é evidenciado pela dobra textual que divide *El beso de la mujer araña* em dois. Paralelamente à ação apresentada no enredo, que toma como base a temporalidade necessária para o estabelecimento dos diálogos entre Molina e Valentín, as notas de rodapé estabelecem uma dobra textual *externa* à fabulação (mas *interna* à história e à narrativa), na qual a legitimidade do discurso científico é subvertida e substituída pelo discurso “científico” de um personagem. Depois de uma extensa tarefa de revisão bibliográfica com relação ao tema da homossexualidade, o narrador externo (extradieгético) das notas de rodapé abre espaço para que o livro *Sexualidad y revolución* (título sintomático da “revolução” que o narrador almeja para a questão da homossexualidade) apresente uma possibilidade para que se compreenda a homossexualidade como um ato de insubordinação frente às hierarquias opressivas a delinear a “coerência” das identidades de sexo e de gênero.

Em *Onde andarรก Dulce Veiga?*, a credibilidade da escritura como processo de constituição identitária é tão forte que o narrador-protagonista chega a cunhar uma peculiar idéia do que concebe por “deus” ou “divindade”, quando afirma ter perdido “o vício paranóico de estar sendo sempre filmado ou avaliado por um

³⁹⁴ JAMESON, Fredric. A Interpretação: A Literatura como Ato Socialmente Simbólico. In: *O Inconsciente Político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.

deus de olhos multifacetados, como os das moscas, *mas não o de estar sendo escrito*³⁹⁵. À afirmação final do narrador no romance de Abreu “e eu comecei a cantar”³⁹⁶, pode ser atribuído o caráter metafórico de *e eu comecei a escrever*. Em última instância, de nada valeria a experiência vivida se a ela não fosse possível *atribuir sentido* através de um processo de *narrativização*, o qual a torna passível de ser compartilhada e lhe dá *a permanência e a legitimidade da letra escrita*, permitindo a instituição de novas possibilidades identitárias sob a forma de capital cultural. Ao se levar em consideração a assertiva de que a cultura nada mais é do que *o conjunto de narrativas que contamos a nós mesmos sobre nós mesmos, e sobre os outros*, deduz-se que narrar a si mesmo equivale não apenas a um questionamento individual sobre os saberes e a cultura, mas à *produção* de novas modalidades de saber.

Ao contrário dos romances de Puig e de Abreu, que abordam o tema da intervenção social através da escrita *dentro* de suas narrativas, em *No se lo digas a nadie* é um elemento paratextual que anuncia o papel subversivo da escritura. Antes mesmo de dar início à atividade de narrativização da trajetória de Joaquín Camino, há uma advertência no livro, que permite identificar a projeção do autor como significante no romance: “las historias que aquí se narran solo ocurrieron en la imaginación del autor; cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia”³⁹⁷. É Mikhail Bakhtin, contudo, que nos alerta para o fato de que, por trás das palavras do narrador, aloja-se o juízo de valor do próprio autor, de maneira que tal advertência, ao invés de dissipar o conteúdo ideológico do discurso do narrador, o evidencia: “o autor se realiza e realiza o seu *ponto de vista* não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem [...] mas também no *objeto da narração*, e realiza também o *ponto de vista do narrador*. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, *o relato do autor sobre o que narra o narrador*”³⁹⁸. Se o autor de *No se lo digas a nadie* afasta-se, em sua advertência ao leitor, do narrador que criou para conduzir sua narrativa, é justamente porque a este narrador é atribuída *autoridade* para apresentar o enredo como texto. É porque

³⁹⁵ ABREU, C. F. *Onde estará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 13. Grifo meu.

³⁹⁶ ABREU, C. F. *Onde estará Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 213.

³⁹⁷ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie. Op. Cit.*, 2003. p. 4.

³⁹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998. p. 118.

prevê o impacto de sua escrita no meio social que o autor salienta seu distanciamento com relação ao narrador engendrado na escrita literária. Tal narrador, por sua vez, manifesta um desacordo tácito com as ideologias nacionalistas (as quais subscrevem as hierarquias de gênero, a premissa heteronormativa, a manutenção do modelo hegemônico de masculinidade, o racismo e o classismo) do universo que narra. É na contra-identificação do narrador com Luis Felipe e Maricucha, em oposição à identificação solidária com o personagem Joaquín, que se dá a perceber a intervenção cultural operada pelo narrador.

Como função textual e pluridiscursiva, *o ideologema do corpo* refrata os discursos médico, jurídico e psiquiátrico sobre os limites do corpo biológico, bem como a sua inscrição na cultura como significante social. Para Manuel Puig, importa problematizar o regime binário dos corpos sexuados, os quais são tomados como determinantes na constituição do gênero. A subversão do ideologema do corpo em Puig se dá, contudo, na composição de um personagem, Molina, o qual transita entre o gênero masculino e o gênero feminino, a despeito da materialidade do seu corpo biológico masculino. O investimento no *corpo* como signo de resistência política também é operacionalizado na construção do personagem Valentín, o qual, mesmo estando mergulhado profundamente nos pressupostos de uma masculinidade heterossexual, tem uma aguda percepção do corpo como um lugar de resistência política, uma vez que é através da *tortura do corpo* que o aparato estatal repressivo tenta *disciplinar* o guerrilheiro. Puig, Abreu e Bayly sugerem que as imposturas com relação à performatividade do gênero embaçam a legibilidade cultural de certos corpos.

O efeminamento de Molina e a sua orientação sexual colaboram para que Valentín não reconheça a imaginação de Molina como um procedimento cognoscente válido para compreender a tortura, ao mesmo tempo em que Valentín considera a sua própria imaginação como recurso dotado de validade epistemológica para conhecer a verdade sexual do corpo de seu companheiro de cela. Comportamento análogo ao de Valentín é descrito pelo narrador de *Onde andarás Dulce Veiga?*, com relação ao personagem Jacyr(a), na primeira metade do

romance. Mesmo que o narrador não compactue com o juízo de valor que apresenta – o que pode ser indiciado na ironia utilizada pelo mesmo –, ele denuncia, através dos olhares de soslaio das “velhinhas de preto” que residem no edifício, a repulsa silenciosa delas com relação ao filho travesti de Jandira de Xangô. “Desviar-se” da identidade de gênero auspiciada pelo seu sexo biológico condena Jacyr(a) a uma condição de degeneração, de marginalidade e de abjeção (no sentido que Judith Butler dá à expressão), o que equivale, em última análise, a condenar o mulato travesti a uma condição de “sujeito de segunda categoria”, quando não de “não-sujeito”, isto é, de sujeito abjeto.

Para Caio Fernando Abreu, o corpo é visto como a matéria-prima que, através de uma “ascese do eu” (ou ainda, de uma *tecnologia* de subjetivação), servirá como instrumento para se escapar às teias da heteronormatividade. Tal estratégia está representada na proliferação das possibilidades eróticas por parte do protagonista, incluindo-se aí a masturbação, o intercuro sexual com homens e algumas “aventuras” com mulheres. Estes usos do corpo não visam exclusivamente a um gozo de ordem libidinal, visto que também configuram práticas de subjetivação a contrapelo dos discursos heteronormativos. O personagem Jacyr ora se apresenta como homem, ora como *Jacyra*, assinalando também um reflexo contestatório, na medida em que suas performances de gênero desestabilizam o *continuum* “sexo – gênero – desejo (heterossexual)” pressuposto pelos discursos hegemônicos que postulam uma identidade de gênero “coerente”. Declinando-se ora no feminino, ora no masculino, Jacyr(a) pleiteia o direito à autodeterminação de identidade de gênero, colocando em xeque o caráter de transtorno psicológico utilizado pelo discurso psiquiátrico para caracterizar a disforia de gênero³⁹⁹.

Finalmente, Jaime Bayly, ao construir o personagem Joaquín, explicita o fato de que, em sociedades masculinistas como a peruana, não é sequer necessário transpor a barreira entre o masculino e o feminino para que o sujeito sofra retaliação. Em *No se lo digas a nadie*, pequenos indícios de subversão ao

³⁹⁹ A disforia de gênero é caracterizada pelo *DSM IV (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, publicado pela American Psychiatric Association) como um dos transtornos mentais envolvendo identidade e comportamento sexuais. Cf. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM IV*. 4 ed. Porto Alegre: ArtMed, 2002.

modelo hegemônico de masculinidade acionam os dispositivos ideológicos que se materializam no discurso disciplinador da escola e no discurso classificatório da Igreja Católica (o qual sequer pode ser chamado de “salvacionista”, uma vez que a divisão entre “virtuosos” vs. “pecaminosos” premia os primeiros, condenando os segundos ao inferno). A abjeção com relação aos que não desempenham corretamente suas identidades de gênero, tais como as travestis que vivem do *trottoir*, é apresentada pelo narrador de maneira mais explícita do que nos romances de Abreu ou Puig. No romance de Bayly, a heteronormatividade é denunciada através da faceta cruel do discurso homofóbico, que não raro “materializa” seus efeitos através da humilhação verbal, da retaliação e da violência física. É denunciada assim a condição abjeta daqueles corpos que não cumprem de maneira adequada os seus papéis de gênero. A violência homofóbica está representada na obra de Jaime Bayly quando Gustavo, Juan Ignacio e Joaquín, em pleno frenesi causado pela drogadição, saem pela noite a espancar travestis. O exercício da sexualidade, acoplado a uma performance disjuntiva de gênero, transforma o corpo das travestis em abjeções *ininteligíveis* para a “mentalidade hetero”. Destarte, são os corpos das travestis que demarcam, para os personagens Gustavo e Juan Ignacio, os limites da legibilidade cultural das performances de gênero. Se é verdade que, em *No se lo digas a nadie*, deflagra-se certa tolerância com relação às práticas homossexuais veladas, tais como as de Alfonso ou Gonzalo, também é verdade que elas são aceitas na exata medida em que compactuam com o *status quo*, ao não deslocar o limite imposto pelas pressuposições relativas à identidade de gênero masculina. As travestis, por sua vez, são a escória dentre todos os *outsiders* sexuais: tal juízo está tão arraigado no pensamento de Gustavo e Juan Ignacio que ambos chegam a associar a idéia de extermínio das travestis a uma prática supostamente ufanista, ao declararem “matemos un cabro, hagamos pátria”⁴⁰⁰.

De acordo com Teresa de Lauretis, “the relation of narrative and desire must be sought within the specificity of a textual practise, where it is materially inscribed”⁴⁰¹. Pensar o desejo implicado na estrutura narrativa requer, por

⁴⁰⁰ BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Op. Cit., 2003. p. 230.

⁴⁰¹ DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1984. p. 106.

extensão, considerar que “the very work of narrativity is the engagement of the subject in certain positionalities of meaning and desire”⁴⁰². É nesse sentido que se compreende o *ideologema do desejo*: a articulação de uma narrativa sempre se dá a partir de uma posicionalidade do sujeito, a qual envolve o desejo e a produção de significados. Assim, a função intertextual identificada no *corpus* sob a égide do desejo é a de que, ao se representar, no texto literário, um significado para a especificidade de se viver socialmente uma identidade sexual subalternizada, tal especificidade é articulada a partir de um desejo por reconhecimento. Puig, ao deslocar o narrador para as notas de rodapé, coloca os significados instituídos pelo discurso ficcional em paridade com o discurso científico sobre a homossexualidade, como estratégia para *legitimar* a enunciação de seu narrador (que subscreve a idéia de que a homossexualidade pode configurar um posicionamento revolucionário). Ao mascarar o *locus* do narrador através da criação de uma “personagem” sexóloga, o narrador de Puig reivindica *um terceiro espaço de produção de saber*, no qual seja possível a síntese entre a revolução política e a revolução sexual.

No romance de Caio Fernando Abreu, a narrativização das experiências vividas por um narrador interno *a posteriori* desvela um investimento político diferenciado na busca pela autoridade narrativa. Ao invés de deslocar o narrador para uma dobra textual, como Puig, Abreu lança mão da experiência vivida pelo narrador-protagonista para legitimar os significados que este produz ao narrar sua própria história. Tal hipótese pode ser comprovada a partir de uma fala da personagem Dulce Veiga, depois que o jornalista a encontra, em Estrela do Norte: “diga o que você quiser, faça o que você quiser. Não diga nada, se achar melhor. Minta, não será pecado. *Mas se contar tudo, não esqueça de dizer que sou feliz aqui. Longe de tudo, perto do meu canto*”⁴⁰³. O narrador de Abreu, efetivamente, conta tudo, mas por quê? Mais do que o desejo de narrar a descoberta do paradeiro de Dulce Veiga, a cantora desaparecida, é o desejo de *contar a sua própria história*, e de ter sua identidade (ainda que precária e provisória) reconhecida através de sua narrativa, que o mobiliza em seu papel de narrador. Está implícito, neste gesto, o desejo do narrador de ser reconhecido em suas

⁴⁰² DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't, Op Cit.*, 1984. p. 106.

⁴⁰³ ABREU, C. F. *Onde andarã Dulce Veiga? Op. Cit.*, 1990. p. 212. Grifo meu.

especificidades que o constituem como sujeito histórico por aqueles que lerão a sua história.

Jaime Bayly, por sua vez, recorre a um narrador externo, supostamente neutro com relação aos fatos narrados, na tentativa de evocar o distanciamento entre autor e narrador, bem como entre narrador e personagens, para asseverar os juízos implícitos na voz narrativa. Todavia, como foi possível depreender da análise da conjunção de um *narrador externo* com um *focalizador interno* (ao final do romance), desvela-se o fato de que o narrador está subscrevendo o ponto de vista do protagonista. Uma vez mais, o desejo por reconhecimento se mostra constitutivo da *narratividade* do texto, dado que o narrador se pretende livre de comprometimentos para que seu dizer seja reconhecido como uma verdade que aspira legibilidade social.

Através de seus romances, Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly projetam uma mesma intencionalidade: a de engendrar significados sociais que textualizem as práticas homossexuais entre homens, deslocando e relativizando os preceitos identitários ditados pela matriz heteronormativa. Destarte, o texto ficcional se faz uma *ficção política*, na medida em que aciona o desejo de intervenção na cultura a partir da práxis cultural. Em última análise, a leitura contrastiva das obras do *corpus* evidencia que, tomando por base uma análise dos procedimentos narrativos, é possível apreender as apostas políticas subjacentes em um texto literário. Tal como salienta Bakhtin, “o sujeito que fala no romance [o narrador] é sempre, em certo grau, um *ideólogo*, e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular sobre o mundo representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a um significado social”⁴⁰⁴.

Cabe ainda perguntar, contudo, se o investimento político em representações sociais subversivas (as quais desnudam as opressões sofridas pelos *outsiders* sexuais latino-americanos, bem como as ambivalências com as quais tais sujeitos se deparam) poderia funcionar como mecanismo de intervenção cultural.

⁴⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. Op. Cit.*, 1998. p. 135.

Conseguiria a literatura redimensionar as estruturas de pensamento mobilizadas para a interpretação desses sujeitos sociais na literatura representados? Fredric Jameson pergunta-se: “o texto é um objeto autônomo ou ‘reflete’ um contexto ou campo e, neste segundo caso, *apenas repete ideologicamente esse contexto ou campo*, ou possui um acerta força autônoma graças à qual poderia ser visto como uma negação desse contexto?”⁴⁰⁵.

Uma vez que os artefatos culturais são aqui compreendidos, tal como sugere Jameson, como atos socialmente simbólicos, e que a literatura pode ser vista como um artefato cultural de caráter performativo, é legítimo e procedente afirmar que as representações subversivas da sexualidade na literatura não funcionam apenas como a negação de um contexto social heteronormativo. Mais do que simplesmente negar esse contexto, elas assumem o caráter de intervenção, já que narrativizam o mundo, as vivências e as maneiras pelas quais os indivíduos se organizam coletivamente, *construindo novos sentidos* para as práticas sexuais socialmente relegadas ao plano da abjeção. Ao narrar as trajetórias de personagens como Molina, que reivindica a autodeterminação de gênero, como Joaquín, que luta pelo reconhecimento de sua sexualidade no seio da família e da comunidade nacional a qual pertence, ou como o jornalista anônimo que refuta as identidades homossexuais pré-determinadas, estes narradores criam um capital cultural subversivo, o qual erode a legitimidade monolítica das identidades sexuais, abrindo novas possibilidades de auto-reconhecimento para os sujeitos sociais através da literatura. É em torno deste projeto que é estético, mas também ético, que os ideogramas da letra, do corpo e do desejo se superpõem, fazendo do texto literário uma tecnologia de subjetivação na qual, através da leitura, sujeitos outrora ininteligíveis reconheçam a si mesmos como sujeitos plenos, *reescrevendo-se de maneira reiterada no campo das representações culturais* a partir da politização dos usos do corpo, do cultivo dos prazeres e da busca por afeto.

⁴⁰⁵ JAMESON, Fredric. A Interpretação: A Literatura como Ato Socialmente Simbólico. *Op. Cit.*, 1992. p. 34.

REFERÊNCIAS

- ABOUD, S.; BENTO, B.; GARCIA, W. e LOPES, D. *Imagem & Diversidade Sexual: Estudos de Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004.
- ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- _____. *Inventário do Irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- _____. *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: IEL; Globo, 1975.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- _____. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *As Frangas*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Pequenas Epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *As Quatro Irmãs (psico-antropologia fake)*. *Revista Sui Generis*. Rio de Janeiro [SG Press], ano II, número 10, 1996. p. 22-23.
- _____. *Teatro Completo*. Organização de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.
- _____. *Girassóis*. 3 ed. São Paulo: Global, 1998.
- _____. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ACHUGAR, Hugo. Leões, Caçadores e Historiadores: A Propósito das Políticas da Memória e do Esquecimento. In: _____. *Planetas sem Boca: Escritos Efêmeros sobre Arte, Literatura e Cultura*. Trad. Lisley Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 53-64.
- _____. *Planetas sem Boca: Escritos Efêmeros sobre Arte, Literatura e Cultura*. Trad. Lisley Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. y BERVERLY, John (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literaria hispanoamericana*. Lima, año 15, número 36, 2º semestre de 1992.

ACT UP! (*AIDS Coalition To Unleash Power!*). Disponível em: www.actupsf.com; www.actupny.org; www.actupparis.org; www.actup.co.uk; www.actuporalhistory.org. Acesso em: 19 de abril de 2005.

AGACINSKI, Sylviane. *Política de sexos*. Trad. para el castellano de Héctor Subirats y Maite Baiges Artís. Buenos Aires: Taurus, 1999.

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra (organização). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ALBUQUERQUE, Severino. Caio Fernando Abreu, Theater and AIDS. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre [Mercado Aberto; EdiPUCRS], ano 11, número 5, 1998, p. 81-98.

_____. The Postmodern Paradigm: The Theater of Caio Fernando Abreu. In: _____. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004. p. 155-167.

_____. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1974.

_____. Resposta a John Lewis. In: _____. *Posições-1*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 15-5.

_____. Observação Sobre Uma Categoria: “Processo sem Sujeito nem Fim(s)”. In: _____. *Posições-1*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 66-71.

_____. *Posições-1*. Rio de Janeiro: Graal, 1978

ALTMAN, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation*. New York: New York University Press, 1993.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM IV*. 4 ed. Porto Alegre: ArtMed, 2002.

AMÍCOLA, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1992.

_____. *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. Los manuscritos. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002.

p. XIX-XXXII.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ARENAS, Fernando. Entre o Lixo e a Esperança. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre [Mercado Aberto; EdIPUCRS], ano 5, número 8, 1992, p. 53-67.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1996.

ARONA, M.; BEVERLEY, J.; OVIEDO, J. (eds.) *The Post-Modernism Debate in Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 1995.

ASTÚRIAS, Miguel Ángel. *Viento fuerte*. Alianza Editorial: Madrid, 1950.

_____. *El papa verde*. Alianza Editorial: Madrid, 1954.

_____. *Los ojos de los enterrados*. Alianza Editorial: Madrid, 1960.

AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BAB, Gennie. Where the bodies are buried. *Narrative*. Oct. 2002, volume 10, number 3, p. 195-222.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: HUCITEC; UnB, 1993.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8 ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998.

BAL, Mieke. Scared to Death. In: _____. and BOER, Inge E. *The Point of Theory: Practises of Cultural Analysis*. Continuum: New York, 1994. p. 32-47.

_____. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London: Routledge, 1996.

_____. *Narratology*. 2nd Edition. Buffalo: The University of Toronto Press, 1997.

_____. Poetics, Today. *Poetics Today*. v. 21, n° 3, Fall, 2000. p. 479-502.

BALDERSTON, Daniel. Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 564-

574.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta, 1994.

_____. *Fue ayer y no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral, 1995.

_____. *Los últimos días de "La Prensa"*. Barcelona: Planeta, 1996.

_____. *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Los amigos que perdí*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Aquí no hay poesía*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *La mujer de mi hermano*. Barcelona: Planeta, 2002.

_____. *El huracán lleva tu nombre*. Barcelona: Planeta, 2004.

_____. *Y de repente, un angel*. Barcelona: Planeta, 2005.

_____. *Los amigos que perdí*. Disponível em: <http://www1.terra.com.ar/especiales/jaimebayly/default.shtml>. Acesso em: 22 de abril de 2005.

BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2004.

BELL, Vicky. Performativity and Belonging: An Introduction. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2. p. 1-10.

BELSEY, C. *A Prática Crítica*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

BENSTOCK, Shari. At The Margin of Discourse: Footnotes in The Ficcional Text. *PMLA*. Number 98, v. 2, 1993, p. 204-215.

BERSANI, Leo. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: A Literatura (Des)Construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra. Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio*. Rio de Janeiro [Grypho], número 4, 1997, p. 7-15.

_____. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Gilda (organização). *Transversões Comparatistas: Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon*. San Diego and London: Harcourt Brace, 1994.
- _____. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrowski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOONE, Joseph and CADDEN, Michael (editors). *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. New York: Routledge, 1990.
- BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. 11th Edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- BORELLO, Rodolfo. *Boquitas pintadas: narración y sentido*. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, v. 491, p. 7-20, [s.d.].
- BOUDON, Raymond. *A Ideologia*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Ática, 1989.
- BRANCO, Guilherme Castelo e NEVES, Luiz Felipe Baêta (orgs.). *Michel Foucault: Da Arqueologia do Saber à Estética da Existência*. Rio de Janeiro: NAU; Londrina: CEFIL, 1998.
- BRITZMAN, Deborah. O que é essa coisa chamada amor? – identidade homossexual, educação e currículo. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*. v. 21, n. 1, jan./jun. 1996. p. 71-96
- _____. Curiosidade, Sexualidade e Currículo. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 83-113.
- BROOKER, Peter, SELDEN, Raman and WIDDOWSON, Peter. Gay, Lesbian and Queer Theories. In: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 4th ed. Hertfordshire: Prentice Hall, 1997.
- BURGOS-DEBRET, Elisabeth y MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- _____. Bodies That Matter. In: _____. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993. p. 27-56.
- _____. *Bodies That Matter*. London: Routledge, 1993.

_____. *Excitable Speech: A Politics of The Performative*. New York; London: Routledge, 1997.

_____. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.

_____. Revisiting Bodies and Pleasures. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2, p. 11-20.

_____. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. Columbia: Columbia University Press, 1999.

_____. Preface (1999). In: _____. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge, 1999. p. XXVII-XXXIII.

_____. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge, 1999.

_____.; J. GUILLORY; J. THOMAS, K. (eds.) *What's The Left of Theory? New Works on The Politics of Literary Theory*. New York; London: Routledge, 2000.

_____.; LACLAU, Ernesto; ŽIŽEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on The Left*. London and New York: Verso, 2000.

_____. Corpos que pesam. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

_____. Is Kinship Always Already Heterosexual? In: *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004. p. 102-130.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004.

CASTIGLIA, Chistopher. Rebel Without a Closet. In: BOONE, Joseph and CADDEN, Michael (Editors). *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. New York: Routledge, 1990. p. 207-221.

CARRIGAN, Tim; CONEEL, Bob and LEE, John. Hard and Heavy: Toward a New Sociology of Masculinity. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 139-192.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática: 1986.

_____. (org.) *O Discurso Crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL; UNISINOS, 1996.

_____. e COUTINHO, Eduardo (organização). *Literatura Comparada: Textos*

Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. (coord.) *Culturas, Contextos e Discursos: Limiares Críticos no Comparatismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da Maternidade*. Trad. Natanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

COHEN, Ed. Are We (Not) What We Are Becoming? "Gay" "Identity", "Gay Studies", and the Disciplining of Knowledge. In: BOONE, Joseph and CADDEN, Michael (Editors). *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. New York: Routledge, 1990. p. 161-173.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. O Autor. In: *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 47-96.

CONNEL, Robert. *Masculinities*. Berkeley: The University of California Press, 1995.

_____. La organización sexual de la masculinidad. In: VALDÉZ, T. y OLAVARRÍA, J. (editores). *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago de Chile: Ediciones de Mujeres, 1997.

_____. El imperialismo y el cuerpo de los hombres. In: VALDÉZ, T. y OLAVARRÍA, J. (editores). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO, 1998. p. 76-89.

CORBACHO, Luis. *Mi amado Mister B*. Barcelona: Egales, 2006.

CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London: Routledge, 1975.

_____. *Sobre a Desconstrução: Teoria e Crítica do Pós-Estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DANIEL, Herbert e PARKER, Richard. *AIDS: A Terceira Epidemia*. São Paulo: Iglu, 1991.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

_____. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *differences*. Volume 3, number 2, 1991, p. III-XVIII.

_____. Where Lesbians Are Not Women. *Labrys: Études Feministes*. Numéro

Spécial, Septembre 2003. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/special/special/delauretis.htm>. Acesso em: 08 de março de 2007.

DELLEPIANE, Ángela. Manuel Puig. In: FLORES, Ángel (Ed.) *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: The H. W. Wilson Company, 1992. p. 706-712.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo nas Ciências Humanas. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 227-249.

DESCARTES, René. *Meditações*. In: _____. *Descartes*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Coleção *Os Pensadores*).

_____. *Discurso do Método*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, [s.d.].

DOSSE, François. *História do Estruturalismo: O Campo do Signo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

_____. *História do Estruturalismo: O Canto do Cisne*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

DRAKE, Robert. *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*. New York: Anchor Press, 1998.

DUGGAN, Lisa. *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism*. Los Angeles: UCLA, 2002.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.

_____. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECHEVARRÉN, Roberto. *El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto. *Revista Iberoamericana*, número 102-103, volume 44, 1978, p. 65-75.

_____. Género y géneros. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 456-462.

ERIBON, Didier. Filosofia e Homossexualidade. In: _____. *Foucault e Seus Contemporâneos*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 15-44.

_____. A Crítica e seus Monstros. In: _____. *Foucault e Seus Contemporâneos*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 45-64.

_____. Precisamos de um verdadeiro sexo? In: _____. *Foucault e Seus*

Contemporâneos. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 156-168.

ESPERANZA, Graciela. Del escritor como contrabandista. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola e Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002, p. 550-563.

EURÍPEDES. *Medéia*. Rio de Janeiro: Ediouro: [s.d.].

EZQUERRO, Milagros. *Que raconter c'est apprendre à mourir: essay d'analyse d'El beso de la mujer araña*. Université de Toulouse-Le Mirail: Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, 1981.

_____. Shaarazad ha muerto: las modalidades narrativas. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. México: ALLCA XX, 2002. p. 487-502.

FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. Por favor, díselo a todos. *QUEHACER*. Número 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tfp.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2006.

FERNÁNDEZ, Liliana Marta. Manuel Puig: o brilho e a opacidade. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 27/27, 1986/7, p. 65-72.

FINK, Bruce. *O Sujeito Lacaniano: Entre a Linguagem e o Gozo*. Trad. Maria de Lourdes Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

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

_____. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: The University of Texas Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité: La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. 10 ed. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

_____. *História da Sexualidade: O Cuidado de Si*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

_____. *A Arqueologia do Saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.

_____. Outros Espaços. In: _____. *Ditos e Escritos – Volume III*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.

FRANCO, Jean. Rumo ao Público/Repovoando o Privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudos sobre Gênero e Raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 11-17.

FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sérgio. Prólogo. In: _____. (organización). *McOndo: una antología de la nueva narrativa hispanoamericana*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996.

FUGUET, Alberto. Magical Neoliberalism. *Foreign Policy*. Number 25 (Jul/Aug 2001).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1967.

GARCIA, Wilton e SANTOS, Rick (orgs.) *A Escrita de Adé: Perspectivas Teóricas dos Estudos Gays e Lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002.

GASPARI, Élio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

_____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GIORDANO, Alberto. Una literatura fuera de la literatura. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002. p. 463-471.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996.

GOÏC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

GOLDONI, Rubia Prates e MOLINA, Sérgio. Passantes de uma ponte inexistente. In: PEREIRA, Maria Antonieta e SANTOS, Luis Alberto Brandão (Organização). *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 13-18.

GRAÑA, Roberto B. (org.) *Homossexualidade: Formulações Psicanalíticas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

GREEN, J. *Beyond Carnival*. London: Routledge, 1999.

_____. *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

HAGGERTY, George and ZIMMERMAN, Bonnie (eds.) *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1995.

HALPERIN, David. La Politique Queer de Michel Foucault. In: *Saint-Foucault*. Trad. française par Didier Eribon. Paris: EPEL, 2000.

_____. *Saint-Foucault*. Trad. française par Didier Eribon. Paris: EPEL, 2000.

HOROWITZ, Gad and KAUFMAN, Michael. Male Sexuality: Toward a Theory of Liberation. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 81-102.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFGM, 2000.

IBSCH, Elrud e FOKKEMA, Douwe. *Conhecimento e Compromisso: Uma Abordagem Voltada aos Problemas dos Estudos Literários*. Trad. Sara Viola Rodrigues et al. Porto Alegre: UFRGS; CAPES, 2006.

INDURSKY, Freda. A Fragmentação do Sujeito em Análise do Discurso. In: _____. e CAMPOS, Maria do Carmo (organizadoras). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 70-81.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

JAMESON, Fredric. A Interpretação: A Literatura como Ato Socialmente Simbólico. In: *O Inconsciente Político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.

_____. *O Inconsciente Político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JARA, René y VIDAL, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Ideologies & Literature, 1986.

JAIME BAYLY, profesional del escándalo: nene bien que la va de rebelde (entrevista). Disponível em: <http://www.agmagazine.com.ar/index.php?IdNot=25>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

JILL-LEVINE, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

JORNAL do Nuances. Ano 1, número 1. Porto Alegre: Janeiro de 1998.

KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997.

KERR, Lucille. *Suspended Fictions*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 1987.

KID, Bruce. Sports and Masculinity. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 250-265.

KIMMEL, Michael S. The Cult of Masculinity: American Social Character and the Legacy of the Cowboy. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 235-249.

KINSMAN, Gary. Men Loving Men: The Challenge of Gay Liberation. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 103-119.

KLEINBERG, Seymour. The New Masculinity of Gay Men, and Beyond. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 120-138.

KNAPP, Steven and MICHAEL, Walter Benn. Against Theory. *Critical Inquiry*. Chicago, v. 8, n° 1, p. 724-742, Autumn 1981.

KOESTENBAUM, Wayne. Wilde' Hard Labor and the Birth of Gay Reading. In: BOONE, Joseph and CADDEN, Michael (Editors). *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. New York: Routledge, 1990. p. 176-189.

KOJÈVE, Alexander. *Introduction à la Lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 1947.

KOZAK, Claudia. Una política del género. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*. Méjico, año V, volume 1, n° 25, 1991, p. 163-181.

KRISTEVA, Julia. *Sèméotiquè*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Semiótica do Romance*. 2 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

_____. *Revolution in The Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

_____. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRONHAUSER, Phillys and KRONHAUSER, Eberhard. *Erotic Fantasies: A*

Study of The Sexual Imagination. New York: Grove Press, 1987.

LA LITERATURA y el *baylyboom*. *QUEHACER*. Número 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tfp.htm>. Acesso em: 08 de dezembro de 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LANDA, S. and ONEGA, J. (Eds.). Introduction. In: *Narratology*. London and New York: 1995.

_____. *Narratology*. London and New York: 1995.

LANSER, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual: *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre [Mercado Aberto; EdiPUCRS], Ano 12, número 25, 2001. p. 39-67.

_____. *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEJEUNE, Phillipe. *L'Autobiographie en France*. Paris: A. Colin, 1971.

_____. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux mdias*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Moi Aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LLOYD, Moya. Performativity, Parodia, Politics. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2, p. 195-213.

LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Cinema e Gnero. In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 379-394.

LÓPEZ, Elsa y PANTELIDES, Edith Alejandra (compiladoras). *Varones latinoamericanos: estudios sobre sexualidad y reproducción*. Barcelona: Paidós, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. Os Estudos Feministas, os Estudos Gays e Lésbicos e a Teoria *Queer* como Políticas de Conhecimento. In: LOPES, D. *et alii* (orgs.)

Imagem & Diversidade Sexual. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 23-28.

LOVELL, Terry. Resisting with Authority: Historical Specificity, Agency and The Performative Self. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 2003. v. 20, n. 1, p. 1-17.

MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Claudia Barcellos (organização). *Raça como Retórica: A Construção da Diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MASCARELLO, Fernando. Desejo de Noir. *Teorema: Crítica de Cinema*. Porto Alegre [Núcleo de Estudos de Cinema], Ano 6, número 2, 2002.

MASIELLO, Francine. Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*. In: *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: ALLCA XX, 2002.

MASINA, Lea Sílvia. Um Escritor na Contramão dos Mitos. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, nº 17, UFRGS/IL, Junho de 1997.

_____. História Literária e Comparatismo: Questões Emergentes. In: BITTENCOURT, Gilda (organização). *Transversões Comparatistas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

MATTOS, Cristine F. A Paródia Pós-Moderna de Manuel Puig. *Anais do VII Encontro Nacional da ANPOLL*. Goiânia: ANPOLL, 1993, p. 137-141.

MCGEE, Patrik. *Telling the Other: The Question of Value in Modern and Post-Colonial Writing*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

MCNAY, Lois. Subject, Psyche and Agency: The Work of Judith Butler. *Theory, Culture & Society*. SAGE: London, Thousand Oaks and New Dheli, 1999. v. 16, n. 2, p. 175-193.

MELO, Adrián. *El amor de los muchachos: homosexualidad & literatura*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2005.

MILLET, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.

MINER, Earl. *Poética Comparada*. Trad. Angela Gasparin. Brasília: Editora da UnB, 1996.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London; New York: Methuen, 1985.

MORENO, A. y PICHARDO, J. Homonormatividade y existência sexual. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volume 1, número 1. Enero-febrero de 2006.

MORGADO, Marcia. Conversación com Jaime Bayly (entrevista concedida a Marcia Morgado). Disponível em: http://www.barcelonareview.com/12/s_jb_ent.htm. Acesso em: 07 de dezembro

de 2006.

MOTT, Luiz. *O Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

NEALON, Jeffrey T. *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*. Durham; London: Duke University Press, 1998.

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

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

O BEIJO DA MULHER ARANHA (Kiss of the Spider Woman). Direção: Héctor Babenco. Elenco: Sônia Braga, William Hurt, Raul Julia, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Míriam Pires, Nuno Leal Maia e Fernando Torres (Brasil e Estados Unidos, 1985, 35 mm, 125 min).

PÁEZ, Natalia. El polémico autor peruano, otra vez, se confiesa. *El Clarín*, 06.05.2006. Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/2006/05/06/sociedad/s-6301.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

PAREDES, Martín y ZAVALETA, Ricardo. Permiso para escribir. *QUEHACER*. Número 134 (Lima, enero/febrero, 2002). Disponível em: <http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh134mp.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

PARKER, Richard. *Beneath the Equator*. London: Routledge, 1999.

_____. *Na Contramão da AIDS: Sexualidade, Intervenção, Política*. São Paulo: Editora 34, 2000.

PAULS, Alan. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

_____. Inventar la contemporaneidad. In: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. Méjico: Archivos, 2002.

PERLONGHER, Néstor. Molina y Valentín: el sexo de la araña. *Cuaderno Cultura del periódico Tiempo Argentino*. Buenos Aires: 29 de junio de 1986. p. 3-4.

PINAR, William F. (editor). *Queer Theory in Education*. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1998.

PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: Notas Esparsas. *Revista Letras*. Santa Maria, volume 1, número 1, janeiro de 1991. p. 21-6.

PIVA, Mairim Linck. *Uma Leitura às Avessas: Triângulo das Águas, de Caio*

Fernando Abreu. Porto Alegre: PUC, 1997 (Dissertação de Mestrado).

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. El discurso literário y la noción de América Latina. *Anais do 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 1986.

_____. Discursos y fronteras. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (organizadoras). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 37-48.

PLANT, Sadie. *Mulher Digital: O Feminino e As Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

PRATT, Mary-Louise. Los imaginarios planetarios. Conferência apresentada por ocasião do *IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 19 de julho de 2004.

PROBLEMAS FEMININOS (Female Trouble). Direção e roteiro: John Waters. Elenco: Divine, David Lochary, Edith Massey, Paty Muller e Mink Stole. Estados Unidos, 1974, 35 mm. 97 min.

PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

_____. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1969.

_____. *The Buenos Aires affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

_____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____. *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

_____. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____. *Bajo um manto de estrelas*. Barcelona: Seix Barral, 1983

_____. *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1985 (1ª edição em 1982).

_____. *La cara del villano - Recuerdos de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

_____. *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

_____. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

_____. *Estertores de uma década, Nueva York '78*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

_____. *El beso de la mujer araña*. New York, Vintage Books, 1994.

- _____. *El misterio del ramo de rosas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997.
- _____. *Gardel, uma lembrança*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- _____. *Triste Golondrina Macho - Amor del bueno - Muy señor mío*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- _____. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi. México: ALLCA XX, 2002.
- RAYMOND, Janice. *The Transsexual Empire: The Making of She-Male*. Boston: Beacon Press: 1979.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (organização). *Literatura Confessional: Autobiografia e Ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- RICE-SAYRE, Laura. Dominação e Desejo: uma leitura materialista-feminista de *O Beijo da Mulher Aranha* de Manuel Puig. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, segundo semestre de 1989, p. 13-28.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*. v. 5, n. 4, Summer, 1980.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: Tomo 1*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e Narrativa: Tomo 2*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas; Papirus, 1995.
- _____. *Tempo e Narrativa: Tomo 3*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto*. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues – Volume IV: Tragédias Cariocas II*. Organização de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990. p. 87-153.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on The “Political Economy” of Sex. In: REITER, Reyna (ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.
- RUDY, Kathy. Radical Feminism, Lesbian Separatism and Queer Theory. *Feminist Studies*. Volume 27, number 1, Spring, 2001.
- RUZ, Robert. Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990’s: The Mass Cultural Phenomenom of Jaime Bayly. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 12, number 1, 2003, p. 19-36.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O Orientalismo Revisto. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 251-273.

_____. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANGUE DE PANTERA (CAT PEOPLE). Direção de Jacques Tourneur. Elenco: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph e Jack Holt (Estados Unidos, 1942, 35 mm, 73 min).

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. O Homossexual Astucioso: Primeiras – e Necessariamente Apressadas – notas. *Brasil Brazil*. Porto Alegre, nº 23, ano 13, 2000, p. 7-17.

SANTOS, Rick. Interferindo no Cânone: Literatura Gay e Lésbica no Currículo. *Revista Gragoatá*. Niterói, nº 2, 1º semestre de 1997, p. 181-189.

SARDAR, Ziauddin y VAN LOON, Boris. *Estudios Culturales para todos*. Barcelona: Paidós, 2005.

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

_____. Os Estudos Literários como Campo de Investigação: paradigmas e desafios. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, nº 20, UFRGS/Instituto de Letras, dezembro de 1998, p. 85-92.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. Axiomatic. In: _____. *The Epistemology of The Closet*. Berkeley: The University of California Press, 1990. p. 1-63.

_____. *The Epistemology of The Closet*. Berkeley: The University of California Press, 1990.

SHONAGON, Sei. *The Pillow Book*. Translated by Ivan Morris. New York: Columbia University Press, 1991.

SISCAR, Marcos. A Experiência do Impossível: O Problema da Responsabilidade Política em Jacques Derrida. *Revista de Letras*. São Paulo, nº 37-38, 1997/1998, p. 145-161.

SKLODOWSKA, E. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y crítica*. New York: Peter Lang, 1992.

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

_____. *AIDS e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Assim vivemos agora*. Trad. Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: Globo, 1995.

SOSNOWSKY, Saúl. Las telarañas del deseo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, v. 491, p. 21-30, [s.d.].

TERTO, Veriano. Homossexualidade e Saúde. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 8, número 17, junho de 2002.

TODOROV, Tzvetan. Poética e crítica. In: *As Estruturas Narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *As Estruturas Narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

THOMAS, Calvin. Straight with a Twist. In: _____. (ed.) *Straight with a Twist: Queer Theory and The Subject of Heterosexuality*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 2000. p. 11-44.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 3 ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

TRINDADE, Vivaldo. *Onde andarás Dulce Veiga?*, um pastiche noir. *Gatilho: Revista dos Pós-Graduandos em Letras da UFJF*. Juiz de Fora, volume 3, ano 2, março de 2006. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br>. Acesso em: 01 de outubro de 2006.

TURCOTTE, Louise. Introduction: Changing The Point of View. In: WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002. p. VIII-XII.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: BRIK, O. et all. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Revisão: Rebeca Peixoto da Silva. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-118.

WARNER, Michael. Homo-Narcisism; or, Heterosexuality. In: BOONE, Joseph and CADDEN, Michael (Editors). *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. New York: Routledge, 1990. p. 190-206.

WEEDOM, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. New York: Basil Blackwell, 1987.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (organização). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 35-82.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WITTIG, Monique. The Social Contract. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002. p. 33-45.

_____. The Straight Mind. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002. p. 21-32.

_____. Preface. In: _____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002. p. XII-XVIII.

WOOD, Robin. Raging Bull: The Homosexual Subtext in Film. In: KAUFMAN, Michael. *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Toronto: Oxford University Press, 1997. p. 266-276.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Heaven and London: Yale University Press, 1999.

YAKER, Daniel. Kiss of the Spider Woman: Manuel Puig. Entrevista publicada na revista *Interview*. September, 1985. p. 208.

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

