



<https://dx.doi.org/10.35499/tl.v18i2>

VOZES HOMOERÓTICAS NO EXTREMO CONTEMPORÂNEO: TRÊS NARRATIVAS SOBRE AUSÊNCIA, SILÊNCIO E EXCLUSÃO

ALEX BRUNO DA SILVA (UFG)*

 <https://orcid.org/0000-0001-6130-8592>

ROSICLEY ANDRADE COIMBRA (UEMS)**

 <https://orcid.org/0000-0002-2206-4801>

RESUMO

Este artigo pretende analisar três romances brasileiros – *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto (2018), *A palavra que resta*, de Stênio Gardel (2021) e *Sismógrafo*, de Leonardo Piana (2022) – pela perspectiva do “extremo contemporâneo” (Bernd, 2022). A literatura do extremo contemporâneo se destaca não tanto pela forma e/ou estranhamento da linguagem, mas pela desestabilização do consenso, ou seja, ela manifesta uma urgência para a aceitação do diverso e da quebra de paradigmas e binarismos. Nesse sentido, o processo de emergência da literatura de minorias – ou que tematizam essas minorias – serve de exemplo para ser analisado na escritura do extremo contemporâneo. O espaço narrativo do extremo contemporâneo comporta, nesses termos, subjetividades que escapam aos modelos socialmente legitimados e, por isso, foram condenadas ao silêncio. A estratégia dos romances em questão é representificar essas ausências, dando voz a essas subjetividades apagadas.

Palavras-chave: Poética da ausência; Representificação; Homoerotismo; Romance brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

HOMOEROTIC VOICES IN CONTEMPORARY EXTREME: THREE NARRATIVES ABOUT ABSENCE, SILENCE AND EXCLUSION

This article aims to analyze three Brazilian novels – *Cloro* by Alexandre Vidal Porto (2018), *A palavra que resta* by Stênio Gardel (2021), and *Sismógrafo*

* Doutor e Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Estudos Literários pela UFG. Professor efetivo na SEDUC-GO. É membro do grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPQ/UFG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5177889803531913> E-mail: alexprofessor100@gmail.com

** Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente é professor contratado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande, onde ministra disciplinas na área de Literatura Brasileira e Portuguesa. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0322277644396267> E-mail: rosicleycoimbra@yahoo.com.br

by Leonardo Piana (2022) – from the perspective of the “extreme contemporary” (BERND, 2022). Literature of the extreme contemporary stands out not so much for its form and/or language alienation, but for its destabilization of consensus, that is, it manifests an urgency for the acceptance of diversity and the breaking of paradigms and binarisms. In this sense, the process of emergence of minority literature – or that thematizes these minorities – serves as an example to be analyzed in the writing of the extreme contemporary. The narrative space of the extreme contemporary thus encompasses subjectivities that escape socially legitimized models and, therefore, were condemned to silence. The strategy of the novels in question is to represent these absences, giving voice to these erased subjectivities.

Keywords: Poetics of absence; Representation; Homoeroticism; Contemporary brazilian novel.

Foi assim que lidei com o meu desejo: sucumbi ao medo de ser eu mesmo, de expressar o que meu corpo queria, fugindo da nudez alheia, evitando todo tipo de tentação.

Alexandre Vidal Porto (*Cloro*, p. 74)

[...] *decidi que o meu lugar nessa vida tinha que ter era a forma que eu trazia dentro de mim.*

Stênio Gardel (*A palavra que resta*, p. 84)

[...] *eu disse mais ou menos assim: eu tenho vontade de ficar com um menino. Não disse do sexo, da vontade do sexo de um homem, não falei do desejo pelo corpo masculino que era todo o meu desejo, ou da vontade que me afastava dos outros meninos [...].*

Leonardo Piana (*Sismógrafo*, p. 58)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado, Regina Dalcastagnè (2012) mostra estatisticamente as exclusões e invisibilidades no campo literário de textos de autoria de minorias étnicas e sexuais. Trata-se de um trabalho que, conforme sugere um dos capítulos do livro, traça um verdadeiro “mapa de ausências” da prosa brasileira produzida entre os anos 1990 e 2004. Podemos dizer que são mais de uma

década de um tipo de literatura que evitou problematizar as ausências e/ou a existência de novos sujeitos da representação. A produção do período estudado por Regina Dalcastagnè mostra a preponderância de uma representação que é majoritariamente branca, heterossexual e masculina. Essa constatação provoca algumas indagações pertinentes sobre os jogos de poder responsáveis por todas essas exclusões.

É nesse sentido que a pesquisadora reforça a necessidade de desestabilizar hierarquizações e critérios de valorização que apenas reforçam exclusões no espaço da tradição literária. O *status quo* analisado por Regina Dalcastagnè limita ou impede a visibilidade de literaturas plurais que buscam abranger a diversidade social, cultural e étnica do Brasil. Segundo a autora: “Os silêncios da narrativa contemporânea, quando conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. Os números apresentados pela pesquisa [...] contribuem para fazer emergir esse quadro” (Dalcastagnè, 2012, p. 196).

Nesse contexto de tesões e impasses que a literatura traz, podemos considerar então que, dentre as necessidades de se reivindi-

car representações dos múltiplos grupos sociais, reconhecer vozes alternativas e dissonantes parece ser urgente em relação à realidade social de nosso tempo. Trata-se de uma urgência reclamada antes de tudo pela reconstrução das identidades submetidas às exigências sociais dos comportamentos normativos dos corpos. Essa é uma das muitas ausências perpetuadas por décadas na cultura e na historiografia literária brasileira.

É possível pensar essa urgência em descentralizar padrões hegemônicos da produção literária a partir da visada dos que foram até então invisibilizados, assinalando as narrativas literárias cuja representação se coloca como uma forma de “representificação do ausente”, tomando o conceito de Fernando Catroga (2009) como ponto de reflexão. Nesse sentido, trata-se de uma literatura que ressignifica no presente o que se tentou ocultar ou ainda figurou, sistematicamente, de forma estereotipada em obras validadas pelo campo literário brasileiro. Corroborando as ideias de Fernando Catroga, Zilá Bernd (2022, p. 48) nos fala da dimensão criativa “da representação que desemboca na emergência de novas entidades, novos horizontes”, em obras da literatura negra ou afro-brasileira contemporânea, mas que podemos estender a produções femininas e homoeróticas. A reflexão de Zilá Bernd parte do ponto de vista de uma “Poética da Ausência”, conforme Fernando Catroga, para evidenciar a importância da voz e da escrita daqueles que subvertem a natureza gendrada dos espaços geográficos e discursivos.

Ao comentar Fernando Catroga, Maria Cleci Venturini, embora destaque o presente e o ausente a partir de símbolos funerários na mitologia de Inês de Castro – temática recorrente em Portugal –, compreende a poética da ausência a partir de como “as diferen-

tes linguagens re-presentificam o ausente, o que já não é... mas passa a ser” (Venturini, 2017, p. 143). Tal aspecto leva-nos a considerar oportuno a operacionalidade de tal conceito à problemática da representação do outro na literatura brasileira contemporânea em obras que tratam, sobretudo, de identidades e relações homoeróticas e tentam preencher as ausências e as experiências subjetivas através do trabalho de representificação exercido pela escrita literária. Para tanto, a representificação demanda uma valorização da representação de corpos não normatizados que se constituem pelo princípio da diferença.

Essa percepção dialoga com a definição de uma “literatura do Depois”, dada por Dominique Viart (2008 *apud* Bernd, 2022). Para o crítico, as obras literárias que se desviam de significações pré-concebidas desafiam construções discursivas homogêneas. Por conseguinte, elas provocam o leitor a refletir sobre exclusões ou sobre a hierarquia dentro do campo literário. Essas obras podem ser chamadas de “desconcertantes” (*déconcertants*), na medida em que permitem à crítica a possibilidade de apreensão de questões éticas suscitadas – ou não necessariamente – chegando a uma concepção estética. É em vista disso que Zilá Bernd elucida que essas literaturas “desconcertantes” trazem a escritura como uma arma, uma espécie de “lâmina afiada”, cujo objetivo seria “combater o lugar-comum, a frase feita, as narrativas que tentam harmonizar o contraditório e que negam ausências e invisibilidades de determinadas etnias e ou gêneros” (Bernd, 2022, p. 58).

A literatura do extremo contemporâneo pode ser lida como uma forma de restauração da escritura e de preenchimento de uma “falta fundadora que contribui para o apagamento de muitas culturas e etnias” (Bernd,

2022, p. 57). A ideia é proposta por Johan Faerber (2018 *apud* Bernd, 2022) como uma defesa da própria literatura contra o decreto de sua morte por arautos do apocalipse. Como bem se percebe, a literatura não morreu. Pelo contrário, está mais viva do que nunca e ressurgiu “como uma escritura do sensível e do simbólico” (Bernd, 2022, p. 57). O extremo contemporâneo será, nesse sentido, o desconcertante, pois desestabiliza o consenso, manifestando uma urgência à aceitação do diverso e à quebra de paradigmas e binarismos. Assim, o processo de emergência da literatura de minorias – ou que tematizam essas minorias – serve de exemplo para ser analisado na escritura do extremo contemporâneo, dado que o espaço narrativo desses escritos comporta subjetividades que escapam aos modelos socialmente legitimados.

A proposta de compreensão de literaturas do extremo contemporâneo como articulação entre uma escrita homoerótica “desconcertante” e uma materialidade da ausência de grupos marginalizados é produtora na medida em que permite redesenhar a homogeneidade das representações abrigo corpos e sexualidades destoantes. Trata-se, por outro lado, de ter como ponto de partida uma postura por meio da qual a literatura se vê capaz de se colocar “num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele” (Dalcastagnè, 2012, p. 191).

O olhar homoerótico, nesse contexto, aponta para outras formas de expressão literária, atravessadas tanto pelas relações pessoais quanto pelas sociais. Podemos dizer, então, que, as literaturas que abordam a temática homoerótica para aceder à vida criativa, são literaturas da contemporaneidade ou, no dizer de Viart (2018 *apud* Ber-

nd, 2019, p. 257), são literaturas que “escapam às significações pré-concebidas, ao *pronto-para-pensar* cultural”.¹

Neste ponto, quando se fala em representações homoeróticas no texto literário toca-se em um lugar de interlocução e reflexão que promulga uma caracterização discursiva de corpos e sexualidades dissidentes. Conforme esse contexto, José Carlos Barcellos (2006) entende as relações entre literatura e homoerotismo como um campo múltiplo e heterogêneo que possibilita efetuar outros olhares e outras formas de expressões pessoais e sociais até então recalcadas pela lógica heteronormativa dominante. Segundo Barcellos (2006, p. 14), o homoerotismo se estabelece como “discurso que se articula a partir de inúmeras práticas sociais e vivências pessoais, as quais [...] são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora”.

Em vista disso, temos assistido ao crescimento de debates e estudos sobre a pluralidade de identidades/corpos nos últimos anos, em todos os níveis da cultura, como prática de resistência à hegemonia heterossexual. Porém, o corpo do indivíduo, construído por discursos e diretamente mergulhado num campo político, é submetido às relações de poder provenientes do corpo social, no interior do qual não há espaço igualitário. Pelo contrário, há uma organização arquitetônica de controle e de vigilância – individual e coletiva – da sexualidade que procura disciplinar os corpos (Foucault, 2019).

É por essa razão que Judith Butler (2010), fundamentada em reflexões que procuram desfazer equívocos, elucida que o

1 No original francês: “Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel” (Viart *apud* Bernd, 2019, p. 257).

sexo não funciona apenas como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa. Contudo, Butler ressalta que, mesmo com as reiterações das convenções de gênero, a materialização nunca é totalmente completa, pois

os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória (Butler, 2010, p. 152).

No contexto dessas rearticulações, destacam-se a instabilidade e a mutabilidade das identidades. A perspectiva proposta por Judith Butler (2010) desafia as normatividades, desestabilizando a concepção de um “eu” integral e unificado ao mesmo tempo em que expõe/denuncia a heterossexualidade compulsória como matriz/instituição opressora. Portanto, os corpos/sujeitos dissidentes, considerados destoantes da normatividade, apresentam-se como manifestações políticas que incorporam sentidos e que começam a ocupar espaços como forma de autenticação de identidades marginalizadas. Dentre esses espaços, o literário configura-se como politicamente engajado, passível de abrir reflexões em torno de questões que priorizam experiências/corpos que ainda estão à margem (Dalcastagnè, 2012).

Não por acaso, o trabalho de representação, ou “representificação”, pode ocorrer na dimensão do reconhecimento de outras formas de prazer e afetos que não se restringem ao padrão imposto pela heteronormatividade. Assim, pela perspectiva da escrita “desconcertante” do extremo contemporâneo, uma forma de inventariar ausências pa-

rece urgente. É nesse sentido que propomos analisar três obras da literatura brasileira contemporânea, a saber: *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto (2018), *A palavra que resta*, de Stênio Gardel (2021) e *Sismógrafo*, de Leonardo Piana (2022), privilegiando em todas a subjetividade das vozes homoeróticas.

CLORO, DE ALEXANDRE VIDAL PORTO: UMA VIDA NO ARMÁRIO

O narrador e protagonista de *Cloro* é um tipo de defunto-autor. Nas primeiras linhas do romance já define sua posição: “Morri ontem de manhã. Neste momento em que falo, devo estar no limbo, em alguma espécie de inexistência eterna. Isso é o mais provável” (Porto, 2018, p. 11). Não há como não associar essa estratégia às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Porém, a estratégia é renovada com considerável diferença. De fato, a morte deixa esse narrador livre para contar sua história. No entanto, o que narra é uma existência no “armário”. Ou melhor: relata uma vida que só se tornou pública com sua morte: “Eu não existo mais. O mundo das pessoas não tem efeito sobre mim. Não tenho nada a perder. Por isso, ainda que minhas palavras sejam, claro, reflexo da minha subjetividade e ignorância, serão proferidas de boa-fé” (Porto, 2018, p. 25). Nesse sentido, *Cloro* será uma confissão e também uma forma de Constantino, este é o nome do narrador, integrar à sua existência esse “outro eu” que foi obrigado a viver em segredo.

Essa é a matéria da primeira parte do romance, intitulada “EU”². Ou seja: o reconhecimento de uma vida acorrentada às convenções sociais, fato que o transformou em um sujeito estranho à sua própria natureza:

² O romance é dividido em três partes: “EU”, “OS OUTROS” e “EPÍLOGO”.

Tem gente que passa a vida fugindo de uma coisa sem compreender que não existe fuga possível, que não adianta lutar, que não adianta querer ter controle. Foi o que aconteceu comigo, e, antes que minha memória se apague, preciso entender como gastei minha vida.

Quero me distanciar de mim mesmo e me analisar como se eu fosse outro – como nunca fiz. Mostrarei minhas fraquezas e avaliarei os meus limites. Terei de ser capaz de fazer minha defesa, no caso de um possível Juízo Final (Porto, 2018, p. 12).

Distanciar-se de si para entender como gastou a própria vida tendo, para isso, uma temporalidade como aliada. A inexistência do tempo é a grande aliada desse defunto-autor que, enquanto aguarda seu destino final, narra. A estratégia de fazer uma espécie de balanço da vida é típica do gênero romance, mas também a de um tipo de escrita autobiográfica. Porém, devemos sublinhar, aqui não se trata de “ser um outro” no sentido estrito do termo, mas de um “pôr-se fora de si mesmo” sem se desligar afetivamente de tudo que constitui esse eu público. Nesse sentido, toda estratégia narrativa se metamorfoseia em diálogo com o ausente, ou seja, com aquele eu obrigado a viver no subterrâneo. Assim, é o rumor surdo de uma existência clandestina, marcada por pulsões, sensações e memórias, que ganha espaço na narração. Dessa forma, a estratégia de *Cloro* permite que aquilo que foi silenciado – a voz de um sujeito cujo desejo se desviava da normatividade – ganhe ressonância. Trata-se de uma “representificação”, isto é, um “diálogo com os signos da ausência”, conforme Fernando Catroga (2019, p. 7), que permite a existência de um outro sujeito, mas sem deixar de ser o mesmo.

Para além de uma vida “normal”, com esposa e filhos, um trabalho... enfim, de uma “proteção social” (Porto, 2018, p. 21), Cons-

tantino levou uma vida clandestina que foi descoberta por ocasião de sua morte acidental. Mas o que o levou a ter esse comportamento, ou seja, a adotar uma performance que o tornasse socialmente *igual aos outros* e depois uma vida em segredo? O medo da injúria pode ser uma primeira resposta: “Um dia, me chamaram de bicha” (Porto, 2018, p. 16). A palavra da injúria, lançada como uma pedra, marca Constantino na infância: “uma ofensa definitiva, que ficou ecoando para sempre na minha cabeça”, “Fez com que eu sentisse medo e vergonha”, “Cheguei a pensar em suicídio”, “Eu tinha oito anos” (Porto, 2018, p. 16). Ao mesmo tempo em que essa palavra se inscreve em Constantino como uma cicatriz sob a pele, ela também servirá a ele “como aviso de que ser bicha não era bom”, dando-lhe tempo para se “preparar” (Porto, 2018, p. 16). Mas preparar-se para o quê? Para uma vida de insegurança e dissimulações, cuja violência o espreitava a cada gesto, olhar, fala. Em cada movimento, o fantasma daquela palavra o espreitava.

A palavra “bicha” jogou sobre os ombros de Constantino criança um peso, tirando-lhe “a possibilidade de inocência”. Foi uma “revelação” que colocou uma espécie de dilema para o personagem: “caberia a mim a responsabilidade de quem eu iria ser ou me tornar” (Porto, 2018, p. 18). A escolha teve como consequência a negação de si e a adoção de um padrão que o tornasse igual aos “outros” meninos: “Por precaução, passei a me preocupar em parecer masculino. Tentava falar com voz mais grave do que o que me seria natural e movia-me mais devagar, com controle sobre meus gestos. Passei o resto dos anos me controlando. Toda a minha vida foi assim” (Porto, 2018, p. 18). O que podemos depreender a partir desse acontecimento é que o “eu” foi moldado por uma força externa. Essa força, que podemos cha-

mar de compressiva, obrigou o personagem a se adaptar. No caso de Constantino, foi a injúria que se tornou essa força externa e compressiva, com poder de determinar-lhe a vida interna. E, da mesma forma, o corpo foi disciplinado para interpretar esse papel.

Poderíamos dizer que esse é o resumo da vida de Constantino. Entretanto, toda escolha tem consequências. Para um sujeito gay, recalcar o desejo não significa matá-lo, mas apenas sufocá-lo e adormecê-lo temporariamente. Apesar de ter adotado uma performance heteronormativa, arrumado “um namoro prosaico e platônico, que tinha o nome de namoro mas não o corpo ou os hormônios” (Porto, 2018, p. 21), Constantino nunca conseguiu deixar de ser quem era. Disciplinar a vida em público não significou disciplinar o corpo e o desejo por completo. O casamento também foi algo pensado para dar mais verossimilhança ao papel adotado: “Casar era o protocolo do filho ideal que eu queria ser” (Porto, 2008, p. 30). Entretanto, a vida e a “fantasia” de um casamento “funcional” foram aos poucos ruindo, sobretudo depois da morte do filho: “meu amor por Débora se manteve, mas passou a se confundir com pena, compaixão, algo assim” (Porto, 2018, p. 26). O que fica evidente no excerto não é o que ele comunica superficialmente, mas o que fica por dizer: o fato de o desejo pela esposa inexistir já durante o casamento em “ordem”.

Antes mesmo do casamento, o desejo pelo corpo de outro homem já se manifestava em Constantino com força. As situações nas quais isso acontecia são apresentadas como espécies de proações, nas quais resistir significava tornar-se mais “normal”. Entretanto, Constantino sabe que isso é apenas ilusão. O sexo com a esposa torna-se também uma estratégia para lidar com o próprio desejo: “era um dever domésti-

co, como lavar os pratos ou tirar o lixo, algo que eu fazia por obrigação, uma espécie de compromisso marital inarredável com o resto da sociedade” (Porto, 2018, p. 74). Outra estratégia é a fuga: “sucumbi ao medo de ser eu mesmo, de expressar o que meu corpo queria, fugindo da nudez alheia, evitando todo tipo de tentação” (Porto, 2018, p. 74). O casamento serviu como uma espécie de fuga e proteção, um tipo de “exercício estético extremo” no qual Constantino virou “um objeto de contemplação social”. Mas não funcionou: “Não havia felicidade fora da realidade” (Porto, 2018, p. 100).

Antes de continuarmos é necessário acrescentar uma observação pertinente à leitura de *Cloro*. Para além de uma narrativa com dicção autobiográfica, na qual o protagonista se coloca à certa distância de si mesmo, distância assegurada por sua condição de morto, o que também parece estar em jogo nesse romance é o corpo. Mas não é um corpo morto, cuja existência se perde enquanto algo concreto. Tampouco é um corpo abjeto, cuja existência inscreve-se pela marca da diferença em relação aos outros corpos. Pelo contrário, o que temos é um corpo vivo que vai sendo resgatado e revivido. Através da narração de Constantino vamos percebendo que um corpo, outrora negado, vai se constituindo e se expondo. E se o desejo também fora recalçado na vida pública, interiormente Constantino sabia que havia algo dentro dele que se movimentava. “Carnaval dentro de mim” é o título do capítulo no qual há uma revelação que justifica um tipo de ensimesmamento de Constantino. Diz ele que “ser espontâneo” era perigoso porque poderia expô-lo, da mesma forma toda intimidade com qualquer outra pessoa era sempre perigosa (PORTO, 2018, p. 34). Nesse sentido, o corpo sofria também um tipo de fechamento.

A nudez sempre foi um problema para Constantino, mas não a sua: “A nudez que me incomodava era a dos outros homens, porque me causava curiosidade” (Porto, 2018, p. 72). A razão pode ser aventada no fato de que a nudez do outro é uma espécie de convite a comunhão, ou seja, como diria Bataille, os “dois amantes se dão juntando sua nudez” (2017, p. 199). Essa observação é preâmbulo ao episódio narrado em seguida:

A nudez de Sílvio despertava meu interesse. Nunca tive coragem de encará-la. Ainda assim, a conhecia de cor. Seria capaz de descrever o corpo peludo do meu cunhado, visto da cama de cima do beliche, ou pela fresta da porta do banheiro. Tenho uma coleção de imagens mentais dele que colhi, toda vez que pude, durante nossa convivência no quarto dos rapazes (Porto, 2018, p. 34-35).

O excerto confirma o porquê de a nudez ser um problema para Constantino. Nesse momento, o desejo pelo corpo do cunhado, irmão de Débora, deixa de ser apenas latência para ser reação. O corpo de Constantino reage ao corpo de outro homem. Entretanto, esse desejo não é saciado com a posse do corpo. Como *voyer*, Constantino observa Sílvio fazendo sexo com a namorada e, após ficar sozinho no quarto, contempla a cama usada pelo casal: “As rugas nos lençóis emulavam partes e posições corporais, em uma espécie de sudário do sexo que eles haviam acabado de fazer a quatro metros de mim, do meu corpo” (Porto, 2018, p. 36). Nota-se a força do erotismo, mesmo o corpo do outro estando ausente, o êxtase se manifesta na contemplação, ou melhor dizendo, nos sinais deixados sobre a cama. Constantino se entrega a esses sinais: “Não tive repugnância. Ao contrário, me entreguei àquele odor. Senti vontade de encostar a língua naquela mancha de cloro, de provar a umidade de meu cunhado e de sua amiga, mas não

tive coragem” (Porto, 2018, p. 36). Como se percebe, a espontaneidade, que poderia ser traduzida aqui como uma entrega desenfreada à força do erotismo, é comprometida pelo medo. O medo de que o cunhado retornasse e o surpreendesse faz Constantino dobrar-se a negação do próprio desejo: “A situação me deixou tenso e, de volta a minha cama, tive de me masturbar duas vezes para conseguir adormecer” (Porto, 2018, p. 36). Atração e repulsa marcam essa primeira fase da vida de Constantino, uma fase que podemos chamar de fase da abjeção. Assim, conforme Georges Bataille (2013), diríamos também que o que se destaca nesta cena é o erotismo e sua revelação da exuberância da vida. O desejo nasce justamente daquilo que mete medo e causa náusea; entretanto, esse é o ápice do erotismo, pois é quando ficamos no limite de desfalecer (Bataille, 2017).

Como se percebe, nenhuma estratégia parece conter o desejo. Os encontros clandestinos são facilitados pela internet: “Nunca imaginei que o ato banal de visitar uma página na internet pudesse ter efeito tão devastador sobre mim” (Porto, 2018, p. 72). A facilidade desses encontros e do sigilo apenas antecipam aquilo que mais cedo ou mais tarde iria acontecer: a entrega ao desejo. “Ignorar os sinais do corpo não é saudável” (Porto, 2018, p. 76) parece ser o argumento principal para que Constantino se entregue de todo à satisfação de seus desejos: “quando minha homossexualidade se manifestou, não reagi. Estava cansado de reagir. Achava que havia chegado ao meu limite” (Porto, 2018, p. 76-77). Porém, antes de um encontro sexual, Constantino precisou encontrar consigo mesmo, isto é, sentir e descobrir o próprio corpo.

A experiência sexual apenas confirmará a essência de Constantino. Ele não deixará de ser quem é: “Tinha transado com um ho-

mem e, no dia seguinte, eu ainda era Constantino, advogado e homem de bem” (Porto, 2018, p. 80). Essa primeira experiência serve como abertura para a vazão da água represada por anos e também para uma outra consciência sobre o sexo: “aprendi [...] que o sexo mesmo com um desconhecido, poderia ser transcendência e ser instrumento de prazer e felicidade” (Porto, 2018, p. 80). O sexo passa a ser visto com outro olhar: “antes de transar com outro homem, a transcendência do sexo era algo que eu desconhecia” (Porto, 2018, p. 88). Esse desejo de transcendência leva Constantino a querer experimentar cada vez mais as sensações que o sexo pode proporcionar. Passa, então, a levar uma vida dupla com Emílio, com quem vive um relacionamento clandestino: “Emílio passou a ser o único objeto do meu desejo. [...] todos os meus orgasmos eram inspirados pela memória do que acontecia com a gente em Brasília” (Porto, 2018, p. 90). Porém, o relacionamento não dura muito tempo, resultando em certa apatia nesse momento: “estive chocado e triste, pus um freio na minha exploração sexual [...], evitei pensar em sexo ou me masturbar” (Porto, 2018, p. 97).

Todas as experiências de Constantino com o sexo, bem como as decepções amorosas, revelam uma subjetividade gay que não se distancia das subjetividades normativas. Todos sofrem por amor, todos exploram o sexo e suas formas de prazer. O que a literatura de Alexandre Vidal Porto traz é justamente essa visibilidade. Podemos dizer que uma antiga fórmula, a confissão, encontra-se aqui renovada, mas sem os moralismos de outrora. Não se trata de confessar para ser absolvido, mas de uma confissão estratégica para revelar a si mesmo, ou seja, produzir um discurso que desestabilize outros discursos. A última parte do romance,

“EPÍLOGO”, é uma espécie de síntese³, considerando-se que há uma integração de todos os elementos que fizeram parte da vida de Constantino, bons ou maus, alegres ou traumáticos. Todavia, para que essa integração fosse possível, foi preciso o inverso: “eu desintegro, tudo em mim desintegrado e, no entanto, fazendo parte do todo, permanecendo aqui” (Porto, 2018, p. 151). Essas são as palavras finais do livro, mas também as palavras finais de um sujeito que só conseguiu reunir as partes de si mesmo na morte.

A PALAVRA QUE RESTA, DE STÊNIO GARDEL: “O BOM DA VIDA É TEIMAR”

O romance de estreia de Stênio Gardel apresenta a trajetória de Raimundo Gaudêncio, homem analfabeto, criado no interior do sertão. Na juventude teve um amor proibido por Cicero, brutalmente interrompido. A composição de uma voz heterodiegética (Genette, 1995) cria uma lógica peculiar no interior da narração: embora mediada por uma voz em terceira pessoa, a pulverização do tempo passado e presente, num mesmo parágrafo, nos coloca, em sua maior parte, diante do ponto de vista do protagonista Raimundo, desvelando, assim, sua subjetividade ao encurtar qualquer tipo de distanciamento entre narrador e personagem. O fluxo narrativo desenfreado, amalgamando voz e pensamento – sobretudo de Raimundo –, compromete-se com a interioridade e desordem existencial desse sujeito marginalizado: “eu vivo só, [...] não sou falta pra ninguém” (Gardel, 2021, p. 120).

Com uma linguagem sensível e poética,

³ Considerando que na segunda parte do livro, “OS OUTROS”, há uma série de falas sobre Constantino, pintando um retrato que destoia do que é dado por ele nas demais partes.

a narração nos conduz pelos sinuosos caminhos das memórias doloridas de Raimundo. Organizado em quatro partes, o romance nos leva do presente narrativo, quando Raimundo, aos 71 anos de idade, decide aprender a ler e a escrever, a um passado de dores e lutas: nascido no sertão, não foi à escola para ajudar o pai nos serviços da roça. Cercado de todo tipo de preconceito, descobre na juventude o amor e o desejo pelo amigo Cícero. Ao serem descobertos pelas famílias, são separados à força. Cícero desaparece, mas deixa uma carta endereçada ao companheiro. Raimundo, após a expulsão de casa, migra para a cidade grande, tornando-se chapa, carregando e descarregando caminhão, cruzando as estradas do país com as chagas do passado e com a carta fechada e não lida. “A carta guardava uma vida inteira” (Gardel, 2021, p. 12).

A narrativa apresenta, dentro da divisão em quatro partes, vinte e nove capítulos curtos que compõem a trajetória errante de Raimundo. O sertão é o espaço cruzado pela estrada, simbologia margeada pelo trânsito, circunscreve a experiência subjetiva do protagonista cujo passado ressignifica o presente. Nesse percurso, a oscilação de tempos, engendrada na fluidez narrativa e nos traços da memória, corresponde às representações do passado no presente. Trata-se, nesse caso, de mais um caso de diálogo com os signos da ausência (Catogra, 2009), assinalando, no presente da narração, dores, exclusões, silêncios, rejeições e sombras que cobrem tanto a vida de Raimundo quanto a de outras personagens do romance.

Nesse sentido, a busca de Raimundo pela palavra não é meramente uma busca pelo letramento convencional da ação de aprender a ler e escrever. Quando escreve ou lembra, Raimundo elabora um processo de libertação, de representificação e tenta-

tiva de compreensão íntima de uma identidade violentada. Se no passado a palavra “imundo”, tantas vezes proferidas pelo pai Damião, o feriu visceralmente – “Gente torta, povo imundo, foi isso que o pai lhe disse. Sujo” (Gardel, 2021, p. 61) –, no presente, a compreensão e o contato com a palavra poética trazem à tona um misto de dor e deleite que o convoca à existência de sua identidade gay:

Esticador de horizontes, a professora Ana explicou que na poesia uma palavra diz muito mais do que diz, é a palavra que se estica então, isso sim, onde a palavra sozinha não vai, com a poesia vai, voa, que nem os passarinhos, passarinho que escuta de longe o silêncio que é tão alto, silêncio alto, abrir amanhecer, encolher rio, esticador de horizontes, só a palavra mesmo! [...] nunca tinha nem ouvido poesia como essa, mas tem palavra que a gente escuta na vida que parece poesia, se as palavras se esticam e esticam o horizonte da gente, Tu quer aprender a ler e escrever, Gaudêncio? te ensino, estou aprendendo, Cícero, tu aumentou o meu poente, mas depois pintou ele de um encarnado grande demais, um encarnado encarnado demais que o pai riscou nas minhas costas, imundo, tem palavra que faz é o contrário também? encolhe e escurece a vista da gente, vermelho coagula em preto (Gardel, 2021, p. 59-60).

O excerto mostra uma tentativa de emancipação ao confirmar que a palavra “imundo” o aprisionou, mas a poesia o libertou. Esse seria talvez o primeiro efeito da composição de um sujeito que deseja dominar o mistério da palavra, bem como almejava reverter o processo de homofobia internalizada, sofrida e também praticada. De um lado, o fechamento de feridas abertas pela relação efêmera com o amigo Cícero; de outro, aquilo que não se apaga da história da família porque parte de um processo geracional violento, cuja narrativa costura so-

brependo lembranças umas às outras, modificando a ordem em que estavam inseridas, com mínimo encadeamento semântico em decorrência da fragmentação discursiva que parece assumir contornos de um monólogo interior.

Na parte dois do romance, por exemplo, o leitor começa a entender as nuances do passado traumático da família de Raimundo. Nesse ponto, o autor explora elementos que são centrais na composição da narrativa: a memória, os interditos, o rio e a impactante imagem da cruz. O símbolo da morte trazido pela cruz à margem do rio circunscreve toda a tragédia familiar: um ciclo de dor que se repete, pois ali no rio o avô de Raimundo matara o próprio filho Dalberto, motivado pela homofobia. Damião, pai do protagonista, sabia da homossexualidade do irmão e tentava protegê-lo, mas não conseguiu. É neste mesmo espaço, diante da cruz, que, anos depois, Raimundo enfrenta o pai ao assumir seu amor por Cícero e também é o ponto de encontro antes da separação dos jovens. A cruz exposta na beira do rio representa a morte, como também dimensiona o lugar da memória para essa família: “Uma cruz, botar uma cruz lá” (Gardel, 2021, p. 53). Essa cruz remete, portanto, a uma violência que se repete quase como sendo uma violência ancestral – vivida pelo tio de Raimundo, que o pai não consegue superar, e que silencia toda a família.

A cruz finca na terra um marco sobre a falta, a ausência e, diante disso, podemos dizer que o romance de Stênio Gardel, ao desvelar a marginalização e os silêncios do protagonista, traz à tona outros silenciamentos, outras vozes que, na sobreposição de tempos na narrativa, procuram restituir o que não pôde ser dito ou vivido: “A voz que afaga, a voz que afoga” (Gardel, 2021, p. 77). O ato de representificar uma ausência que se

perpetuou por décadas no seio da família de Raimundo, enunciando a homofobia como um trauma assombroso para o resto da vida da personagem, relaciona-se “tanto com a atividade intencional da reminiscência como com a espontaneidade da lembrança”, para dialogar com as ideias de Bernd (2022, p. 53). Logo, o romance apresenta para além da violência no plano físico, as marcas duradoras que deixaram em Raimundo para sempre a memória ferida e as rupturas: “os ossos são os ossos, os músculos ainda dão pro gasto, endureceram cedo com as marcas das surras do pai, foram essas costas que o senhor açoitou tanto, tentando arrancar de mim o que não dava para arrancar de jeito nenhum [...]” (Gardel, 2021, p. 83).

É importante destacar, também, a imagem da costura na articulação tanto de temporalidades e histórias diferentes que vão se unindo na composição da estrutura narrativa quanto, de maneira mais concreta, na simbologia da máquina de costura da mãe que quebra e depois termina nas mãos de Raimundo como ferramenta do próprio sustento. Assim, os limites por meio dos quais as identidades são construídas são colocados em discussão para além da heteronormatividade compulsória (Butler, 2010). Justamente porque se trata não apenas de um homem/corpo exercendo um ofício culturalmente delegado às mulheres, mas de um homem do campo acostumado a fazer um trabalho manual e pesado. Raimundo torna-se caminhoneiro e, só na velhice, resolve utilizar essas mãos brutalizadas para produzir pequenos remendos e reparos: “Iria consertar, nem que não usasse, [a máquina da mãe] mesmo porque já tinha uma máquina mais moderna. Podia usá-la [...] para costurar vez ou outra, quando uma lembrança precisasse de um remendo” (Gardel, 2021, p. 73).

Seguindo com a análise ancorada nos traços identitários não normativos para pensar o rompimento da heteronormatividade, cabe elucidar que esse corpo destoante brutalmente interdito pelo pai e pela lógica de uma masculinidade compulsória como força imperativa no sertão, é um corpo que caminha na contramão da religião assumida fielmente pela família e na direção de uma subversão que cessa o sentido do binário. O Raimundo costureiro e liberto, acostumado a graus variados de exclusões e de agressões, aprende, com o tempo, a “ver o mundo de outro jeito, [...] porque a ignorância faz é isso, exclui, isola [...]” (Gardel, 2021, p. 97). Essa mudança decorre, principalmente, da sua condição de sujeito deslocado que se fixa novamente ao cruzar com Suzzanný, uma travesti que oferece a ele, além de um lar afetivo, outras formas de lidar com o medo, a vergonha, a culpa, a abjeção e a não aceitação.

O contato com Suzzanný determina o início da jornada do protagonista em direção à aceitação de seu desejo homoerótico. Contudo, os dois primeiros encontros entre eles são marcados pela violência: no primeiro, na saída de um cine pornô, ela oferece-lhe seus serviços sexuais e ele, afrontosamente, nega-os: “– Que foi que tu falou? Hein, viado? Aberração! Esses peitos de plástico, se fazendo de mulher e tem uma piroca no meio das pernas, seu baitola! Viado imundo!” (Gardel, 2021, p. 67); no segundo, acusado por Suzzanný de saciar seus desejos no cine pornô, na frente de seus companheiros de estrada, Raimundo espanca-a com ódio, perguntando-se, no momento da agressão, se o faz por ela ser igual ou diferente: “Raimundo a alcançou e deu um murro que cortou o lábio dela. [...] O gesto desancora em Raimundo uma memória pesada mas que rapidamente se desfaz na raiva que espuma

dos seus pensamentos de agora” (Gardel, 2021, p. 103).

A cena em destaque dialoga estreitamente com a trajetória de Raimundo, atravessada pelas punições que lhe foram impostas, e por uma série de humilhações e injúrias que circulavam na rigidez do sertão. Por isso, essa (auto)repressão explode em forma de violência contra o outro. Justamente porque, no íntimo, a personagem está punindo aquela (travesti) que externaliza o excesso e dispõe de coragem para viver o que ele só vive “na calçada mal iluminada, Raimundo era o Raimundo dos becos. Ejaculada a vontade, se enchia de nojo e raiva” (Gardel, 2021, p. 66). Ao experienciar suas relações sexuais nos becos dos cines pornôs nas periferias, Raimundo legitima seu desejo reprimido ao mesmo tempo que reforça sua vulnerabilidade. Portanto, o ato de defesa às formas de coação e de exposição advindas das provocações de Suzzanný, para além da violência física, se materializa também nos atos de injúrias proferidas e auferidas.

Para Didier Eribon (2008), a injúria é um ato de linguagem que, para além da ofensa e difamação, atribui a alguém um lugar social. Ela expõe uma vulnerabilidade social e psicológica, deixando marcas profundas no corpo e na alma daquele que a sofre: “– Eu não saio de noite por aí, com roupa de mulher, dando meu corpo por dinheiro. [...] – Vai se foder, viado imundo. Acha que sabe da vida da gente. [...] – Seu encubado de merda, pensa que é o quê? [...] – Venha, aberração dos infernos” (Gardel, 2021, p. 103-104). Trata-se, como podemos notar, de uma estratégia de proteção, de ambos, à intimidade individual e ao ataque sofrido. É, afinal, um mundo de injúrias que se inscreve na memória e no corpo das personagens, pois “a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produ-

zidas pela hostilidade do mundo exterior” (Eribon, 2008, p. 27).

Embora a cena do embate entre Raimundo e Suzzanný exemplifique a potencialidade da injúria, cuja ameaça está sempre no cotidiano, a narrativa também apresenta possibilidades de novas configurações afetivas e novas alianças. Após espancar Suzzanný, Raimundo, sentindo-se culpado, procura auxiliá-la até o hospital e a partir daí nasce uma amizade. Notamos, assim, que a chegada de Suzzanný acelera a (auto)aceitação do protagonista e a parceria com ela. Ao dividirem o lar, vislumbra-se um futuro possível, apesar de tantas faltas. É Suzzanný quem o incentiva a aprender a ler e a escrever, como também o apoia na descoberta da profissão de costureiro. Assim, a identidade desviante não é mais negada por Raimundo, mas confirmada, e a presença da travesti permanece como parte desse espaço de pertencimento: “Quando a gente sai na rua é desse jeito, fica segurando minha mão, ainda hoje tem gente que estranha, homem velho de mão dada com travesti velha, uns cochichando de um lado, uns olhando atravessado de outro, deixa estranhar, um dia eles aprendem, eu aprendi, eles aprendem [...]” (Gardel, 2021, p. 97).

É curioso – e importante – perceber que a experiência urbana de Raimundo recria um outro modo de afetividade, cujas reações e decisões de vida se dão contrariamente ao ambiente sertanejo opressor e patriarcal em que cresceu. Apesar de ser imbuída por outras formas de violência e segregação espacial, é na cidade que Raimundo encontra um lar acolhedor, laços de amizades e, juntamente com Suzzanný, também desestabiliza estratégias sociais que intentem sabotar alteridades dissonantes.

Em *A palavra que resta*, portanto, aparecem alguns marcadores das literaturas do

extremo contemporâneo, como a ação de tornar visível as ausências e implodir binarismos (homem/mulher, masculino/feminino, homossexual/heterossexual). O autor ainda antecipa, nas páginas finais do romance, outra característica deste extremo contemporâneo que é de não corresponder às expectativas do leitor médio, pois a possível leitura da carta guardada por mais de cinquenta anos, dá lugar a um desfecho desconcertante. A ambiguidade instaurada apontamos, na verdade, para uma rota de escape que desponta em novas possibilidades para o exercício de uma nova vida: “A carta continuou dobrada, redobrada, mas o peito desdobrou, sei nem quantas vezes, faltava não caber. [...] Acho que encontrei um começo” (Gardel, 2021, p. 149). São as palavras finais de Raimundo, um sujeito nordestino pobre e gay para quem o “narrar-se a si mesmo” ou o olhar para si mesmo esteve, por tanto tempo, interditado/impossibilitado.

SISMÓGRAFO, DE LEONARDO PIANA: MEMÓRIAS DA INJÚRIA E DA ABJEÇÃO

Sismógrafo começa com uma indagação: “Quantas imagens são necessárias para contar esta história?” (Piana, 2022, p. 13). Trata-se de uma confissão de como é difícil narrar vivências traumáticas. Para Eduardo, narrador e protagonista, revisitar as memórias da infância e adolescência é refazer um caminho de volta para casa, caminho evitado por muito tempo: “estou sempre atrasado nesses ensaios de voltar para casa” (Piana, 2022, p. 14).

Ancoradas na memória, as lacunas são inevitáveis: “Preencho as lacunas para reconstruir a cena como deve ter ocorrido” (Piana, 2022, p. 19). A reconstrução acontece a partir dos detalhes, carregados de

memória, combinados e recombina- dos para dar corpo a uma história marcada pela violência: “penso no passado que se espalha pelos detalhes de um tempo impossível de esquecer neste lugar” (Piana, 2022, p. 34). A mãe sendo agredida pelo pai e as injúrias sofridas na escola são algumas das imagens com as quais Eduardo precisa lidar ao retornar para casa: “a memória não vem limpa, traz os berros, as portas batidas, choro e espanto, olhos arregalados [...]” (Piana, 2022, p. 52).

Em *Sismógrafo*, a estratégia de narrar, revisitando memórias traumáticas para, com isso, simbolizar o trauma, transforma-se em estratégia de trazer à tona uma subjetividade marcada pela dor da injúria. Apesar de ser a história de Eduardo, ela transcende essa subjetividade para tornar-se algo maior: a dor de tantos outros sujeitos gays marcados pela violência. Essa é a tônica do romance, uma subjetividade atormentada por fantasmas, cujos espectros se materializam numa história lacunar. Assim, resolver esse passado problemático parece ser o objetivo desse retorno à cidade natal:

Estou em Andradas, deve existir alguma razão maior, suspeito, para voltar a me enfiar nesses mesmos buracos, nesses supostos equívocos de que já devia ter me separado, alguma razão maior [...] para me embrenhar feito bicho caçado por caminhos já conhecidos, hábitos antigos, os mesmos vícios (Piana, 2022, p. 187).

Atar as duas pontas da vida, machadadamente, poderíamos dizer nesse momento. Entretanto, trata-se mais de um reencontro do menino e do adolescente com o adulto que se transformou em um estrangeiro. É preciso que Eduardo resolva esse conflito antes de dar sentido e prosseguimento à sua vida. O retorno é sintoma de uma inquietação, ou melhor, de uma inadequação. Eduar-

do sente-se deslocado. Primeiro, a cidade onde nasceu e passou a infância e adolescência, depois a cidade grande, para onde “fugiu”: “Andradas à época [era] tão apertada para mim, quase me sufocava (agora é São Paulo a cidade que de tão larga tampouco me cabe)” (Piana, 2022, p. 203). Enquanto uma é incapaz de acolhimento pela estreiteza de seus modelos – “Eu não queria ser parecido com ninguém” (Piana, 2022, p. 146) –, a outra mostra-se incapaz de oferecer afeto por sua dispersão.

Esse estranhamento é consequência direta da injúria. Uma palavra, lançada sobre Eduardo aos onze anos, se inscreveu sobre sua identidade como uma marca indelével. Quando ouviu pela primeira vez a palavra “veado”, Eduardo tornou-se outro, mesmo que tal palavra ainda não tivesse um sentido para ele. Eis a situação:

[...] não senta muito perto senão o Edu sente [...] tesão, o veado do Edu vai ficar com vontade de encostar muito, daqui a pouco está sentado no colo. Todos riram [...]. E aquilo que eu não tinha entendido, a palavra, o sentido por trás da palavra e, mais que isso, o sentido por trás da cena dos meninos todos sentados tão perto um do outro na arquibancada, mas não muito perto de mim, não, aquilo não saía da minha cabeça na volta da escola, durante o jantar, mais tarde, em frente à televisão, sentado no sofá, durante um sono sem respostas (Piana, 2022, p. 48).

Como se fosse um ferro em brasa, Eduardo foi marcado para sempre pela palavra “veado”. Como consequência, inscreve-se nele uma marca: a abjeção. Conforme Julia Kristeva, o abjeto é caracterizado não pela falta de limpeza ou de saúde, mas por “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”⁴ (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa). Partindo dessa premissa, Judith

4 Em língua inglesa: “what disturbs identity, system, order” (Kristeva, 1982, p. 4).

Butler afirma que o abjeto designa “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’” e, portanto, habitam zonas intermediárias, “‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (Butler, 2010, p. 155). Porém, a existência do abjeto dentro de uma zona inóspita e inabitável é necessária “para que o domínio do sujeito seja circunscrito”. Em outras palavras, conforme Butler, trata-se de uma “zona de inabitabilidade” que “constitui o limite definidor do domínio do sujeito”, ou seja, “o sujeito é constituído através da força de exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (Butler, 2010, p. 155-156).

A cena narrada no excerto é a representação dessa exclusão que limita e institui o lugar do abjeto como aquele que habita uma zona intermediária. Eduardo é lançado nessa zona ao ouvir não apenas a palavra “veado”, mas também ao observar os gestos e olhares dos outros meninos sobre ele. Instala-se aí um limite que o fará um ser estranho, deslocado. Essa estranheza e inadequação o aproximará de Clara: “Pouco cábiamos nos grupos que se formavam” (Piana, 2022, p. 56). Será uma amizade forjada pelas circunstâncias, com um protegendo o outro: “Buscávamos amparo no deslocamento um do outro, unidos por um laço que nos permitia suportar a agressividade daquele período, aquela busca por maturidade enquanto avançavam avaliações finais, entregas de notas finais de semestres letivos” (Piana, 2022, p. 57). Clara também será uma confidente de Eduardo. Será para ela que ele confessará seu desejo de beijar um menino. A confissão tem efeito catártico em Eduardo, como se o aliviasse de um excesso que o sufocava: “Senti um vazio pelo segredo que tinha escapado, ficar com um menino,

um rugido dentro do peito, tomado pela inquietude das mãos, pés, pernas em frente ao espelho grande do quarto” (Piana, 2022, p. 59). Além disso, Eduardo sente-se diferente, percebendo-se como um ser desejante.

O desejo desperta em Eduardo e a abjeção é incorporada como parte constituinte de si – “o animal era eu” (Piana, 2022, p. 59). Como um “bicho voraz” (Piana, 2022, p. 63), o protagonista espreita os corpos dos outros meninos:

[...] aquele amontoado de corpos esquentando a água das piscinas sujas [...]. As sunugas monstruosas penduradas nos chuveiros abertos e os shorts curtos demais alimentavam aquilo que crescia dentro de mim. [...] eu via de relance, olhos de presa, cheiro de eucalipto e suor, carne fresca. O corpo todo chegava a salivar (Piana, 2022, p. 63).

Tudo se transforma em jogo, cálculo e estratégia quando o desejo entra em cena. Um jogo perigoso, mas que Eduardo estava disposto a arriscar: “os olhos oscilavam do livro que tinha entre as mãos a quem nada, das palavras aos corpos, e descobriam tudo que uns e outros têm em comum” (Piana, 2022, p. 64).

Para melhor compreensão dessa passagem precisamos colocar em questão o *desejo homoerótico* como força que desestabiliza por ser destrutiva, ou seja, uma força que busca fendas por onde se infiltrar. Nesses termos, a abjeção de Eduardo não é revertida; pelo contrário, torna-se estratégia de exposição das fraturas do discurso heteronormativo. Eduardo literalmente mergulha mais ainda em sua própria abjeção:

[...] submerso abri os olhos: muito embaçadas as pernas masculinas e femininas, sobretudo masculinas, eu as via muito embaçadas e até que gostava e estar escondido ali, embaixo d’água. O corpo junto ao chão sujo tão perto de membros esguios e lycra. O corpo cada vez mais quente e perto do fundo de

um oceano que eu nunca tinha visto, peixes enormes, desconhecidos, intocados. Quis inventar métodos para capturá-los: com as mãos, com a boca, e a pulsão do corpo alertou que o melhor fosse sair pela escada, tomar uma ducha e regressar ao livro [...] (Piana, 2022, p. 64).

Simbolicamente, a cena acima é um mergulho na matéria abjeta. O olhar de Eduardo tem algo de escopofílico nesse primeiro momento, ou seja, seu prazer está em contemplar os corpos, flagrando nos detalhes um segredo ou uma revelação. Aliado ao olhar contemplativo está o que poderíamos chamar de *imaginação erótica*, mostrando que o desejo também é criativo. Essas estratégias vão corroendo os discursos heteronormativos ao colocar o desejo como destabilizador de toda certeza sobre os corpos. O desejo, nesse sentido, cria não apenas estratégias, mas subterfúgios para ser realizado. E síntese, o desejo homoerótico recusa-se a participar de um jogo com cartas marcadas, preferindo criar suas próprias regras.

E será praticando essa estratégia que conhecerá Tomás. A paixão será vivida em segredo, mas logo em seguida compartilhada: “Ele se aproximou demais num beijo liso, com gosto de corrida e de um dia inteiro, o gosto quase de uma vida (de dezesseis anos, mas) inteira, o gosto do meu primeiro beijo [...]” (Piana, 2022, p. 86). Essa paixão será vivida com intensidade até ser descoberta por outros. Os eventos que se seguem são traumáticos para Eduardo. A separação de Tomás e a ida de ambos para a cidade grande não representam uma oportunidade de vida em comum. O desaparecimento inexplicável de Tomás insere mais uma ausência na vida de Eduardo.

A volta para Andradas é sempre um retorno para casa, retorno necessário para encontrar-se. Revisitar lugares onde a dor foi

presença constante significa encarar a vida. Porém, Eduardo nunca retorna para ficar, pois agora é um desterrado, alguém que está constantemente procurando o rosto do amado em outros rostos, mesmo sabendo não ser mais possível encontrá-lo. A estratégia de revisitar a memória é uma estratégia de representificar a ausência de Tomás. Porém, o que fica sugerido pelo romance é que os lugares por onde Eduardo transita ainda o rejeitam. Nova estratégia surge: seguir viagem como um caminhante sem destino, errando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As três narrativas analisadas aqui parecem convergir para um ponto específico: a representificação de subjetividades silenciadas. Juntas, elas podem figurar como parte de um “inventário de ausências” (Bernd, 2022), pois representam vozes e sujeitos outrora invisibilizados socialmente. São histórias sobre descoberta e estranhamento, negação e violência, reconhecimento e aceitação, tudo sob a perspectiva de sujeitos gays. Além disso, há um outro ponto em comum na vida dos sujeitos representados: a presença da injúria como uma cicatriz que os persegue desde a infância, determinando a constituição de suas identidades.

Outro ponto a ser destacado é a presença dessas vozes como sujeitos, não como objetos. O processo de representificação resgata os dramas desses sujeitos marginalizados e os coloca em igualdade com outros discursos do campo literário. Porém, o que se percebe é que o desejo homoerótico, por colocar em xeque certezas sobre a sexualidade, é rechaçado sócio e politicamente, obrigando os sujeitos a uma vida de deslocamento e errância. Esse estado de transitividade é o que caracteriza os sujeitos homoeróticos, forçando-os à inadaptabilidade.

Por fim, o que se evidencia com os três romances tratados aqui é que o desejo possui formas bastante plurais de se manifestar e se realizar. Os corpos se transformam em protagonistas, colocando em xeque os simulacros da realidade que certa parcela da sociedade tenta emplacar como “verdadeira”. São corpos que entram em dissidência com toda e qualquer ordem que busca controlá-los. Talvez seja essa a grande mensagem que cada um desses romances procura imprimir nos leitores, para, assim, começar a desconstruir ideias conservadoras e ultrapassadas.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoeerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O culpado**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERND, Zilá. **Inventário de ausências**. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- _____. O extremo contemporâneo na literatura brasileira. **ALEA**. Rio de Janeiro. vol. 21/3, set-dez. 2019, p. 253-257.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 151-165.
- CATROGA, Fernando. **Os passos do homem como restolho do tempo**. Memória e fim do fim da história. Lisboa: Almedina, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.
- GARDEL, Stênio. **A palavra que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1995.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.
- PIANA, Leonardo. **Sismógrafo**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2022.
- PORTO, Alexandre Vidal. **Cloro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- VENTURINI, Maria Cleci. História e memória em (dis)curso: Fernando Catroga e a poética da ausência. **Interfaces**, vol. 8, ed. especial 2017, p. 127-145.

Recebido em: 07/09/2024

Aprovado em: 02/12/2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.