



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANDRÉ MACIEL DE OLIVEIRA

**A LITERATURA DE GÊNERO GAY EM *UM DIA ME
DISSERAM QUE AS NUVENS NÃO ERAM DE ALGODÃO* –
CONTOS HOMOERÓTICOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA
SILVA**

Londrina
2013

ANDRÉ MACIEL DE OLIVEIRA

**A LITERATURA DE GÊNERO GAY EM *UM DIA ME*
DISSERAM QUE AS NUVENS NÃO ERAM DE ALGODÃO –
CONTOS HOMOERÓTICOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA
SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Machado Aquino Corrêa.

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

O48L Oliveira, André Maciel de.
A literatura de gênero gay em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* de Antonio de Pádua Dias da Silva / André Maciel de Oliveira. – Londrina, 2013.
134 f.

Orientador: Regina Helena Machado Aquino Corrêa.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.
Inclui bibliografia.

1. Silva, Antonio de Pádua Dias da, 1970- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura homoerótica – História e crítica – Teses. 3. Homossexualismo na literatura – Análise do discurso narrativo – Teses. 4. Homofobia na literatura – Teses. I. Corrêa, Regina Helena Machado Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81).09

ANDRÉ MACIEL DE OLIVEIRA

A LITERATURA DE GÊNERO GAY EM *UM DIA ME DISSERAM QUE AS NUVENS NÃO ERAM DE ALGODÃO* – CONTOS HOMOERÓTICOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Regina Helena Machado Aquino Corrêa
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Adilson dos Santos
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Sérgio Paulo
UNESP – São Paulo – SP

Londrina, 28 de novembro de 2013.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pois sem sua permissão meu desejo jamais seria concretizado.

Aos meus pais João Pontes de Oliveira Filho e Zuleica Aparecida Maciel de Oliveira, por jamais terem duvidado que um dia eu estaria entre Doutores e Pós-Doutores, como fora tão sonhado e planejado. Os sonhos jamais se concretizariam senão tivessem sido sonhados. Um dia sonhei, revelei esse sonho e como pais que são, intercederam ao Ser Supremo que guardasse com ele meu pedido, e que no momento certo o concretizasse se assim o quisesse. Jamais duvidei disso.

A você meu companheiro, meu amigo, meu confidente, meu amante, meu marido, Dirceu Machado. Sem sua compreensão, sua paciência e seu zelo para comigo, sem seu apoio total e irrestrito este sonho teria ficado apenas no plano da ideia e não realizado como se encontra agora. Como prometido todos nossos sonhos serão realizados juntos, sempre juntos.

Aos meus Mestres de Graduação, Pós-Graduação Lato Sensu e agora Stricto Sensu, que sempre acreditaram em mim e sempre estiveram ali, ao meu lado, conduzindo-me nesta jornada primorosa.

Ao Professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo, que desde sempre me apoiou com sua fala mansa e agradável, aconselhando-me nos textos, nas leituras e no diálogo pessoal que também travamos.

À Professora Dra. Regina Helena Machado Aquino Corrêa que abraçou este projeto mesmo antes de nos conhecermos, acreditou e hoje se concretiza. Obrigado pelos “puxões de orelha”, pelas chamadas à realidade quando estava na fantasia, envolto em leituras e acabava me exaurindo e não produzia a escrita. Sem as leituras efetuadas não teríamos argumentos também.

Aos amigos e familiares que me apoiaram e hoje comemoram comigo este título.

Aos amigos que fiz nesta jornada, aos funcionários da Secretaria com quem dividi minhas dúvidas, e as esclareceram sempre.

E não mais, a Antonio de Pádua Dias da Silva, que acreditou em mim, mais que eu mesmo, confiando-me suas obras, como disse “retiradas de sua biblioteca particular”, para que eu pudesse agora contemplá-lo com este estudo.

Muito obrigado a todos que confiaram em mim e na minha idéia

OLIVEIRA, André Maciel de. **A Literatura de Gênero Gay em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* – contos homoeróticos** de Antonio de Pádua Dias da Silva. 2013. 134 f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) – UEL – Londrina.

RESUMO

Nesta dissertação nos propomos a analisar a homossexualidade na Literatura, através da abordagem das temáticas *gays*: Homoafetividade, Homoerotismo e Homofobia, através das personagens, narradores ou não, oniscientes ou neutros na obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*, do escritor e professor paraibano Antonio de Pádua Dias da Silva. Estas terminologias serão analisadas individualmente a partir de seis narrativas, que se encontram cada par de textos, em uma das três partes da obra, assim denominadas: Parte I – Nuvens de algodão (Umidade Relativa do Ar: Mínima), Parte II – Nuvens Carregadas (Umidade Relativa do Ar: Temporal), Parte III – As Nuvens não eram de Algodão (Umidade Relativa do Ar: Tsunami). Em cada uma das partes da obra, através da tipologia de narradores, analisaremos as temáticas *gays*. Para a apresentação destas análises, dividimos esta dissertação em quatro capítulos, dispondo de: Histórico da Homossexualidade, o autor, sua obra e seu papel desenvolvido junto à crítica; Apresentação e análise dos textos “O gorila” e “Caso da Cueca”, abordagem da tipologia de narradores e a homoafetividade; Discussão do homoerotismo nas narrativas “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”; a homofobia explorada nas narrativas: “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”, bem como as características que identificam cada um dos narradores nos textos. Estas análises ocorreram em virtude da afirmação de existência desta literatura de gênero *gay*, aqui apresentada por Silva. Com a conclusão das análises identificaremos as características que determinam esta obra como Literatura.

Palavras-chave: Literatura gay. Narrativas. Homoafetividade. Homoerotismo. Homofobia.

OLIVEIRA, André Maciel de. **The Literature on Gay Gender in “Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão” (One day I was told that the clouds were not made of cotton)** – homoerotic tales of Antonio de Pádua Dias da Silva. 2013. 134 p. Master's Dissertation of Post Graduate Program in Arts (Literary Studies) – UEL – Londrina.

ABSTRACT

In this dissertation, we propose to examine homosexuality in literature, by addressing the gay themes: Homo-affection, homoeroticism and homophobia, through the characters, narrators or not omniscient or neutral in the work *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* - homoerotic tales, of the Paraíba's State writer and teacher Antonio de Pádua Dias da Silva. These terminologies are analyzed individually from six narratives, which are each pair of texts in one of the three parts of the work, so named: Part I – *Nuvens de algodão* (cotton Cloud) (Relative Humidity: Low), Part II – *Nuvens Carregada* (Loaded Cloud) (Relative Humidity: Storm), Part III – *As nuvens não eram de algodão* (The clouds were not made of Cotton) (Relative Humidity: Tsunami). In each part of the work, through the typology of narrators, we look at the gay themes. For the presentation of these analyzes, we divided this thesis into four chapters, featuring: History of Homosexuality, the author, his work and his role developed by the criticism; Presentation and analysis of texts "O Gorila" (The Gorilla) and "O Caso da Cueca" (Case of the Underpants), approach of typology of narrators and homo-affection; Discussion of homoeroticism in the stories "O Homem que gostava" (The man that liked) and "Tratado acerca da agonia" (Treaty on the agony); homophobia explored in the narrative: "Beijo Escaldado" (Scalded Kiss) and "Velho deitado na grama" (Old Man lying on the grass), as well as the characteristics that identify each of the narrators in the texts. These analyzes were conducted under the claim of existence of gay gender literature, here presented by Silva. With the completion of the analysis we will identify the characteristics that make this work as literature.

Keywords: Gay literature. Narratives. Homo-affection. Homoeroticism. Homophobia.

Pássaros Libertos

*“Palavras são pássaros.
Voaram!
Não nos pertencem mais.”*

(Helena Kolody)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A TEMÁTICA DA HOMOSSEXUALIDADE E O LUGAR DE PÁDUA NO CENÁRIO LITERÁRIO	16
1.1 BREVE HISTÓRICO DA HOMOAFETIVIDADE NA LITERATURA	16
1.2 O USO DE MÁSCARAS SOCIAIS COMO CAMUFLAGEM.....	23
1.3 O AUTOR ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA E SUA OBRA	28
1.4 A CRÍTICA UNIVERSITÁRIA DAS OBRAS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA	32
2 “O GORILA” E “CASO DA CUECA” – NARRATIVAS DE HOMOAFETIVIDADE	40
2.1 O AMOR ENTRE IGUAIS, UMA RELAÇÃO DE HOMOAFETIVIDADE	40
2.2 A HOMOAFETIVIDADE CARACTERIZADA NO PRIMEIRO CONTATO.....	44
2.3 A IDENTIFICAÇÃO DOS NARRADORES ATRAVÉS DA TEORIA DA NARRATIVA.....	49
2.4 O NARRADOR-PROTAGONISTA EM “O GORILA” – O PERSONAGEM QUE ATUA NA NARRATIVA HOMOAFETIVA	55
2.5 O NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO EM CASO DA CUECA, UM OLHAR PROFUNDO HOMOAFETIVO	62
3 PASSEIOS HOMOERÓTICOS EM “O HOMEM QUE GOSTAVA” E “TRATADO ACERCA DA AGONIA”	68
3.1 PORNOGRAFIA E EROTISMO A DISTINÇÃO POR DOMINIQUE MAINGUENEAU	68
3.2 OS NARRADORES ONISCIENTES E PERSONAGEM	72
3.3 A OSCILAÇÃO DE NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO EM NARRADOR PERSONAGEM EM “O HOMEM QUE GOSTAVA”	75
3.4 A EXPRESSÃO DA SOLIDÃO E DA DOR EM “TRATADO ACERCA DA AGONIA”	82
4 HOMOFOBIA: O MISTO DO DESEJO E DA CLAUSURA EM O BEIJO ESCALDADO E VELHO DEITADO NA GRAMA	90
4.1 A HOMOFOBIA E A LEGISLAÇÃO CRIMINAL.....	90
4.2 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA E OS NARRADORES	94
4.3 “BEIJO ESCALDADO” UM AMOR HOMOFÓBICO	98

4.4	A SOLIDÃO COMO FUGA EM “VELHO DEITADO NA GRAMA”	109
4.5	A MORTE E A SOLIDÃO COMO SINÔNIMOS DE HOMOFOBIA	114
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
	REFERÊNCIAS	119
	ANEXO	125

INTRODUÇÃO

Falar de questões homo é tratar de inúmeras polêmicas, de toda ordem, que vão desde as sociais até as linguísticas. Portanto, antes de qualquer abordagem sobre o assunto, faz-se necessário tratar do ponto de vista da linguagem, uma vez que a literatura tem a palavra como sua fundação. Neste estudo serão utilizadas terminologias como homossexualidade e homossexualismo, assim como outros termos que precisam ser compreendidos pelas variações de contexto, como é o caso da homoafetividade, homoerotismo e homofobia, todos associados à condição de uma identidade sexual que classifica pessoas que mantêm relação sexual com outra de mesmo sexo. Assim, vê-se como importante a prévia distinção conceitual destas terminologias que serão posteriormente discutidas nas narrativas, por meio da análise de narradores, personagens ou não, com características de identificação afetiva, sexual ou de fobia.

Segundo o Dicionário Houaiss Conciso (2011), a definição de homossexual é: “\cs\ *adj.*, 2g. 1. diz-se da relação sexual entre pessoas do mesmo sexo [...]” (HOUAISS, 2011, p. 504). Teoricamente, está-se diante de termos que têm o mesmo significado e, portanto, não passíveis de distinção. No entanto, há discussões que ressaltam diferenças entre os dois termos quando da utilização do sufixo – *ismo*. Essa polêmica pode ser explicada através do próprio dicionário, visto que a terminação – *ismo* pode estar diretamente associada às patologias: “4. ‘estado patológico’: *alcoolismo, paludismo.*” (HOUAISS, 2011, p. 557). Portanto, não se trata de uma doença e sim de uma orientação sexual, do interesse relativo ao sentimento e/ou ao sexo entre pessoas de mesmo gênero. Sendo assim, neste trabalho, far-se-á a opção pelo uso da expressão homossexualidade para identificar a relação homo, ainda que entendamos as argumentações que comprovam que o sufixo *ismo* também pode ser utilizado para compor palavras abstratas de qualquer categoria e, portanto, não há necessariamente uma ligação com qualquer patologia. Esta terminologia identificará o que será tratado como identidade de gênero: “1. Conjunto de espécies com a mesma origem ou as mesmas particularidades” (HOUAISS, 2011, p. 471).

Outra questão diz respeito à homoafetividade, termo ainda não inserido nos dicionários da Língua Portuguesa, que foi proposto como expressão designatória para o reconhecimento das relações homossexuais que expressam o sentimento de união amorosa e familiar, conforme afirma a advogada de defesa e direito das causas homoafetivas, Dra. Maria Berenice Dias, em artigo publicado em sua página na internet disponível em <http://www.mbdias.com.br>:

Não adianta procurar no dicionário, não está lá, ainda... Mas é uma expressão que já se incorporou ao idioma, não só ao nosso, mas também ao espanhol e ao inglês, passando-se a falar em “uniones homoafectivas” e “homo affective unions”.

Há palavras que carregam o estigma do preconceito. Assim, o afeto a pessoa do mesmo sexo chamava-se “homossexualismo”. Reconhecida a inconveniência do sufixo “ismo”, que está ligado à doença, passou-se a falar em “homossexualidade”, que sinaliza um determinado jeito de ser. Tal mudança, no entanto, não foi suficiente para pôr fim ao repúdio social ao amor entre iguais (DIAS, 2010, p.01)^{1a}.

A criação desta terminologia surgiu em 2000, na publicação intitulada *União Homossexual, o Preconceito e a Justiça* (DIAS, 2000), pela então Desembargadora do Tribunal de Justiça do estado do Rio Grande do Sul, Dra. Maria Berenice Dias, hoje apenas advogando em causas homoafetivas:

Ao denunciar esta evidente afronta à dignidade humana e aos princípios constitucionais da liberdade e igualdade, acabei por cunhar o neologismo “homoafetividade”, na obra intitulada “União Homossexual, o Preconceito e a Justiça”, cuja primeira edição é do ano de 2000. Na primeira decisão judicial que reconheceu direitos sucessórios ao parceiro sobrevivente, que data de 14 de março de 2001 (AC 7000138982, Rel. Des. José Carlos Teixeira Georgis), a expressão já foi utilizada, tendo sido referida no último julgamento do STJ, de 7 de março de 2006, em que foram assegurados direitos previdenciários às uniões homoafetivas (REsp 238.715, Relator Min. Humberto Gomes de Barros).

Não há como deixar de reconhecer que a expressão “homoafetividade” acabou por ser incorporada ao vocabulário jurídico. Passou-se, agora, a falar em filiação homoafetiva, e até a ser preconizado o surgimento de um novo ramo do Direito: Direito Homoafetivo, estando a surgir muitos escritórios especializados nesta área (DIAS,2010, p. 01)¹.

Assim, fica evidente a legitimação da criação desta palavra pela Desembargadora, bem como sua utilização nos registros legais, sendo reafirmada pelo Ministro Humberto Gomes de Barros em sua explanação no tribunal durante um julgamento relacionado à existência do direito à inclusão no plano assistencial por casais homossexuais:

A questão a ser resolvida resume-se em saber se os integrantes de relação homossexual estável têm direito à inclusão em plano de saúde de um dos parceiros. É grande a celeuma em torno da regulamentação da relação homoafetiva (neologismo cunhado com brilhantismo pela e. Desembargadora Maria Berenice Dias do TJRS) (DIAS, 2010, p.02, disponível em: http://www.mariaberenice.com.br/uploads/as_uni%F5es_homoafetivas_no_stj.pdf).

¹ <http://www.mbdias.com.br/hartigos.aspx?77,14>

Visando uma melhor compreensão da proposta deste trabalho literário, faremos as apresentações conceituais de termos aqui utilizados com o propósito de dirimir ocorrências que possam gerar preconceito, seja pela falta do conhecimento do significado correto das palavras: homossexual, homossexualidade e homossexualismo, além de suas variantes, ou por simples repulsa ao direito do outro de ser como bem lhe convier. Para tanto, faremos uso das afirmações presentes na legislação, aqui apresentadas pela advogada Dra. Maria Berenice Dias.

Em relação ao homoerotismo, adota-se também a definição referente a “erótico: *adj.* que provoca ou descreve o amor ou o desejo sexual.” (HOUAISS, 2011, p. 371). Logo, entende-se que homoerótico é o que provoca ou descreve o amor ou o desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo, masculino ou feminino.

Na inversão destes comportamentos sexuais, tem-se a homofobia, que nada mais é que o pavor, o pânico, o medo doentio de algo ou de alguém. Aqui projetado em pessoas que apresentam a identidade homossexual. A homofobia, assim como outros tipos de discriminação, passou a ser regimentada como crime. Assim, Dias nos relata sobre essa conceituação:

Ainda que muito não saibam, homofobia significa aversão a homossexuais. Sem precisar ir ao dicionário, a expressão compreende qualquer ato ou manifestação de ódio ou rejeição a homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais. Apesar de a palavra homofobia albergar todos esses segmentos, novas expressões, como lésbofobia, bifobia e transfobia, surgem para dar ainda mais visibilidade à intolerância em todos os seus matizes. Mesmo que sejam termos novos, definem velhas posturas, pois se chega a invocar a Bíblia na tentativa de absolver atitudes discriminatórias. Nada mais do que a busca de justificativas para o injustificável: preservar o “direito” de externar ódio contra alguém sem correr o risco de ser punido (DIAS, 2013, p. 01), disponível em: <http://www.fatonotario.com.br/artigos/ver/261/homofobia-e-crime>.

A homofobia é considerada um fenômeno muito complexo em razão de ocorrer de forma dissimulada, ou seja, através de piadas vulgares com ridicularização de indivíduos afeminados, chegando a gerar atos de violências brutais como frequentemente são noticiados em jornais e meios de comunicações diversos. Essas satirizações ocorrem em razão de nas piadas os indivíduos gays e lésbicas serem apontados como grotescos, caricaturais, ridículos, sempre tendo seu comportamento descrito de forma afetada, o que gera o preconceito e a conseqüente homofobia.

Segundo Borrillo (2001), em:<http://pt.scribd.com/doc/77296148/Daniel-Borrillo-A-Homofobia>:

Foi somente no final dos anos 1990 que se registrou pela primeira vez nos dicionários o termo “homofobia”, cujo uso original parece remontar a K. T. Smith¹⁽²⁾. A palavra “homofobia” designa dois aspectos de uma mesma realidade: uma dimensão pessoal de natureza afetiva, que se manifesta pela rejeição aos homossexuais, e uma dimensão cultural de natureza cognitiva, na qual o objeto da rejeição não é o indivíduo homossexual, mas a homossexualidade como fenômeno psicológico e social. Essa distinção permite melhor compreender uma situação bastante corriqueira nas sociedades modernas – a de tolerar ou até mesmo simpatizar com o grupo estigmatizado, considerando, no entanto, inaceitável qualquer política de igualdade que o beneficie (como, por exemplo, o direito ao casamento ou à adoção) (BORRILLO, 2001, p. 19)².

Em razão dessa violência e discriminação ocorrida com os grupos LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) foi proposta uma comissão, denominada Comissão de Diversidade Sexual da OAB, em 17 de abril de 2009, com o propósito de elaboração de projetos que visassem também esta comunidade, além de criarem um novo ramo no direito direcionado a este público. Em audiência pública realizada no dia 22 de março de 2011 pelo Conselho Federal da OAB, ficou aprovada a constituição da Comissão Especial da Diversidade Sexual do Conselho Federal da OAB, formalizada pela Portaria 16/2011, de 15 de abril de 2011. Esta comissão tem trabalhado no sentido de apresentar propostas que legislem dentro do direito no sentido de apoio e defesa da comunidade LGBTT. Foi ela também a responsável pela entrega do Anteprojeto do Estatuto da Diversidade Sexual ao Presidente da OAB, no dia 23 de agosto de 2011, a fim de que pudesse ser submetido ao Conselho Federal. As informações coletadas com relação a este documento encontram-se disponíveis para consulta e participação popular no endereço eletrônico: <http://www.estatutodiversidadesexual.com.br/p/historia-do-estatuto.html>, do estatuto da Diversidade Sexual, que ainda consta no link para que o leitor da mídia possa efetuar sua assinatura em favor da criação do documento.

A proposta que vem ao encontro do combate à homofobia no país, que proíbe a discriminação por orientação sexual e identidade de gênero, PEC 110, de 08/11/2011, também dá direito aos pares à Licença Natalidade em caso de adoção ou nascimento de filhos, PEC 111, de 08/11/2011. Em razão de ter sido aprovada moção de apoio ao Estatuto na II Conferência Nacional LGBT, a Comissão decidiu angariar cerca de um milhão e meio de

² K. T. Smith¹ – Smith KT. Homophobia: a tentative personality profile. Psychol Rep 1971;29 (3): 1091-4.

assinaturas de cidadãos para apresentar à Câmara Federal. Esta campanha foi lançada nacionalmente no dia 17 de maio de 2012, Dia Mundial de Combate à Homofobia. O propósito da Comissão agora é o da apresentação da proposta ao Congresso Nacional nesta mesma data do ano vigente, 17 de maio de 2013.

Essa luta acontece em razão da necessidade de mudança que só ocorrerá através de intensas mobilizações sociais ocorridas contra a homofobia, pois ainda há muitas vítimas, seja através do olhar, de atitudes ou de palavras.

No que se refere a este estudo, pretende-se discutir a literatura que apresenta características homo em suas narrativas, como os textos aqui apresentados, que serão analisados, discutidos e identificados como parte desta vertente literária identificada como literatura de gênero homo ou *gay*.

Nos textos de Antonio de Pádua Dias da Silva, esta literatura traz as características homoafetivas, homoeróticas e homofóbicas, que serão utilizadas como ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho literário. Logo, o comportamento social e a identidade dos narradores e/ou narradores-personagens caracterizam uma homoidentidade, bem como suas relações homoafetivas identificadas nos textos mesmo com o uso de máscaras sociais, que propõe a camuflagem desta homoidentidade. As mesmas máscaras que encobrem o verdadeiro “eu” só aceito neste espaço social por estar disfarçado, não agredindo o olhar do outro para si, como ocorre nas personagens das narrativas lidas.

Considera-se que a temática homossexual na literatura não é um assunto característico da contemporaneidade. O marco principal, de características homoafetivas permeadas de homoerotismo e insinuações de homofobia na Literatura Brasileira, está no romance naturalista de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* (1895), que, apesar de ter chocado a crítica e o público leitor, da época, teve um papel propulsor na Literatura Brasileira do século XIX. As características homossexuais no texto de Caminha (1895) são apresentadas ao leitor minuciosamente ao apresentar o primeiro contato entre os grumetes:

Em terra, no quarto da Misericórdia, nem se falava! – ouro sobre azul. Ficavam em ceroulas, ele e o negro, espojavam-se à vontade na velha cama de lona, muito fresca pelo calor, a garrafa de aguardente ali perto, sozinhos, numa independência absoluta, rindo e conversando à larga, sem que ninguém os fosse perturbar – volta na chave por via das dúvidas...

Uma coisa desgostava o grumete: os caprichos libertinos do outro. Porque Bom-Crioulo não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma “mulher à-toa” propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação. Logo na primeira noite exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pelo: queria ver o corpo... (CAMINHA, 2005, p. 48).

Este trabalho tem como fonte os textos que apresentam a temática de gênero *gay*, do autor paraibano Antonio de Pádua Dias da Silva. Esta escolha se deu pela contribuição e identificação com a temática em suas obras, bem como pelo fato de ser um autor que está à margem dos grandes centros literários e dos apelos midiáticos. Escolheu-se como *corpus* deste trabalho a obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007) por considerar-se que ela apresenta um texto mais leve, atendendo as demandas de um trabalho acadêmico, que, aparentemente, não causaria tanto estranhamento no meio acadêmico quanto sua primeira obra *Sobre Rapazes e Homens* (2006), que também é composta de narrativas que discutem a homoafetividade, o homoerotismo e a homofobia, porém nos textos desta obra há uma carga sexual mais explícita, mais ácida, provocadora, que poderá ser discutida em um outro trabalho futuro, mas que não se enquadraria no momento.

Em entrevista realizada com Silva no mês de agosto do ano de 2012, via internet, onde foram encaminhadas dez perguntas para o e-mail do escritor, prontamente fomos respondidos. Foram indagadas questões relacionadas a esta obra onde Silva responde ao questionamento:

[...] Na primeira obra você ainda não tinha noção do que se propunha ou queria chocar mesmo? Perguntamos isso porque é possível, para quem leu as obras, observar esta distinção, onde uma é mais agressiva e a outra mais tênue. (Essa proposta de olhar é nossa intenção na tese. Um estudo comparado das obras.)

Estão implícitas várias questões no meu projeto de autoria. Primeiro, o que chamo de projeto de autoria diz respeito a uma coerência que procuro manter naquilo que tange à temática, ordenação dos assuntos, personagens, imagens das narrativas. Estarei sempre discutindo questões relacionadas às personagens de orientação homoafetiva, mesmo que, se tivesse como fazer, produzisse narrativas fantásticas. Em Sobre rapazes e homens a intenção primeira foi causar impacto, mas não apenas impacto: era dar a conhecer a leitores aquilo pelo que também ansiavam saber: como se dão as relações de intimidade entre pessoas do mesmo sexo, principalmente as masculinas. Apesar dos pudores e da moral, as pessoas têm interesse em saber como se dão as relações de intimidade, como e onde se pegam os sujeitos de um mesmo sexo, quando a intenção primeira da relação é o dar vazão ao desejo e aos impulsos sexuais. Assim, a linguagem bastante naturalista foi uma opção encontrada, fato que vai diminuindo, à medida que os textos vão sendo publicados. Isso decorre de um outro fator: o amadurecimento da escrita, da proposta. Causar impacto não mais vem sendo minha intenção, mas tão somente discutir as questões, sem deixar de lado aspectos de maior intimidade e sem discricção, entre personagens. Nos textos de hoje, intencionalmente procuro não aludir às cenas de explicitação sexual, mas a sensibilidade das personagens quanto as suas relações amorosas continuam, naquilo que quero, “bregas”, romantizadas, apelativas.[...] (OLIVEIRA, 2012, p. 02 e 03).

A obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão - contos homoeróticos* (2007) é composta de dezoito narrativas, todas com a temática de gênero *gay*, divididas em três partes, que aqui apresentamos como fases, onde Silva as identifica com as situações climáticas: Parte I – Nuvens de Algodão (Umidade Relativa do Ar: Mínima; Parte II – Nuvens Carregadas (Umidade Relativa do Ar: Temporal) e Parte III – As nuvens não eram de algodão (Umidade Relativa do Ar: Tsunami).

Para discussão das questões aqui apresentadas, dividiu-se esse trabalho em quatro capítulos em que explanaremos, no primeiro capítulo, a temática da homossexualidade, bem como seu histórico na literatura, o uso das máscaras como camuflagem social; a biografia e bibliografia do autor: Antonio de Pádua Dias da Silva e seu papel na crítica literária. A partir do segundo capítulo, iniciaremos a análise das narrativas. Para tanto, distribuímos os capítulos subsequentes em: segundo capítulo - as narrativas –“O gorila” e “Caso da cueca”, inseridas na primeira parte da obra de Silva, denominada: “Parte I - Nuvens de Algodão (Umidade Relativa do Ar: Mínima)”, identificadas como narrativas que apresentam a homoafetividade. Terceiro capítulo – as narrativas “O Homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”, inseridas na segunda parte e intitulada de “Parte II – Nuvens carregadas (Umidade Relativa do Ar: Temporal)”. Neste capítulo, tratamos da apresentação das narrativas que desenvolvem a temática do homoerotismo. E o quarto e último capítulo, onde as narrativas apresentadas estão inseridas na terceira parte denominada de “Parte III - As nuvens não eram de algodão (Umidade Relativa do Ar: Tsunami)”, as narrativas: “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”, onde a temática abordada é a homofobia.

Nas considerações finais, levantaremos algumas questões de gênero que foram surgindo ao longo do trabalho, por meio da tipologia de personagens, das situações em que se envolveram e as consequências decorrentes de suas ações, bem como de outros recursos advindos destas análises. Assim, esperamos contribuir para os estudos desta literatura *gay*, que identificamos em nosso meio literário, assim como literatura africana e feminina entre outras.

Em anexo ao trabalho, apresentamos a entrevista realizada com o autor, em sua íntegra, via *e-mail*, na qual o leitor poderá conhecê-lo um pouco mais.

1 A TEMÁTICA DA HOMOSSEXUALIDADE E O LUGAR DE PÁDUA NO CENÁRIO LITERÁRIO

1.1 BREVE HISTÓRICO DA HOMOAFETIVIDADE NA LITERATURA

A literatura com características homoafetivas teve seu marco inicial histórico no período literário denominado Naturalismo, no século XIX, no Brasil, apesar de não ser o único dos registros de sua participação no desenvolvimento da formação social dos homens, conforme Green (2006) aborda em *Frescos Tópicos – Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870 - 1980)*, apresentando *O menino do Gouveia* como a possível primeira publicação pornográfica homoerótica do Brasil:

O menino do Gouveia talvez seja a primeira história pornográfica homoerótica brasileira. Foi editado provavelmente em 1914 pela revista *Rio Nu*, publicação erótica em circulação desde 1898, que estampava mulheres seminuas, cartuns maliciosos, contos e colunas de fofocas. O livreto, de 15 páginas, incluía uma ilustração de dois homens copulando. É bem possível que o autor, que assinava com o pseudônimo de Capadócio Maluco, participasse realmente da vida homoerótica dos parques do Rio. O título joga com um termo da gíria da época, “gouveia”, que significa o homem mais velho que deseja garotos jovens.” (GREEN, 2006, p. 37)

O Naturalismo, que apresenta como início da literatura de gênero gay a publicação: *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha, obra que apresenta a narrativa de uma relação homossexual entre dois marinheiros; retorna com suas características literárias, ao ser publicada a obra *O menino do Gouveia*, possivelmente em 1914. Essa publicação resgata um gênero que havia sido pouco explorado.

Esta literatura surge de maneira discreta, velada, ocultada sob a desculpa de apresentar ao público leitor personagens ou situações homoafetivas com erotismo, através de elementos polêmicos, que estavam presentes nas narrativas literárias apenas para destacar determinada personagem ou obra daquele autor. Esses elementos poderiam ser a loucura, o antagonismo em uma obra e até mesmo a culpa, que ocasionalmente resultava em doença e, finalmente, na morte.

Segundo Azevedo (2012), durante o século XIX, desejar outro ser que fosse do mesmo gênero, feminino ou masculino, era declarado como doença; um desvio comportamental que levava o indivíduo a um estado degradante social e patológico. Esse olhar de recusa poderia ser determinado, em decorrência de a Ciência ter seu desenvolvimento

aprimorado, provocando o pensamento de que a homossexualidade e, conseqüentemente, os indivíduos que a praticavam eram doentes.

Neste período histórico-literário, a família tradicional burguesa era o foco principal da sociedade. Logo, esta enfermidade não poderia atingi-la:

Partindo do pressuposto que esse núcleo familiar burguês era considerado o padrão certo para que uma nação fosse civilizada e progredisse – no melhor espírito positivista, cada vez mais –, tudo que não se adequava a esse pensamento familiar burguês deveria ser curado ou eliminado do corpo social. Ora, desse modo, a literatura naturalista, que buscava apresentar os males sociais no intuito de corrigi-los, colocava no cerne de suas narrativas: homossexuais, prostitutas, libertinos, solteiros; enfim, todos aqueles que, duma certa maneira, apresentavam um risco para a unidade familiar. (AZEVEDO, 2012, p. 01)

Aluísio de Azevedo publica *Memórias de um condenado* (1882), posteriormente modificado para *A Condessa Vésper*, romance que apresentava a homossexualidade feminina com mais enfoque, recebendo a ênfase que não há em sua obra posterior, *O Cortiço*, de 1890. Por se tratar de uma obra moldada ao gênero folhetim, *A Condessa Vésper*, traz as reviravoltas necessárias para iludir o leitor quanto à situação comportamental da personagem título, que tem por nome Ambrosina, não revelando imediatamente sua condição sexual na narrativa. Esta informação Azevedo expõe gradativamente no decorrer da obra. Nesta obra a protagonista, também exerce a função de antagonista uma vez que apresenta como característica da personagem, a homossexualidade. Para a sociedade da época isto era sinal de morbidez, e não se enquadrava no perfil de uma dama da sociedade, logo, quem a exercia era recriminada. A obra aborda características naturalistas e indicações românticas, apresentando aos leitores o safismo na literatura brasileira.

Naturalmente, a personagem protagonista é tratada como insana, como doente. Mesmo assim, sua conduta homossexual não demonstra gestos de regeneração, o que se esperava dela, uma vez que tinha ao seu lado um médico e de quem era paciente. A medicina nos romances naturalistas tinha como função “curar” os males sociais que afligiam a burguesia. Prova disto é que Azevedo (2012) demonstra que à homossexualidade e ao indivíduo que a praticava só caberiam duas soluções: a cura ou a morte, a ele e aos que o cercavam.

A apresentação da homossexualidade masculina e feminina na Literatura Brasileira do Século XIX é explorada também de maneira velada por Raul Pompéia, em *O*

Ateneu (1888) – na obra a homossexualidade é masculina – através dos personagens Sérgio e Sanches. Esta vertente da abordagem homossexual no Naturalismo, na obra de Pompéia, é apresentada através da trajetória dos adolescentes, que estão em fase de descobertas da vida social, sentimental e sexual, como internos em um Colégio para meninos, que também dá nome ao romance, o que acaba causando a proximidade entre os garotos, através da ambientação coletiva masculina, bem como, o clima de cumplicidade que desenvolvem e que provoca nos personagens atos nada convencionais com a heteronormatividade.

Segundo Lopes (2002),

O Ateneu de Raul Pompéia (1888) apresenta uma leitura da sexualidade das classes dirigentes. Único romance do autor foi vítima de um silêncio da crítica maior ainda no que se refere a sua homotextualidade. Há aqui a instauração de um outro espaço francamente masculino e fechado, o internato, onde ocorre um aprendizado existencial do protagonista para que é fundamental a construção de sua identidade afetiva e sexual. (LOPES, 2002, p. 128)

No ano de 1890, Aluísio de Azevedo apresenta ao público uma obra com esta temática, aqui ambientada em um espaço que também dá nome à obra e é designado também como personagem: *O Cortiço* (1890), que traz uma narrativa permeada de personagens com tipos populares, suburbanos, ignorantes em relação ao comportamento e desenvolvimento social. É no cortiço que Léonie, uma cocote, seduz sua afilhada Pombinha. Ainda temos a figura do homossexual masculino com o personagem Albino, que sofre o preconceito e a não aceitação dos vizinhos do cortiço, apresentando um tipo mais tênue de homofobia, visto que não ocorre violência física com ele, apesar de o humilharem o tempo todo, colocando à prova sua sexualidade. Nesta obra, o leitor depara-se com a homossexualidade masculina e feminina mais erotizada que na obra anterior, *A Condessa de Vésper*, uma vez que o espaço e a ambientação propõem esse tipo de relação mais pública – todos são levados ao instinto mais natural do ser humano, quase à animalização, ao zoomorfismo, por esta erotização tanto heterossexual quanto homossexual:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas³ e bamboleando a cabeça, ora para esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. (AZEVEDO, 2008, p. 90)

Entretanto, coube a Adolfo Caminha, com a obra *Bom-Crioulo* (1895), expor de forma mais ousada esta relação homossexual em sua intimidade, dentro dos espaços propostos pela obra, o navio – um espaço totalmente hostil e másculo, aqui como representação da Marinha Brasileira -, ou o quarto de pensão – o espaço social burguês - em que os marinheiros-amantes se abrigavam quando em terra firme. Esta abordagem trouxe à obra o valor de marco inicial da temática em nossa arte literária.

Em *Bom-Crioulo* (1895), os personagens demonstram muito mais a realidade em que vivem, uma vez que se tratava de dois homens, nada suspeitos de trejeitos ou afetações femininas, sem caracterizações ou comportamentos desviantes da normatividade (heterossexuais), que indicassem imediatamente uma orientação sexual. O envolvimento entre um grumete e um marinheiro, Aleixo e Amaro, respectivamente, era permeado de homoerotismo, o que muitas vezes desagrava ao mais novo integrante da tropa. A passividade e a delicadeza de Aleixo são visíveis na voz do narrador:

Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespero!...
Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea...
(CAMINHA, 2005, p. 48 e 49)

Caminha faz desta obra uma demonstração de denúncia às perversões que ocorriam dentro da Marinha Brasileira, naquele momento uma instituição tradicionalista que denotava o máximo respeito das autoridades e da sociedade vigente. E isto ocorria em razão de ter tido profundo conhecimento da realidade marinha, pois no período em que prestou serviços, chegou ao posto de tenente dentro da Instituição. Assim, com a publicação de sua obra, não só desforra seu desapontamento com a sociedade hipócrita da época, como também denuncia o que presenciara e ela se negava a observar e punir em razão de ocorrer neste espaço.

³ **ilhargas**–ilhargas. *s. f.* qualquer lado ou flanco de coisas, do corpo humano ou de animais – freq. empreg. no pl.(HOUAISS, 2011, p. 513)

O homossexualismo ainda está presente não como tema principal, uma vez que a crítica não a analisa por esta ótica, o que faz com que esse olhar passe despercebido, por exemplo, na obra *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, uma de suas mais conceituadas obras.

Na obra de Rosa, o autor apresenta uma narrativa contemporânea apresentando ao leitor um romance com nuances de um relacionamento homoafetivo, em função das indagações que o protagonista Riobaldo se faz, ao perceber que está apaixonado pelo companheiro de bando, o cangaceiro Diadorim.

Na narrativa de Rosa, não são apresentadas descrições exatas da ocorrência de um relacionamento sexual, mas um minucioso e velado conflito psicológico e afetivo, nas descrições do sentimento que estava desenvolvendo naquele momento pelo amigo, um sentimento, uma paixão sem nome, porém ousada para uma obra com temática tão masculina e machista, a figura do sertanejo, do homem macho da terra.

João Guimarães Rosa não trata de homossexualidade ou de suas terminologias: homoafetividade, homoerotismo e homofobia como fio condutor da obra, porém, é inegável a ocorrência desse sentimento desenvolvido entre os personagens Riobaldo e Diadorim. É importante ressaltar que esta ótica é desenvolvida em estudos por Silva. Entretanto, não será discutida neste trabalho, aparecendo apenas como citação de obras e situações:

Segundo os pressupostos de Hellbach, o comportamento de um sujeito para com o outro do mesmo sexo, no campo afetivo-emocional, é dividido em três etapas, garantidas, cada uma delas, pelo aspecto *amizade*, assim classificados: 1) amizade masculina (em que não se menciona a ideia afetiva do ponto de vista erótico e/ou libidinal); 2) o amor de amigos (estágio intermediário em que há a sublimação do desejo, do ponto de vista espiritual, pelo outro do mesmo sexo); 3) a homossexualidade (em que os sujeitos envolvidos na relação transgridem as normas ou valores culturais que regem o código afetivo-sexual). Nesta relação, mesmo que não haja o atrito corporal, o desejo pelo outro deixa de ser latente e expande-se para o campo visível das práticas comportamentais. Esses três estágios de um mesmo fenômeno denotam, em GSV, os estreitos laços afetivos que regem Riobaldo e Diadorim, fazendo-nos perceber que, longe de uma apenas amizade – embora a todo instante velada por um comportamento de autoafirmação viril por parte do jagunço *urutu branco* -, o sentimento que os envolvem supera o estágio da simples amizade masculina e oscila entre o *amor de amigos* e a *homossexualidade*. (SILVA, 2008, p. 209)

Essa análise e a visão do sentimento desenvolvido entre as personagens que Silva descreve em seu estudo são exemplos da homoafetividade presente também em obras

canônicas. A proposta de João Guimarães Rosa talvez não fosse a de demonstrar essa temática e sim de mostrar a figura feminina como simbologia da força e da busca pela igualdade, porém este viés homossexual não pode ser ignorado ou declarado como inexistente. Logo, seria impossível negar que a temática aqui explanada não se encontra em obras já reconhecidas pelo seu grande valor estético e literário, estando assim ao alcance de seu estudo e de sua conseqüente análise e identificação em nossa Literatura Brasileira. Isso só afirma a existência de fato desta vertente que já identificamos como literatura homoafetiva.

Assim como Rosa, há outros poetas e escritores nas mais variadas épocas que, em suas divagações, registravam esse amor velado ou mesmo escancarado, possível hoje de ser localizado facilmente em obras escritas, televisivas e dramatúrgicas. A temática da homossexualidade, seja feminina ou masculina, tem sido abordada em programas televisivos, tais como: telenovelas e programas que abordam o comportamento humano. A Rede Globo de Televisão, por exemplo, apresenta, atualmente no horário das 19 horas, o folhetim: *Sangue Bom*, onde as personagens se encontram em conflito com sua identidade sexual, sendo levadas a refletir, se de fato é possível assumir e enfrentar a sociedade, ou simplesmente manter-se na heteronormatividade imposta.

Enquanto no horário nobre, como é denominado o horário das 21 horas, da mesma rede televisiva, o antagonista do folhetim *Amor à Vida*, afronta seu pai em nome desta liberdade que determina como base para sua formação como indivíduo social e sexual. No programa comportamental *Amor & Sexo*, apresentado às quintas-feiras no horário das 23 horas, na Rede Globo também, tem discutido a sexualidade heterossexual e homossexual de forma informativa e sensual.

Além destes ainda há outros na mesma emissora, como em outras, assim como na internet, que a abordagem é muito maior, mais rápida e explícita, porém, transmite informações que não são totalmente seguras. O papel de informar corretamente e com segurança, então, cabe aos autores de novelas e produtores de programas jornalísticos, que se propõe a discutirem a temática, visto que, o ângulo apresentado é o do entretenimento engajado e o jornalismo.

A homossexualidade está presente na literatura há muito tempo, não apenas no Naturalismo, mas também em outras escolas literárias como Romantismo, Modernismo e Pós-Modernismo.

Dos poetas do Romantismo – escola literária que pregava o amor eterno, a exaltação da figura feminina e a fidelidade ao sentimento – aos poetas Parnasianos, Modernistas e Pós-Modernistas, a temática da homossexualidade era frequentemente

abordada, como apresenta Antonio Naud Júnior (2007, p. 01, disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2207>): “Em 1914, a revista Rio Nu publicou *O Menino do Gouveia*, de autor anônimo, conto ilustrado com a imagem nítida de dois homens praticando sexo anal.”, relato esse confirmado em *Frescos Trópicos – Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870 – 1980)*, publicado no ano de 2006, dos autores James N. Green e Ronald Polito.

Logo em seguida, em plena década da Semana de Arte Moderna, um de seus propagadores, receoso de ser rechaçado pelo público leitor, se mantém discreto em relação a sua condição homossexual, entretanto escreve contos e crônicas com o tema homoafetivo, sendo que em uma delas revela: “É por causa do meu engraxate que ando agora em plena desolação. Meu engraxate me deixou” (NAUD JÚNIOR, 2007, p. 01). Essas palavras vindas de Mário de Andrade em uma de suas publicações causam um intenso sentimento de ridicularização machista por parte de Oswald de Andrade, que então o denota de “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino.” (NAUD JÚNIOR, 2007, p. 01).

Assim como Andrade, outros poetas também deixaram suas marcas na arte e na vida, publicando os sentimentos que os consumiam e que não poderiam expor pública e diretamente denominados. A homossexualidade de Olavo Bilac era conhecida, assim como a de João do Rio, que, aos dezoito anos, publica dois contos homoafetivos: *Impotência* e *Ódio*, bem como outros escritores que na sequência foram apresentando ao público leitor suas obras de temática homossexual.

Segundo Trevisan (2011), a homossexualidade se encontrava em poetas românticos, bem como em realistas, naturalistas, simbolistas, modernistas e pós-modernistas também, em seus comportamentos, em suas escritas e em suas vidas pessoais em família ou nas cartas que, porventura, trocavam com amigos e familiares.

Álvares de Azevedo, poeta romântico, classificava sua amizade com um companheiro de república estudantil e colega de estudos na Faculdade do Largo São Francisco em São Paulo, onde cursava Direito, como algo muito especial, doce:

E bem longos três meses têm ainda que correr até que esta saudade se cale’, escreve ele a Luís. ‘É bem doce o pensamento de ter-se um amigo, ainda que ausente: é bem doce, mas duma tristeza desesperadora’. Ou então confessasse impaciente: ‘Não irás pois a São Paulo comigo. Era-me o consolo viver lá contigo’. E acrescenta magoado: ‘Luís, há aí não sei quê no meu coração que me diz que talvez tudo esteja findo entre nós [...] Minha amizade, Luís, talvez tenha de viver de novo daquele meu passado de saudades.’ E, num gélido pressentimento de sua morte próxima, diz: ‘Se algum dia eu morrer moço ainda, na minha febre de ambiciosas esperanças, há em algumas de minhas cartas a ti uma história inteira de dois anos, uma lenda, dolorosa sim mas verdadeira, como uma autópsia de sofrimentos.’ E reclama: ‘Luís é uma sina minha que eu amasse muito e que ninguém me amasse.’ (TREVISAN, 2011, p. 252)

Assim exprimia seus sentimentos pelo amigo, porém não só nas cartas ficaram os registros de sua homossexualidade, mas também em seus apontamentos comportamentais confidenciados à mãe em relação às moças da sociedade em que frequentava. Era minucioso nos detalhes, na descrição dos modelos de vestidos, nas cores e tecidos que usavam, além da criticidade quanto ao mau uso dos mesmos, nas ocasiões festivas e/ou sociais em que estava presente. Segundo relato de nota de rodapé feita por Mário de Andrade sobre o comportamento de Álvares de Azevedo, ele cita uma situação de travestismo do poeta romântico. Azevedo, em um de seus momentos de surto afeminado, decide ir a um baile de carnaval fazendo uso de um vestido da irmã mais velha, Maria Luiza, e mascara-se de modo a se disfarçar de dama durante a festa. Entretanto, um dos convidados, o prometido à irmã mais velha, se interessa pela “dama” mascarada e no intuito de receber mais agrados particulares a convida para um jantar a sós, obrigando-o a revelar sua verdadeira identidade.

Seu amor e identificação com a irmã mais velha Maria Luiza, ou talvez um ciúme de origem complicada, levaram-no certa vez a comparecer a um baile de carnaval, aos 19 anos, vestido com as roupas dessa irmã. Mais ainda: apresentou-se assim ao cônsul francês a quem Maria Luiza estava prometida. Conta-se que o cônsul se interessou pela ‘moça’ mascarada e, ‘à espera de maiores favores’, levou-a para jantar a sós, quando então Manuel Antônio se identificou⁴. (TREVISAN, 2011, p. 251)

1.2 O USO DE MÁSCARAS SOCIAIS COMO CAMUFLAGEM

A utilização das máscaras, como apresentada por Azevedo (2012), em uma atitude de disfarce, de camuflagem, pode ser vista também como parte da manobra social que o homossexual procura efetuar a fim de não ser descoberto pelos outros membros sociais,

⁴ Manuel Antônio se identificou. (*apud*. TREVISAN, 2011, p. 251: Cf. Mário de Andrade, obra citada, pp.217 e 218).

situação que cabia aos membros da família que desenvolviam o papel de estrutura extrema: marido, mulher e filhos. Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), explana sobre o uso destas máscaras que velam a real identidade do indivíduo em sociedade.

Usadas como acessórios dos bailes de carnaval, a palavra tem origem italiana, com a proposta de designar o fantástico, identificar feitiçarias, além de associações diabólicas, apresentava ainda a imagem de mistério. Essas designações geraram uma dualidade entre o sagrado e o profano, o real e o fictício. Seu uso aconteceu no Egito, em Atenas e em Roma. Ao longo do tempo, as máscaras foram utilizadas por vários povos, nas mais diversas finalidades.

Tendo função decorativa, as máscaras africanas de madeira eram utilizadas em cerimônias religiosas colocadas em altares, representando os gênios e as deusas, no Alto Volta, na Guiné, Continente Africano. Sua função principal nestas cerimônias religiosas era de representar o rosto dos vencidos, bem como representava a crença da transfusão espiritual.

Além dos rituais, as máscaras são igualmente utilizadas no trabalho como proteção contra ataques de insetos ou contra os raios provocados pela solda. Elas tiveram um papel importante também no teatro grego como peça figurativa para comédia e tragédia, onde eram chamadas de *personas*, daí a origem de personagem para a representação figurativa.

No século XVIII, em Veneza na Itália, foram usadas como acessório que cobriam apenas os olhos e o nariz. Entretanto, as autoridades decidiram abolir seu uso devido à dificuldade na identificação das pessoas, sendo destituído o uso com a lei de Doge⁵. Desta forma o povo veneziano passou a usá-las apenas durante o carnaval e em jantares e festas particulares.

A sua importância enquanto peça carnavalesca surgiu mesmo na Idade Média, período no qual a utilizavam como forma de explorarem suas fantasias.

Durante o carnaval, o povo buscava a inversão de valores, de ordem e desordem. O momento era para desbravar seus instintos sem medo de ser reconhecido, assim, faziam uso deste adereço diferenciando-se entre os participantes. Entretanto, essa fantasia encerrava na quarta-feira de cinzas, momento de se voltar à ordem.

⁵ Lei instaurada pelas autoridades, causando o fim do uso das máscaras em todo o tipo de festas, com o intuito de identificar mais facilmente os marginais presentes nestes ambientes. Disponível em: http://www.eps-penalva-castelo.rcts.pt/projs/pena_jov/edicoes/2001_04/histmasc.html

Para Bakhtin (2010), o uso da máscara tem uma importância muito grande como expressão de alegria da negação de identidade, de ridicularização, de grotesco, de metamorfoses:

O motivo da *máscara* é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura. A máscara traduz a alegria, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. [...] É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco⁶. (BAKHTIN, 2010, p. 35)

Assim, o uso grotesco das máscaras só anula a imagem real do indivíduo que se encontra inserido na sociedade. É ela a responsável pela desfragmentação da identidade natural de indivíduos homossexuais ou heterossexuais. Para cada espaço, cada ação, cada momento o uso destas máscaras é imprescindível. Seja no ambiente profissional, pessoal ou psicológico, as máscaras são “acionadas” imediatamente, como disfarces, como defesa ou como atuação.

Na composição de seus personagens, narradores ou não, o contista Silva demonstra o uso do disfarce, das máscaras sociais, peças obrigatórias em situações como as apresentadas nos textos, como forma de camuflagem, de proteção contra preconceitos e o medo de se enxergarem no outro.

Assim, nas narrativas aqui analisadas, pode-se dizer que os personagens se travestem de máscaras sociais, diferenciando-se das situações a que se encontram como em “O gorila”, na qual o professor é travestido de animal alegoricamente, uma vez que é assim que o aluno, alvo de sua conquista homoafetiva, o enxerga: forte, viril, másculo, como um gorila. Em “Caso da cueca” esse mesmo olhar é transmitido durante o primeiro encontro dos amantes, e após a descoberta da mulher, fazendo com que o marido traidor carregue esta máscara de bom pai e bom esposo, mesmo não desempenhando mais esse papel, tendo as lembranças do passado como punição.

Nas narrativas seguintes, a mesma situação é apresentada. Seja entre os dois amantes que foram abandonados e se entregaram à solidão e à dor do abandono, inversamente, portanto, que negam qualquer uso de máscaras, demonstrando que são eles

⁶ gro.tes.co\ê\ *adj. s .m.* (o) que é esquisito, disforme ou ridículo <situação g.><desenho g.>, (HOUAISS, 2011, p. 485)

mesmos, ao natural, sem ter a quem se travestir de homens machos, viris, másculos, ativos na relação, caso de “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”.

Em “Beijo escaldado”, a máscara de bom-moço é usada por um homossexual enrustido que se traveste de homofóbico, causando a morte dos amantes que traz para sua alcova. Essa máscara ainda está presente em forma de clausura, onde Babá, protagonista de “Velho deitado na grama”, a utiliza em uma entrega, por não ter seu amor correspondido por outro rapaz.

Os personagens fazem uso destas máscaras ou não, e se apropriam dela como parte de sua realidade, de seu mundo tornando isto como parte de seu convívio diário em sociedade.

Essa mesma atitude de usar as máscaras sociais, para convencimento do irreal, uma vez que a usam como meio de camuflagem, ocorre em outra obra naturalista, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, na qual o autor também aborda a temática não a destacando como fio condutor da narrativa, mas sim como mais um elemento polêmico, uma vez que o espaço e a ambientação apresentados no texto complementam a proposta discutida por Pompéia: o regime educacional no século XIX.

Quando abordamos os rótulos nas relações homossexuais que designam os indivíduos como ativos e passivos, Fry e MacRae (1983) apresentam que:

A superioridade social do “ativo” sobre o “passivo” é nitidamente expressa nas palavras de gíria que usamos para falar das relações sexuais como “comer” e “dar”, “ficar por cima” e “abrir as pernas”. Quem “come”, vence, como um jogador de xadrez que tira as peças de seu adversário do tabuleiro, “comendo-as”. Quem “come” está “por cima” e quem está por cima é quem controla. Quem “dá” ou quem “abre as pernas” é quem se rende totalmente. (FRY E MACRAE, 1983, p. 28)

A característica homoafetiva, neste caso transformado em motivo de asco, nojo e repúdio comportamental, ficando visíveis durante uma aproximação mais íntima entre os personagens Sérgio e Sanches, internos no *Ateneu*, é uma das provas definitivas do uso de máscaras sociais nas obras que abordam esta temática de gênero na Literatura Brasileira:

Só a voz, o simples som covarde da voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo e muito calmo, desviando apenas a vista, pretextei a falta de um lenço, que me endefluxara a friagem e... fui buscá-lo. (POMPÉIA, 1984, p. 41)

Em *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, a temática homossexual e erótica também estão presentes na narrativa. Isto ocorre não somente no erotismo das relações descritas, mas também nos gestos e trejeitos dos personagens suburbanos, tanto o masculino afeminado quanto as femininas, denotando o desejo, o sexo, a libido.

A homossexualidade, aqui destacando o homoerotismo, pode ser identificada no estereotipado e mascarado personagem Albino, que está sempre rodeado de mulheres, mantendo o comportamento feminino por referência, bem como no ato da iniciação sexual lésbica da personagem Pombinha com sua madrinha, a prostituta Léonie:

Bem! Agora estavam perfeitamente a sós!

- Vem cá, minha flor!... disse-lhe, puxando-a contra si e deixando-se cair sobre um divã. Sabes? Eu te quero cada vez mais!... Estou louca por ti!

E devorava-a de beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era. (AZEVEDO, 2008, p. 149)

Além dessas obras, é possível destacar outros exemplos de autores que lidam com a temática homoafetiva, tais como Adolfo Caminha (*O Bom-Crioulo* - 1895) e outros mais contemporâneos, como Caio Fernando Abreu (*Morangos Mofados* - 1982); Silviano Santiago (*Stella Manhattan* -1985), Herbert Daniel (*Passagem para o Próximo Sonho* - 1982); Bernardo Carvalho (*Aberração*- 1993); João Gilberto Noll (*A Céu Aberto* - 1993); Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho (*Os Históricos*– 1993); Luís Capucho (*Cinema Orly* - 1999); Carlos Hee (*Trem Fantasma*– 2002); Nelson Luiz de Carvalho (*O Terceiro Travesseiro* – 2003) e Sílvio Corceau (*Vitrine Humana* – 2004). Além destes, há vários outros, como Roberto Piva, Waly Salomão, Glauco Mattoso, Valdo Mota, Jomard Muniz de Britto, Ítalo Moriconi, Antônio Cícero, Ana Cristina César, Lima Trindade, Marcelino Freire, Wilson Bueno, Antônio Bivar, Aguinaldo Silva, Antonio de Pádua Dias da Silva e o Nestor Perlongher, um argentino acolhido em nosso meio literário.

Um militante da causa homossexual que também se destacou foi Darcy Penteadado, artista plástico e escritor que discutia em suas publicações a defesa aos direitos humanos, não só dos homossexuais, como também das travestis. Penteadado, uma figura mitológica nas artes plásticas, destacando-se vertiginosamente na Europa, como relatam registros de sua Biografia, localizada no endereço eletrônico: <http://memoriamhb.blogspot.com.br/2010/03/darcy-penteadado-mais-um-dos-militantes.html>, que apresenta Darcy Penteadado através de registros que foram coletados escassamente em

documentos que se perderam por falta de arquivamento. Em sua busca pela defesa dos direitos homossexuais, em suas variações: gays, lésbicas e travestis, Penteadou pouco deixou de seus textos publicados no Jornal *Lampião da Esquina*, sua fonte de luta e discussão da causa LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais).

Destaque-se, ainda, que a história da homossexualidade no Brasil foi registrada por João Silvério Trevisan, em *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2011). Nesta obra, Trevisan (2011) trata da história da homossexualidade no Brasil, e os autores que abordavam a temática homossexual em suas obras; o comportamento social e sexual dos indivíduos que refletia no meio em que circulavam em cada período apresentado.

1.3 O AUTOR ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA E SUA OBRA

Antonio de Pádua Dias da Silva é professor universitário e coordenador de Projetos de Pesquisa na UEPB – Universidade Estadual da Paraíba. Graduado em Letras, cursou Doutorado na Universidade Federal de Alagoas e, posteriormente, concluiu Pós Doutorado em Literatura no Programa de Pós Graduação em Ciências da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autor de vários títulos como os de contos homoeróticos *Sobre rapazes e homens* (2006), *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007), *Eis o mistério da fé* (2009) e *Abjetos e Desejos* (2010). Também publicou obras de Crítica Literária: *Questões de gênero e outros discursos* (2006); *Literatura, identidade e práticas discursivas* (2008); *Literatura Brasileira de autoria feminina – vozes de permanência e poética da agressão* (2010), obra esta que resultou de sua pesquisa de pós-doutorado, além de *Literatura contemporânea e homoafetividade*, em 2011. Neste mesmo ano, lançou seu primeiro romance: *Mosaicos Azuis Desejos*; e, no ano de 2013, publicou seu segundo romance: *Tal Brazil, Queer Romance*.

Silva ainda aborda em seus artigos de crítica literária o homoerotismo em *Grande Sertão Veredas* (1994), de João Guimarães Rosa entre as personagens Riobaldo e Diadorim, dois sertanejos que participavam do mesmo bando. Esse homoerotismo ainda é discutido em *As relações dialógicas entre o sagrado e o homoerótico em poemas de Valdo Motta*, de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2011), orientado por Silva, onde o misto de homossexualidade e religião são discutidos. Silva ainda apresenta o artigo *A Literatura Infanto-juvenil e a Homossexualidade* (2007), publicado na Revista Sociopoética Volume1, número2 de julho a dezembro de 2007, onde aborda a temática homossexual em textos de

literatura infanto-juvenil, disponível em:
<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n2.pdf>.

A obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*, de Silva, faz referência a dois versos da música *Somos quem podemos ser*, da banda de rock nacional Engenheiros do Hawaii. A obra é dividida em três partes, constituindo assim dezoito narrativas distribuídas em temas e fases do relacionamento homoafetivo. Cada uma das partes ou fases da obra como são denominadas: Parte I – Nuvens de Algodão (Umidade Relativa do Ar: Mínima), seguida de Parte II – Nuvens carregadas (Umidade Relativa do Ar: Temporal) e finalizada com Parte III – As nuvens não eram de algodão (Umidade Relativa do Ar: Tsunami).

Das três partes da obra foram extraídos respectivamente os contos: “O gorila” e “Caso da cueca”; “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”; e da última parte extraímos os textos “Beijo Escaldado” e “Velho deitado na grama”.

Em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*, Silva apresenta a paquera, o amor inicial; os encontros fortuitos que culminam no ato sexual, a morte e a solidão, ambas decorrentes da homofobia, apresentada como fim desta busca incansável de ser identificado ou não, de ser como outro qualquer, que ousa sim dizer seu nome, seu codinome e sua identidade social e sexual, seja onde e para quem for.

O autor discorre, em cada uma das partes da obra, sobre as fases de determinados momentos da vida do homem, neste caso do homossexual, através de vários tipos de narradores e personagens intimistas, participantes, poéticos, entre outros. Nas narrativas da parte I: *Umidade Relativa do Ar: Mínima*, ele apresenta o primado do sentimento, o da homoafetividade, o primeiro olhar, o encontro, o primeiro toque íntimo, como observados nas narrativas “O gorila”:

Não gritava além do permitido. Desenvolvia seu trabalho com destreza, inteligência, por isso era muito admirado. Miguel, O gorila. Alto, grande, braços e pernas fornidos. Uns pequeninos olhos que penetravam cortantemente. E não entendia o porquê de estar com ele na memória. Durante vários tempos me perguntava o motivo de sempre trazê-lo a minha presença, mesmo na ausência literal dele. (SILVA, 2007, p. 42)

Em “Caso da cueca”:

A sua nova experiência fizera dele um sujeito incompreendido: por si, pela mulher. Até então o acontecido não havia vazado por lugar algum. E a imagem do homem mais velho estava presente, operante em carne, em cheiro, em memória. A história era recente. A experiência ainda contava com risos, agrados, tragos, cuspidas e gozadas. (SILVA, 2007, p. 55)

As narrativas da segunda parte são mais carregadas no desejo homoerótico das relações - um temporal, como o autor metaforiza esta fase homoafetiva na obra - apesar de estarem nas lembranças dos narradores-personagens. Estes envolvimentos homoafetivos já estão deteriorados, já foram deturpados pela presença da traição no relacionamento ou se encontram em fase crítica, seja pelo abandono do homem amado ou pelo remorso das lembranças que o fim do relacionamento amoroso provoca como em “O homem que gostava”:

A verdade é que tudo veio à tona. E a separação foi inevitável. Desde então, a luta era sempre travada com o tempo: que não corria, que não declinava. Que se esgota. Ampulheta ancorada. [...] Nada. Tudo esquecerás e tentarás não lembrar de nada. Porque cada porção do espelho em que te olhas projetará uma face miúda, lentamente passageira, escorregando sobre a porção lisa e brilhante da superfície em que te miras. Estarei ali presente em olhar distante, em cada arrumar-se para o outro que te mexeu. (SILVA, 2007, p. 67 e 68)

Em “Tratado acerca da agonia”:

Acabara de desligar a televisão: nada de importante anunciava naquele fim de almoço de uma quinta-feira barata. De cueca, jogado naquele sofá novinho, via o mundo perder-se no labirinto de suas crises. Estava só. No intervalo entre o sofá e a janela do apartamento onde queria ir olhar o mundo, uma petição de miséria ocorria-lhe de forma desabonada. Nada lhe era importante, nem mesmo os tantos pelos do púbis de que tinha tanto orgulho, que saíam pelas laterais da cueca. (SILVA, 2007, p. 73)

Silva encerra a terceira e última parte da obra onde esta *Umidade* já desencadeia em um *Tsunami*, o nível de sensibilidade das relações e dos sentimentos aflora à pele, apresentando temáticas como homofobia, desilusão, tristeza e a morte como liberdade, a solidão como fuga, para um tipo de vida que não lhes fora permitido o direito de decidir ser ou não, apenas de viver a homossexualidade intimamente.

Silva apresenta também uma intertextualidade em seu texto, ao inserir na narrativa “Velho deitado na grama”, uma fala do texto de João Guimarães Rosa em “A terceira margem do rio”. Além desta citação, Silva ainda nomeia autores modernistas e pós-modernistas que apresentaram em suas obras a temática urbana como: Rubem Fonseca, Carlos

Drummond de Andrade, João do Rio entre outros, na narrativa “Beijo escaldado”, como transeuntes apresentados pelo narrador. Assim como trechos de obras literárias e autores, são apresentados trechos de músicas populares brasileiras de diversos ritmos, entre elas MPB, com canções interpretadas por Tim Maia, trechos de canções de Alcione, KLB, além de recorrer a uma gama de títulos de canções internacionais que representam as lembranças, os momentos especiais que os narradores ora relatam. Podem-se citar alguns exemplos, como em “O gorila”: “Se alguém quer matar-me de amor que me mate no Estácio bem no compasso. [...] Na avenida da escola de samba do Largo do Estácio”. (SILVA, 2007, p. 46); em “O homem que gostava”: “Não é a toa que KLB canta para mim: *estou morrendo morrendo por dentro [...] vida devolva minha fantasia meu sonho de viver a vida devolva meu ar sem seu carinho meu mundo fica tão vazio*”. (SILVA, 2007, p. 70); ou em “Tratado acerca da agonia”: “Você é algo assim é tudo pra mim é como eu sonhava baby, você...” (SILVA, 2007, p. 73).

Já em “Beijo escaldado”, o narrador tece uma grande relação de canções que vai apresentando ao seu convidado, como prova de seu bom gosto, ou de afinidade:

...ergueu-se num pulo e pôs para tocar sea of love. [...] Mudou a faixa e o play sistem tocava stand by me. [...] Insistiu em I Will Survive, I Love to love, over the rainbow e inúmeras outras faixas de diversos cds. (SILVA, 2007, p. 124)

Nas outras narrativas, são apresentadas situações em que o texto se constitui de trechos de canções de Chico Buarque, em “Caso da cueca”, Roberto Carlos, em “O homem que gostava”; além de hinos evangélicos em “Velho deitado na grama”, onde suas recordações o levam ao tempo passado, como fluxo de consciência do narrador:

Cantarolava numa voz fraca a canção de há muito esquecida nos templos evangélicos: ‘A minha vida a Jesus já entreguei, a minha vida em Jesus conservarei, quero servi-lo com inteira devoção, pois só assim terei no fim o galardão, quem prometeu é fiel e vai me dar, foi meu Jesus que morreu pra me salvar, e eu estou a lhe esperar, pois muito em breve ele aparecerá’. (SILVA, 2007, p. 129)

Esta intertextualidade que Silva demonstra em suas narrativas analisadas, também já foi apresentada por Caio Fernando Abreu em *Morangos Mofados* (2005). Na narrativa “Sargento Garcia”, onde Abreu embala em sua narrativa o momento inicial entre as personagens Garcia, o sargento, a autoridade e Hermes, o jovem, com a canção *Que queres tu de mim* (1960), de Altamar Dutra, cantarolada pela travesti Isadora Duncan no Hotel em que

serve de alcova para os amantes. Nesta obra, Abreu ainda apresenta sugestões de músicas para que o leitor ouça durante a leitura, bem como a intertextualidade de canções nas narrativas.

As letras de canções sejam elas românticas, em ritmos de samba ou evangélicas estão presentes nas narrativas com funções de recordar os narradores e/ou personagens de fatos ocorridos, bem como remeter o leitor ao mundo que cada uma representa.

Em “Beijo escaldado”, ocorre que as músicas apresentadas pela personagem Rodrigo a Marcelo demonstram o estilo de vida e modo de ser, bem como o aprimorado repertório musical e cultural que caracteriza a classe homossexual. São letras de canções alegres, que são tocadas e ouvidas em reuniões particulares ou em festas noturnas em casas de shows ou em espaços abertos, como em passeatas ou manifestações.

Outra referência é a da religiosidade, que está presente também em outra narrativa da obra apresentada, porém, não analisada aqui: “52 facadas, pênis extraído, rosto mutilado, ânus interrompido”. O narrador inicia o texto apresentando o excerto de um hino evangélico muito conhecido no meio cristão: ‘Mais perto quero estar, meu Deus, de Ti [...] Sempre hei de suplicar: mais perto quero estar, mais perto quero estar, meu Deus de Ti!’ Cantavam os membros da Assembleia de Deus, Ministério de Madureira (SILVA, 2007, p.115). As características cristãs que o autor aborda nas narrativas desta e de outras obras literárias originam de sua experiência enquanto jovem convertido ao Protestantismo, na Igreja Adventista do Sétimo Dia, conforme consta em sua biografia no blog oficial do autor disponível em: <http://antoniodepaduads.blogspot.com.br/>. Esta característica religiosa que pode ser observada em outros textos, na obra analisada, bem como em outras obras de Silva, pode ser identificada em razão deste contato de Silva com a religião.

1.4 A CRÍTICA UNIVERSITÁRIA DAS OBRAS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA

O olhar da crítica para as obras de Silva tem sido construído gradativamente.

O autor tem desempenhado papel importante junto à crítica e à produção literária, uma vez que tem apresentado um papel importante na Literatura Brasileira Contemporânea, pois é o responsável pela iniciativa de discussão da instauração da terminologia *literatura gay* aos textos escritos e/ou com apresentação de características homoafetivas, estando elas associadas à condição sexual das personagens, do autor e na

personificação das terminologias aqui propostas: homoafetividade, homoerotismo e homofobia presentes em obras canônicas e também do próprio autor. Segundo ele,

Para questionar um cânone literário devem-se considerar elementos que entram na regra do jogo da interpretação. Não se pode admitir ou sustentar a ideia de que apenas uma visão misógina ou homofóbica retrairia a exposição de uma obra literária gay ou de temática gay, assim como uma obra escrita por mulher. (SILVA, 2008, p. 28 e 29)

Logo, para que esta produção literária gay ocorra, na qual também se configura a busca pela qualidade estética dos textos, a obra percorre um caminho que a crítica determina. Silva nos apresenta os fatores que estabelecem a qualidade e a possível publicação de uma literatura:

Fatores como a) qualidade estética da obra, b) as redes de contato do autor, c) a recepção do texto por leitores comuns e por leitores mais tendentes à influência de uma crítica especializada (seja ela midiática ou acadêmica), d) a absorção da obra pelo mercado (que se dá muitas vezes em função da autoria: escritor conhecido e bem aceito pelo público leitor) e, por último, e) a temática escolhida (as editoras trabalham com a lógica do consumo, daí publicar literatura que “caía no agrado do público”) também devem ser considerados nesse processo. (SILVA, 2008, p. 29)

Diante destas proposições de qualidade em uma obra literária, sendo ela de gênero ou não, Silva mantém seu discurso sobre a denominação desta *literatura gay* de qualidade e estética junto à crítica e ao cânone.

O olhar da crítica universitária tem se mostrado atento aos textos e à qualidade das obras de Antonio de Pádua Dias da Silva, ou simplesmente Pádua, como é reconhecido no meio universitário da região nordeste e gradativamente, do Brasil, visto que tem desenvolvido um trabalho diante da Direção da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, sediada na capital do estado da Paraíba. Sua gestão decorre no biênio 2011/2013. Sua atuação como escritor e crítico tem seu efeito reconhecido pela Crítica Universitária, como pode ser observado em alguns trabalhos, como os artigos: “Corpos Ardentes, Desejos Latentes: Configurações Homoeróticas em Abjetos e Desejos, de Antonio de Pádua Dias da Silva”, de Flávio Pereira Camargo (2012); “Ressignificando o espaço físico em narrativas de temática homoerótica”, de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes – UEPB (2009a), publicado na *Revista Sociopoética*, ISSN 1980 7856, Volume 1, Número 3, jan./jul. 2009, orientado por Silva.

Quanto aos trabalhos acadêmicos que estão sendo desenvolvidos sobre o autor em outros estados, infelizmente não conseguimos contato com os autores, porém essas informações poderão ser localizadas e abordadas em um trabalho futuro.

Entretanto quanto a estes questionamentos, a defesa da causa gay e os trabalhos a seu respeito em andamento, Silva nos respondeu em entrevista:

- A pergunta acima é bastante pertinente para o enriquecimento da análise dos textos e posterior trabalho de tese, que já está engatilhado, em razão de eu estar defendendo um autor que tem se destacado na temática homoafetiva. Logo, serei indagado por estudiosos e leitores. Como fui por minha orientadora quando apresentei a temática e a comuniquei que não temeria as recusas e as indagações de quem quer que fosse, sobre o tema, uma vez que tenho conhecimento de causa. Foi difícil se inserir em uma literatura que a Academia não observava com bons olhos? Está preparado para os “bombardeios” que o público leitor fará após os estudos de seus textos? Ainda mais por ainda estar vivo, ou seja, algo ainda mais especial, uma vez que podemos efetuar o que estamos fazendo aqui, dialogar sempre que necessário, esclarecer dúvidas que só mesmo você poderá nos esclarecer.
Desde que comecei a escrever, nunca pensei em ser lido. Escrevia por prazer e por um “luxo” particular. De repente, hoje, por exemplo, sou informado de que quatro dissertações de mestrado estão sendo desenvolvidas a partir da minha literatura (a tua, no Paraná, uma na Paraíba, outra na Bahia e uma última em Tocantins), além de trabalhos de conclusões de cursos. [...] (OLIVEIRA, 2012, p. 07-08)

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2009b) em “Interpretando o espaço na literatura de temática homoerótica: Desejos escondidos e Sexualidades Transgressoras”, preparado para a *Revista A Margem*, ano 2, n. 3, p. 45-55, jan./jun. 2009, explana este olhar crítico sobre o espaço na literatura homoerótica de Silva, tendo como *corpus* de sua análise a obra *Sobre rapazes e homens* (2006), bem como as obras *Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha; *O Segredo de Brokeback Mountain* (2006), de Annie Proulx, e *Outros sabores* (2005), de Rafael Luz Serafim.

Ao apresentar seu ensaio crítico, Fernandes já nos mostra a importante participação de Silva nos estudos literários contemporâneos sobre a temática homoafetiva, denominado por ele de *literatura gay*. (SILVA, 2007b *apud* FERNANDES, 2009b):

A literatura gay⁷ – aquela em que se lê, no plano geral da obra, a reflexão, para observar em que aspectos os espaços nela construídos contribuem para interferir na condição homoafetiva das personagens e suas relações, podendo caracterizar assim um gênero literário específico como propõe Silva (2007b), dentre outros tantos elementos. (FERNANDES, 2009b, p. 45)

Segundo Fernandes a obra *Sobre rapazes e homens* (2006), de Silva apresenta uma abordagem linguística específica para a temática homoafetiva, o que a caracteriza:

Sobre rapazes e homens (2006), de Antonio de Pádua Dias da Silva, é uma obra composta por catorze contos curtos que abordam, através da linguagem do corpo, do desejo e do erotismo, o que, nas palavras de Souza (2007, p. 390), ‘há de mais íntimo nas relações homoafetivas de corpos e identidades marcadas pela homoafetividade’. Sabemos que a circunstância espacial pouco conta em narrativas curtas como os contos dessa obra, segundo Moisés (1981, p. 108); todavia, os cenários onde ocorrem, principalmente, as relações sexuais e os jogos de desejos, em alguns contos revelam aspectos importantes à configuração do espaço na literatura gay. (FERNANDES, 2009b, p. 51)

A estética espacial em Silva é apresentada ainda quando Fernandes explana sobre a relevância do espaço, que na obra é proibido, para situar a prática sexual entre os personagens, mas também as caracteriza como no conto “Crime perfeito não deixa suspeito”, em que o protagonista é formulado através da descrição de seu espaço: ‘Cidinho, protagonista do conto, é apresentado a partir da interferência de elementos paisagísticos da sua casa’. (FERNANDES, 2009b, p. 53).

O olhar crítico de Fernandes ainda é destacado quando ele discorre sobre a qualidade na *diegese* de Silva, ao causar no leitor certo estranhamento:

Na casa, “por sobre ruínas, lodo, concretos como que exumados, dois rapazes pareciam conhecer segredos que nunca ouviram antes falar” (SILVA, 2006, p. 44), Cidinho, Zenóbio e, posteriormente, o eu-narrador dão vazão aos seus desejos mais íntimos, fazendo-nos ficar, como diz Ribeiro Neto (2006) em prefácio, “com a carne em pé”, diante da montagem narrativa do sexo entre as três personagens. (FERNANDES, 2009b, p. 53)

Na finalização de sua análise crítica, ele discute sobre a função do espaço como elemento caracterizador na obra:

⁷ **A literatura gay-** *apud* FERNANDES, 2009, p. 01: Partimos da concepção de literatura gay, principalmente, desenvolvida por Silva (2007a e 2007b) e das reflexões sobre o homoerotismo na literatura, a partir de Barcellos (2006).

Situar onde ocorrem os momentos de desejos entre as personagens é a principal função do espaço nos curtos contos desse autor. São espaços fechados e escondidos dos olhares repressores da ordem vigente; ambientes que mostrem o íntimo das personagens, onde os medos, desejos e angústias do homem, sobretudo os de orientação homoafetiva, são exibidos. (FERNANDES, 2009b, p. 53)

Para Fernandes, Silva em obra específica, portanto, qualifica os espaços segundo seus personagens, ou seja, o *habitat* natural dos indivíduos, como em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, é que faz o sujeito ser qualificado:

A caracterização dos espaços saturados de elementos paisagísticos de conotação diminutiva, como sujos, escuros e cheios de excrementos parecem transpor o significado destes para as relações desenvolvidas entre as personagens, sutilmente denegrindo-as, rotulando-as como transgressoras, sujas e que, portanto, devem se manter escondidas, não vindo à luz para que a mancha que macula a orientação sexual de que são portadores não seja vista e, assim possa ser mantido limpo o discurso em favor da heteronormatividade. (FERNANDES, 2009b, p. 53)

Fernandes encerra seu ensaio crítico retornando à discussão proposta por Silva sobre a importância desta qualificação literária, denominada por ele *literatura gay*.

Silva (2007b) discute a emergência da literatura gay enquanto gênero literário.[...] a expressão *literatura gay*, como a empregada por Silva (2007a e 2007b), pode ser interpretada a partir da autoria – a literatura feita por escritores gays – e da formulação interna, isto é, do conteúdo da obra. (FERNANDES, 2009b, p. 53)

O segundo olhar sobre a literatura apresentada nas obras de Silva, vem de Jhonatan Leal da Costa (2011) in Silva (2011b), em seu artigo “A solidão homoafetiva e suas conflituosas relações a partir do livro *Eis o mistério da fé*, de Antonio de Pádua Dias da Silva”; texto este inserido na coletânea de artigos organizada por Silva (SILVA, 2011b).

É importante informar que estas duas análises críticas derivam de uma obra organizada por Silva com artigos de diversas vertentes focando a literatura de gênero.

Em sua apresentação, Costa discorre que a temática apresentada é localizada em sete das dezessete narrativas da obra *Eis o Mistério da Fé* (2009). Entretanto, para sua explanação, faz uso apenas de três narrativas:

Em *Eis o mistério da fé* são sete contos que parecem compartilhar explicitamente da ideia desta pesquisa. São eles: “*Eis o mistério da fé*”, “*Flores de laranjeira, meu deus, quanta besteira!*”, “*Apócrifo: carta de santo Antonio a São Carlos*”, “*Zona de perigo*”, “*Desço minha solidão*”, “*Sobre meninos e homens*”, e “*Eu quis dizer, você não quis escutar*”. Vale ressaltar que, nesta oportunidade, nos deteremos ao exame dos três primeiros, respectivamente. (COSTA *in* SILVA, 2011b, p. 39)

O crítico demonstra a reflexão no discurso de Silva (2009), quando, ao tratar da temática abordada em seu texto, a solidão, faz questionamentos ao leitor e à própria obra:

Mas se é da natureza humana se relacionar, quais agentes induziriam alguém ao isolamento? Os personagens de *Eis o mistério da fé*, em seus momentos de absoluto desamparo, encontraram a resposta para este questionamento na condição de quem realmente são: homoafetivos. (COSTA *in* SILVA, 2011b, p. 36)

Como apresentada em outras obras de Silva, inclusive entre as narrativas da obra selecionada para esta dissertação, a solidão se desenvolve como função primordial para os homossexuais, em virtude da escolha de assumir ou não uma orientação sexual distinta das demais, neste caso da heterossexual.

Por se encontrarem nesta solidão e afastados do espaço social, os homossexuais e consequentes personagens se reclusam em guetos⁸, por medo, rejeição, ansiedade, tristeza, desprezo e solidão, o que os coloca à margem desta sociedade.

Costa ainda reforça a presença do discurso religioso de Silva, como uma verdade religiosa, aparente já no título da obra, que traz diretamente uma das características presentes nos textos de temática homoafetiva, conforme cita o crítico: “a denúncia de algo que geralmente é mantido em “sigilo” pela sociedade.” (COSTA *in* SILVA, 2011b, p. 38)

Ele ainda declara:

De maneira perspicaz e um tanto antropofágica, Silva incorpora as palavras da Igreja (notoriamente contra qualquer tipo de manifestação sexual que fuja ao padrão heteronormativo), para enaltecer e dar credibilidade ao que está disposto a realizar em sua obra. Neste sentido, o autor confere ao livro uma espécie de protótipo de “bíblia homoafetiva”, uma vez que propõe – ainda que de maneira indireta – revelar as verdades que circundam o meio homoafetivo para o seus *fiéis* leitores. (COSTA *in* SILVA, 2011b, p. 38 e 39)

⁸ gue.to (*ê*) *sm* (*it ghetto*) **1** Nome que, em certas cidades da Itália, davam ao bairro onde os judeus eram forçados a morar. **2.** Bairro de judeus em qualquer cidade. **3.** Local frequentado por minorias.

Há ainda outra característica presente nas narrativas de Silva (2009), que é a utilização da máscara heteronormativa por uma personagem em ‘Flores de laranjeira, meu Deus, quanta besteira!’ tornando-a vítima deste sistema. Nesta narrativa, a voz marginal é feminina, que vive os anseios de se identificar socialmente seguindo os padrões a que fora doutrinada: “O estereótipo de que é ser mulher, impresso no inconsciente da personagem, se transforma em um agravante no momento de estabelecer suas relações interpessoais: [...]” (COSTA, 2011, p. 40).

Jhonatan Leal da Costa conclui, em sua crítica a respeito da solidão, sob a ótica de Silva, que o autor:

Antonio de Pádua (2009), em *Eis o mistério da fé*, desconstrói a ideia calcificada de que a condição de ser homoafetivo é determinante para a solidão, ao revelar que a forma como a sociedade interpreta esta categoria é que despertará sistemas comportamentais, tanto nos “algozes” como nas “vítimas”, fundados na segregação. (COSTA *in* SILVA, 2011b, p. 42)

O terceiro e último olhar sobre a literatura de Silva é apresentado por Hudson Marques da Silva *in* Silva (2011b, p. 193), em: “Espaço, percepção e homoerotismo em “KILDER: My dream of summer”, de Antonio de Pádua Dias da Silva”, no qual ele traça uma análise estrutural de uma narrativa da obra que utilizamos como *corpus* de nosso trabalho: *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*.

Em sua análise, Hudson Marques da Silva (2011) *in* Silva (2011b, p. 193-206), utiliza o espaço como fonte para sua apresentação, assim a estrutura apresentada a topoanálise proposta por Oziris Borges Filho (2009), dos gradientes sensoriais – sentidos: tato, olfato, paladar, audição, visão, identificando cada característica na narrativa apresentada, o que demonstra a qualidade do trabalho do autor aqui analisado, na construção de seus textos e na adequação estético-literária de suas estruturas.

Segundo Silva (2011), nas narrativas da obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007):

O cenário, a natureza, os ambientes, as fronteiras, os topônimos e as coordenadas espaciais (visão, audição, olfato, tato e paladar) são fundamentais para a construção das imagens, desejos e climas presentes na relação homoerótica, pois, além da simbologia e do clima presentes nos ambientes, a percepção das personagens ocorre, sobretudo, pelos sentidos, havendo uma atenção especial para o corpo visto que “Pensar na sexualidade em geral e na homoafetividade em particular, remete-se logo a atenção ao corpo, pois é basicamente nele onde se marcam as práticas subjetivas da homoafetividade”. (DOMINGOS, 2009, p. 29) Desse modo, a metodologia de análise levará em consideração a topoanálise apresentada por Borges Filho (2007), que fornece um roteiro para observação dos elementos espaciais e sensoriais no texto literário, destacando como esses elementos fundamentais para uma compreensão ampla dos efeitos de sentido construídos pelo autor.” (SILVA, 2011 *in* SILVA, 2011b, p.193-194)

Logo, é possível observar na conclusão de Marques da Silva (2011) que esta estrutura está presente na obra de Silva (2007), o que a valoriza como obra literária:

Além dos espaços, os gradientes sensoriais foram fundamentais para a percepção do homoerotismo desenvolvido no conto. Notou-se uma relação de estreitamento entre os gradientes sensoriais, apontando a visão e o paladar como dois pólos opostos. Analisando a percepção das personagens pelos gradientes sensoriais, foi possível observar suas sensações no processo de desenvolvimento do desejo pelo outro e como isso ocorreu na relação *com* ou *no* espaço. (SILVA, 2011 *in* SILVA, 2011b, p. 205)

Com a apresentação destas três visões críticas sobre as obras de Silva (2007), podemos crer na qualidade, no compromisso e no cumprimento da estética homoafetividade Silva como um autor-crítico.

2 “O GORILA” E “CASO DA CUECA” – NARRATIVAS DE HOMOAFETIVIDADE

2.1 O AMOR ENTRE IGUAIS, UMA RELAÇÃO DE HOMOAFETIVIDADE

A proposta deste capítulo é discorrer sobre o amor entre iguais com a finalidade de apresentar o desenvolvimento deste sentimento de amor que não ousa dizer o nome, discutindo-se sobre as relações homoafetivas entre dois personagens homens, de maneira discreta e sigilosa, ou às escuras, sujeitando-se a serem expostos discriminadamente, como consequência do oculto, do furtivo, da camuflagem deste relacionamento proibido.

Estas ocorrências estão nos textos de Silva (2007). Em “O gorila”, o narrador apresenta os ambientes sigilosos nos quais as personagens: Miguel e o narrador se encontraram na primeira vez, no primeiro contato íntimo. Também, os ambientes escusos apresentados pelo narrador em “Caso da cueca” demonstram a intimidade do dono da casa exposta ao outro sem temores, diferentemente de quando se volta para a sala, quando ele se encontra com as filhas, ou da cozinha, em companhia da esposa, ambientes comuns em que se encontra com a família, não denotando intimidade sexual como com o amante.

São abordadas ainda a aproximação, o envolvimento, o desejo e amor em relações homossexuais conflituosas que acabam trazendo consequências tortuosas para uns e satisfatória para outros. Esse amor entre iguais, como é identificada a relação sentimental entre dois homens ou duas mulheres, tematiza emoções das mais diversas maneiras nas entrelinhas das narrativas aqui apresentadas.

As paixões, os desejos, as intimidades são mantidas entre quatro paredes, no ambiente permitido apenas aos interessados:

Fui até outra sala/jaula e não conseguia me desprender daquela prisão temporária, daquela voz não habitual que parecia desfocada dos ecos possíveis na selva. (SILVA, 2007, p. 43)

[...]

Do lado de fora, talvez por maldade ou coincidência, alguém cantava uns versos de um samba-canção *Se alguém quer matar-me de amor que me mate no Estácio bem no compasso*. (SILVA, 2007, p. 46)

Um relacionamento proibido socialmente e eticamente, uma vez que se trata de um envolvimento entre um professor e um aluno, fazem de “O gorila” uma prova fundamental desta homoafetividade ocorrida em alcovas, à busca da concretização do desejo

íntimo, da ânsia pela identificação de um sentimento que fala com os olhos, uma vez que ocorre na clandestinidade, envolvendo indivíduos muitas vezes comprometidos, porém que se rendem ao desejo de amar o igual, de atender ao desejo particular mesmo que por uma única vez. Esta situação ocorre na narrativa de “Caso da cueca”, na qual os amantes se relacionam intimamente na própria residência do homem casado. Dispostos a qualquer tipo de risco, se entregam a este momento de intimidade, indiferentes ao olhar alheio, que os julgaria e os condenaria por este comportamento, explorando o desejo e amor:

Aproveitou que a mulher levou as duas filhas consigo, trouxe para casa, sem que vizinho algum soubesse, o homem mais velho. Este chegou como quem não quer nada e já sabendo de tudo. Caminhou pelos pequenos cômodos, lançou um olhar de quem não se surpreende, visitou o recanto do namorado, o mais íntimo, como quem quer ferir a outra naquilo que é mais sagrado. (SILVA, 2007, p. 55)

[...]

Saíram do quarto e foram andar pelo restante dos cômodos. Retornaram ao quarto. (SILVA, 2007, p. 56)

Assim como as personagens do conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, autor homossexual falecido em 25 de fevereiro de 1996, caracteristicamente autor de *literatura gay* que compõe a obra *Morangos Mofados* (2006), também demonstra essa intimidade espacial entre as personagens que buscam a consumação do desejo. Em “Sargento Garcia” o primeiro contato íntimo entre as personagens Hermes, o garoto e Sargento Garcia, acontece quando o sargento se aproxima e se expõe ao garoto.

Na primeira curva, o Chevrolet antigo parou a meu lado. Como um grande morcego cinza.

- Vai pra cidade?

Como se estivesse surpreso, espiei para dentro. Ele estava debruçado na janela, o sol iluminando o meio sorriso, fazendo brilhar o remendo dourado do canino esquerdo.

- Quer carona?

- Vou tomar o bonde logo ali na Azenha.

- Te deixo lá - disse. E abriu a porta do carro. (ABREU, 2005, p. 85)

Sequencialmente outros ambientes são apresentados como alcova das personagens, como um quarto de hotel de má qualidade e péssimo atendimento. Coincidentemente ou não, mas como em “Sargento Garcia”, os personagens de “O gorila” têm seu primeiro contato, embalados por uma voz que entoava uma canção, como a trilha sonora para este momento inicial numa trajetória homoafetiva que surpreende aos personagens:

Isadora cantava que queres tu de mim que fazes junto a mim se tudo está perdido amor? (ABREU, 2005, p. 91)

[...]

Do lado de fora, talvez por maldade ou coincidência, alguém cantava uns versos de um samba-canção *Se alguém quer matar-me de amor que me mate no Estácio bem no compasso*. (SILVA, 2007, p. 46)

As vozes continuam soando enquanto as personagens estão se envolvendo sentimental e sexualmente nas narrativas, inebriados pelo clima de sedução que se encontra no espaço em que se encontram.

O clima de sedução está presente na descrição das personagens pelos narradores. Em “O gorila”, o narrador apresenta Miguel, alvo de seu desejo como um indivíduo másculo, forte e definido sexualmente como a parte ativa da relação:

Miguel era o seu nome. Muito grande. Um porte altaneiro, contumaz. Seu andar era inconfundível: ao longe se percebia os grandes membros numa quase aparência disforme. Era Miguel. Negrão. (SILVA, 2007, p. 41)

Em “Caso da cueca”, a sedução ocorre nos olhos do namorado casado, na ânsia do desejo de tê-lo junto a si, intimamente:

Cheirou todas as cuecas, tirou-as fora, fez festa. Ele apenas olhava o homem mais velho como se nada estivesse acontecendo. Era demais do homem mais velho para dizer alguma coisa contrária àquela ação. Saíram do quarto e foram andar pelo restante dos cômodos. Retornaram ao quarto. Quanto mais sentia o homem mais velho mais tinha vontade de viver. Cada vez que sentia dele o calor era como se algo revitalizasse a sua existência. (SILVA, 2007, p. 55-56)

Os conflitos existenciais que permeiam a consciência dos personagens também é característica desta homoafetividade. A dúvida, o medo, o desejo, o intento de seguir em frente, aventura-se numa relação como esta é o que os impulsiona nas narrativas. Características comuns também em relações e envolvimento sentimentais heteronormativos. “O gorila”:

Durante vários tempos me perguntava o motivo de sempre trazê-lo a minha presença, mesmo na ausência literal dele. [...] Já me perturbava há algum tempo. Já tinha redimensionado minha cosmovisão. O animal ali enjaulado fazia-me sentir a liberdade. (SILVA, 2007, p. 42)

“Caso da cueca”:

Era o que procurava saber. Tanto tempo namorando, tantos beijos já dados e agora era como se todos eles tivessem sido em vão, não tivessem validade: fora de propósito. A sua nova experiência fizera dele um sujeito incompreendido: por si, pela mulher. (SILVA, 2007, p. 55)

[...]

Não entendia aquela linguagem, aquela sensação; mas queria. Tocou o homem mais velho pelo braço não tanto rígido. Sentiu a agonia dos apaixonados. Queria só tocar. Isso apenas bastava. (SILVA, 2007, p. 56)

A caracterização do desejo sexual entre os personagens ocorre em decorrência da sedução então ocorrida. Não há mais como esconder esse desejo que perpassa suas almas:

Fizera-me erguer o pescoço enquanto sua fuça mexia em meu pescoço. Meu corpo já dera mostra de excitação, estava envergonhado. A calça que ele vestia, se não a tirasse rasgaria diante da força da natureza. Tomou ânimo e beijou-me calmamente como quem degusta uma saborosa fruta fora de estação. (SILVA, 2007, p.45-46)

Em oposição ao encanto que o narrador explana seu primeiro contato com Miguel, em “Caso da cueca” os personagens se consomem de um voraz desejo há muito guardado, explorado naquele instante pela situação proibida. O casamento, o espaço, o clima, a ausência da esposa na casa, tudo os inebriava a explodir selvagememente nessa consumação sexual:

Desnudos, amaram um ao outro como se fosse a última vez: era a primeira vez que aquilo acontecia. Vontade saturada, adiada e acontecendo. Romperam os padrões, eliminaram as igualdades e jogaram o jogo da diferença: cada um em seu devido lugar e posto. O calor consumia os dois naquela pequena cama para tanto movimento. Vibrações de um lado, afagos de outro. Beijos apressados, mordidas velozes. Penetrações violentas, raça violada. Sangue a jorrar em vida, merda a feder nos lençóis. Depois de horas de luta, jatos de esperma cobriam as últimas porções secas do lençol que se encontrava todo suado, literalmente molhado de suor. (SILVA, 2007, p. 56)

É possível, pois, perceber a intertextualidade com a obra de Caio Fernando Abreu uma vez que ambas tratam da mesma temática homoafetiva, pontuadas com certo erotismo na voz de seus narradores-personagens.

2.2 A HOMOAFETIVIDADE CARACTERIZADA NO PRIMEIRO CONTATO

A abordagem deste primeiro contato entre os personagens na obra em análise ocorre em decorrência de buscarem os mesmos propósitos, ou seja, o primeiro contato homoafetivo para cada um deles. A discussão da afetividade entre dois homens nestas narrativas surge a partir das características do desejo, apresentadas nos textos através da fala dos narradores, uma vez que são eles os interlocutores entre o texto e nós leitores. Assim, o que sabemos provém destes elementos da narrativa, da tipologia de narradores: personagens ou não, oniscientes intrusos, neutros, seletivos ou narradores-câmera.

É através deste primeiro contato, de desejo, que a relação começa a ser instaurada, ter formato e se desenvolve com sentimentos. Em “O gorila”, este sentimento ocorre desde o momento que o narrador-protagonista demonstra seu desejo por Miguel, o professor gorila, como ele o denomina. Seu desejo de ter um homem mais másculo, mais forte e ativo para si tem preponderância na descrição inicial, sem a busca de beleza no outro e sim o que não se encontra nele, como a busca de sua outra metade, aquele que lhe completa sentimental e sexualmente. Esta ocorrência denota o sentimento que, posteriormente, aos seus conflitos, suas dúvidas, o narrador identifica na correspondência de Miguel: “De beleza não se encontrava traços maiores como a sua estatura, o grosso pescoço forte que parecia mais sustentar o corpo que a cabeça primitiva”. (SILVA, 2007, p. 41)

Esse olhar que ora deseja, ora critica, demonstra seu conflito, sua ansiedade, seu medo de não ser correspondido por alguém, apesar de não ter tido com ele um contato inicial mais íntimo. O narrador o conhece, isso declara, entretanto encontra-se inseguro quanto à correspondência do outro. Se Miguel nutre por ele o mesmo desejo, o mesmo sentimento. Ao mesmo tempo em que é levado a descrevê-lo cruamente, sem características que expressem que sua busca pelo professor é pelo sentimento e não pela beleza, como ocorre. Um misto de sentimentos fica declarado, então, afetividade e erotismo, pois há nuances de seu desejo pelo outro mais viril, algo que revolve seus sentimentos.

No mesmo momento que o narrador exalta a virilidade, o escracha, colocando-o como um ser primitivo, que o excita, o inebria e lhe causa pensamentos tortuosos, muito além do que ele mesmo possa se permitir. A ética está longe de suas proposições; ali ele deseja o professor, o homem, aquele animal viril que o faz divagar quando o descreve:

Tudo nele queria modéstia, quando na verdade, era luxo o que queria. O seu perfume era inigualável: natural. Por não usar desodorante nem água de colônia, mantinha sempre um cheiro exótico, de gorila. (SILVA, 2007, p. 41)

Esse narrador no mesmo instante que se subjuga a ele, desprezando sua capacidade de raciocínio e de ação Miguel, o professor, “O gorila”, também o deseja, e isso é perceptível na demonstração de correspondência, pois em seus gestos é perceptível esta mistura de expurgação e acolhimento que dedica ao narrador. Este o admira como profissional e o deseja como homem, como aquele que aos poucos foi se alojando em seus pensamentos e em seu desejo.

Baixei a guarda e não soube me resguardar daquele instante que me incomodava ao mesmo tempo em que me fazia muito satisfeito. Aquele estranho! Aquele estranho sentimento repentino de longos meses. Aquilo era o que sentia e queria ou o que imaginava querer e ter. (SILVA, 2007, p. 43-44)

[...]

Sentia o bater do meu coração. O dele, ali, não era bater: parecia o som da zabumba marcando passo no desfile. Ar-ritmado. Descompassado. Não queria mais encará-lo. Tinha medo agora de querer trazê-lo para mim e não conseguir dele um único beijo. Parecia que entendia meus pensamentos. Trouxe lentamente aquele enorme crânio para perto de minha cabeça e deixou sua boca enorme engolir meus pequenos lábios. (SILVA, 2007, p. 45)

Um jogo erótico tenuemente “sádico” é acentuado neste olhar desejoso do narrador ao descrever a reação de Miguel diante dele no momento em que estão frente a frente; o instante que tanto desejou e não acreditava ter concluído. Em conformidade com o depoimento do autor em entrevista realizada, Silva diz:

- Na apresentação de uma prévia, seminário que aqui na UEL é denominado de SEDA – Seminário de Dissertação e Teses em Andamento, o professor que fez a minha arguição ao se deparar com o texto que discutimos na questão anterior, me disse: “André tenha cuidado pois, esta obra poderá ser vista como uma obra de temática racista. Se prepare, caso isto ocorra você será cobrado à respeito. Sua análise deve ser literária e não antropológica. Na realização desta narrativa você vislumbrou essa possibilidade? Crê que ela poderia verter para o sociológico e fugir do literário?”

Essa leitura “racista” só é possível se os elementos ou a teia linguística do conto permitir. Na verdade, a imagem do gorila é bastante valorizada nesta perspectiva que aproxima o desejo homo daquilo que chamo de “razão instintual”. Como haveria racismo (tendência bastante negativa) em um texto que aborda o outro, visto/metaforizado na imagem de um gorila, como sendo o sujeito que domina o que olha, que provoca desejos no sujeito despertado pelo desejo? Não há no texto, como nos demais em que mulheres negras são personagens, ranço racista, mas uma compilação de sentimentos, desejos e até denúncia daquilo que, no plano da cultura, parece ser frequente. Por outra, racismo de minha parte estaria fora de cogitação: considero-me negro, os documentos pessoais dizem que sou pardo. Uma pessoa que trabalha com a política do diverso, das identidades, das culturas subalternas não pode, nem mesmo inconscientemente, estar publicando preconceitos. Acho que a leitura feita não me convence. E mesmo que fosse, ainda teríamos uma outra discussão: a literatura vai perder a sua instância ou lugar de liberdade, privando-se de dizer o que é considerado importante em projetos de autoria, para atender às demandas do politicamente correto e similares? Vai haver censura, castração no ato de escrever? A literatura perderá seu estatuto de literatura para ser escrita daquilo que grupos políticos acharem que o deve ser publicado? Seria uma inquisição do texto literário?(OLIVEIRA, 2012, p. 04)

Logo, onde poderia ser visto uma situação de racismo, o narrador erotiza e expõe uma das mais significativas descrições da personagem, com a qual concluímos a alcunha dada ao professor.

Meu coração acelerou por não saber me comportar. No meio das pernas do gorila: uma banana. Era minha imaginação. No meio das pernas do gorila: cocos. Era minha fantasia. No meio das pernas do gorila: um volume enorme parecia apertar as coisas ali guardadas. Foi quando ele deixou-se escorregar pelas costas da cadeira, as pernas se abriram num ângulo de mais ou menos quarenta e cinco graus. Desapertou-se, ele; apertou-me a mim. As pernas longas, grossas e pesadas pareciam querer me engolir. (SILVA, 2007, p. 44)

Esse olhar é apresentado na narrativa por um personagem, inominado, que narra os fatos a seu bel prazer, com seu olhar curioso e perspicaz, que traz à tona a discussão social dos fatos e situações que, muitas vezes, são ignoradas, não por vergonha, mas por medo de ser alvo de atos preconceituosos, e, muitas vezes, até mesmo de violência, vez que ainda temos em uma sociedade tão moderna e contemporânea animais, assim denominados - por suas atitudes - pois, agridem e muitas vezes matam aos que não se enquadram no perfil por

eles desejado ou exaltado. Esse desejo fica implícito para a sociedade e íntimo para os personagens.

Não há indícios de qualquer natureza, em relação a não nomeação do narrador em “O gorila”, seja por preconceito ou não. O que é apresentado ao leitor no texto é a relação de sentimento entre um aluno, o narrador, e seu professor, Miguel – o gorila.

Na narrativa “Caso da cueca” esta demonstração de afetividade no primeiro contato ocorre nas lembranças do protagonista, dividido entre o desejo e as lembranças de seu envolvimento amoroso que o levou ao matrimônio, porém que não sucumbiu com o instinto natural de sentir amor, de bem querer, de sentir outro indivíduo igual a ele na intimidade, sobre seu corpo, invadindo-lhe as entranhas, mostrando a ele que mesmo contra as convenções sociais heteronormativas pode haver sentimento entre dois indivíduos iguais, o que caracteriza homoafetividade.

O protagonista demonstra seus sentimentos divididos entre a família, o desejo e sua liberdade, que percebe não ser possível, concluindo isto apenas quando sente na pele os efeitos de sua traição:

Lembrou dos dias de namoro e do dia mais infeliz. Como foi deixar que aquilo acontecesse! Mão aos olhos, cabeça baixa. Trêmulo, muitas lágrimas.
– Minhas filhas, vão para sala, vosso pai não é alegre. (SILVA, 2007, p. 54-55)

Essa culpa do protagonista é apresentada pelo narrador onisciente intruso no início da narrativa, como uma desconexão de tempo, uma variação temporal, trata-se do tempo psicológico; apresentada pelo fluxo de consciência. Característica que apresentaremos posteriormente em nossa análise como identificação desse tipo de narrador:

Enfrentando um dos maiores dilemas que tinha sido posto diante de sua pessoa. Era razoável a angústia que o maltratava. Todos os dias os dias aperreados. Todas as noites, uma culpa nas costas, uma fala infame a lhe torrar o quengo. Era uma luta interminável a briga que travava coma sua pessoa, com a sua família. Muito ambivalente, podia-se dizer. E a ambivalência era apenas a ambivalência. (SILVA, 2007, p. 53)

Sobre este fluxo de consciência presente na voz dos narradores oniscientes intrusos, em razão do tempo psicológico, é abordado por D’Onofrio (2006):

A personagem de ficção, quer na sua função de narrador quer na função de ator que participa dos acontecimentos, pode ser efetuada pelo tempo psicológico. Alguns autores modernos (James Joyce, Virgínia Woolf, Willian Faulkner, apenas para citar os principais) exploram tanto o tempo psicológico que há críticos literários que agrupam suas narrativas com uma denominação comum: o romance da escola do *fluxo de consciência*. (D'ONOFRIO, 2006, p. 101).

Em seguida, define consciência e fluxo nas narrativas literárias:

Entendemos por *consciência* a área dos processos mentais, a tela sobre a qual se projeta o material romanesco, e por *fluxo* o caminho de um estado psíquico a outro, a passagem entre várias categorias temporais (presente-passado-futuro); tempo mítico ou de origem-tempo histórico; tempo discursivo-tempo diegético. (D'ONOFRIO, 2006, p. 101)

Estas características apresentam a culpa pela aproximação do outro, que não lhe era permitido. A intimidade não é afugentada pelos princípios sociais regentes em nossa sociedade, ou seja, nada os impede de terem seu momento de cumplicidade e desejo realizado, algo que não conseguiria sentir com a esposa. Já havia trazido escondido o amante para sua casa, já havia exposto a ele sua intimidade, seu leito matrimonial:

Depois da luta ficaram fracos, alegres, felizes da vida porque o mundo nascia. Nus, sobre a cama, conversaram toda a noite sem ter noção que o dia já chegava. Ali adormecidos, um nos braços do outro ficaram. Pareciam sorridentes. Um belo casal de namorados. Cansados da noite, ali ficaram. A porta estava aberta. Tudo aceso, tudo sujo. (SILVA, 2007, p. 56)

O flagrante dado pela esposa aos amantes traz o cume de sua culpa, principalmente quando se percebe só naquela situação que não foi proposta apenas por ele, mas sim pelos dois. Essa homoafetividade que permeava todos seus sonhos, seus olhares, seus desejos, seu querer do outro dentro de si, se dissipam neste instante.

Na narrativa, o desejo e a homoafetividade ficam no plano da memória, uma vez que após ser punido pela esposa, o protagonista apenas lamenta ter desejado outro igual a ele. Cada instante é recobrado pela lembrança, não só no corpo, mas também no ambiente espacial, já que o troféu da esposa, e seu castigo estava na sala pendurado, remetendo-o às lembranças daqueles instantes de amor e prazer junto ao homem que desejou:

Na pergunta das meninas, o preço da violação. No olhar da mulher, o sentido da revolta. Nunca mais seria o mesmo. Não sabia o que fazer com a lembrança do homem mais velho estampada naquela cueca manchada de sangue e exposta em quadro na sala. (SILVA, 2007, p. 57)

Como rito cultural que ocorre em diversas nacionalidades, os moçambicanos tradicionais, determinam em relação ao casamento que, o atesto de virgindade e pureza da moça que irá ser desposada, deve ser comprovado publicamente com a prova do lençol manchado de sangue:

Na tão esperada noite de núpcias, em vários distritos, as mulheres mais velhas representantes das duas famílias, surrateiramente se escondem dentro da casa onde os noivos vão dormir, de forma que possam silenciosamente testemunhar o acto sexual e a pureza da noiva. No dia seguinte pela manhã o lençol com sangue é apresentado a todos os convidados como prova da honestidade da noiva, tornando-se dessa forma respeitada por toda a comunidade rural. Se por um acaso o lençol apresentado não tiver marcas de sangue, a noiva passará pela maior vergonha e a família terá que devolver todo o valor do dote, passando a ser considerada como uma família não credível no seio da sociedade rural. (SILVA, s/d, disponível em <http://www.mozambique-tradicional.com/RITOS-DE-INICIA%C3%87%C3%83O.php>)

Assim como na cultura africana, o sangue tem o valor de troféu para a esposa da personagem, a prova de que foi traída e principalmente ao marido a comprovação de seu erro social.

2.3 A IDENTIFICAÇÃO DOS NARRADORES ATRAVÉS DA TEORIA DA NARRATIVA

Ao propormos este trabalho, procuramos seleccionar entre os elementos da narrativa o que mais pudesse ser explorado nos textos aqui apresentados. Assim, definimos que analisaríamos o narrador, investigando sua tipologia.

Para podermos analisar o narrador na estrutura do conto são necessários alguns conceitos. Quando se discute uma narrativa de ficção, discute-se o plano da enunciação, o fantástico, o fictício, a fantasia; enquanto que, ao tratarmos do real, discute-se o enunciado. Assim, por discutirmos a ficção, trataremos de abordar o plano da enunciação.

No plano da enunciação, o autor passa a ser personagem narrador/emissor, ou aquele que dá voz ao narrador, e no enunciado se mantém como autor/emissor. É imprescindível para a compreensão das análises textuais a distinção de autor e narrador. Segundo D'Onofrio esta diferenciação ocorre sim:

...narrador não é autor. Na arte da narrativa, o narrador nunca é o autor, mas um papel por este inventado; é uma personagem de ficção em que o autor, se metamorfoseia. O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou. As ideias, os sentimentos, a cosmovisão do narrador de um texto literário não coincidem necessariamente com o ponto de vista do autor. Este pode ocultar sua axiologia atrás do narrador ou de outra personagem, como também pode não compartilhar as opiniões de nenhuma personagem. (D'ONOFRIO, 2006, p. 54)

Esta distinção deve ocorrer porque há textos literários de tradição oral, tais como cantigas, provérbios, anedotas que não têm autores denominados, logo, acaba acarretando ao narrador esta função equivocadamente. Porém, não é a presença deste autor que validará a qualidade da narrativa, prova disto esta na já referenciada obra *O Menino do Gouveia*. Segundo Antonio Naud Júnior (2007, p. 01), “em 1914, a revista Rio Nu publicou *O Menino do Gouveia*, de autor anônimo, conto ilustrado com a imagem nítida de dois homens praticando sexo anal”. Considerada a obra primordial da temática homoafetiva não necessitou de seu autor para ocorrer seu reconhecimento.

Ao abordar a tipologia do narrador, Lígia Chiappini Moraes Leite (2002) apresenta a proposição de Norman Friedman, que levanta as questões na identificação deste narrador no texto:

...Norman Friedman começa por levantar as principais questões a que é preciso responder para tratar do NARRADOR: 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? Mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? Distante? Mudando?); (LEITE, 2002, p. 26)

Através destes questionamentos é possível identificar o narrador no texto. Logo, com as respostas dadas temos a identificação do narrador, bem como sua tipologia.

Tal é o grau de importância do narrador em um texto narrativo que cabe a ele o papel de relatar os fatos, a história, o enredo. O narrador é parte fundamental, uma vez que é um dos elementos da narrativa que mais se aproxima do leitor/ouvinte/espectador, neste caso do leitor, visto que somos orientados por sua fala, cremos no que lemos porque houve um narrador naquela escrita que nos transmitiu as informações que ora recebemos através da leitura. Assim, é correta a informação de Cândida Villares Gancho de que “não existe

narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história” (GANCHO, 2004, p. 26).

Esta afirmação de Gancho tem fundamento ao observarmos que o narrador é responsável pela definição do foco narrativo no texto, já que este é apresentado através de seu ponto de vista.

Salvatore D’Onofrio também declara que, em um texto literário, podemos localizar mais de um foco narrativo dentro da mesma obra; essa variação ocorreria em razão de tratar do conflito de ideias e de sentimentos, o que oscilaria os sentidos, sugerindo assim o “concerto de uma pluralidade de vozes.” (D’ONOFRIO, 2006, p. 65) Logo, o caráter dialógico da obra, proposto através do conflito de ideias, é que proporia à obra de arte literária sua principal função: estimular no leitor a reflexão da condição humana através da construção de valores ideológicos.

Lígia Chiappini Moraes Leite define foco narrativo como um “problema técnico da ficção que supõe questionar ‘quem narra?’, ‘como?’, ‘de que ângulo?’ ” (LEITE, 2002, p. 89). Em resposta aos questionamentos de Leite (2002) temos a definição de João Batista Cardoso:

O narrador por interpretar, na posição de quem assiste aos fatos, a realidade que está sendo narrada, como também participar nessa realidade, desempenhando uma ação específica. Decorre daí a distinção tradicional entre narrador na *primeira pessoa* (aquele que exerce uma função de ação) e narrador na *terceira pessoa* (aquele cuja função se restringe à interpretação dos fatos). (CARDOSO, 2001, p. 36-37)

Segundo Cardoso (2001), as narrativas são dotadas dos mais distintos tipos de narradores, ou seja, há narrativas em primeira pessoa e em terceira pessoa. Essa caracterização irá denotar as funções exercidas pelo narrador dentro do texto. Esse narrador em terceira pessoa pode ser denominado por *narrador observador*, que detém o poder de onisciência e onipresença dos fatos narrados. Para Barthes (2001), esse é o tipo mais comum de ser identificado em narrativas. Segundo suas palavras, o narrador observador é:

...uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra). (BARTHES, 2001, p. 137)

A afirmação deste compromisso do narrador observador é concretizada nas palavras de Gancho: “Em outras palavras, ele sabe mais que os personagens.” (GANCHO, 2004, p. 27)

E, ainda, sobre o narrador em terceira pessoa, temos o tipo *narrador observador neutro*, mais comum com foco narrativo em terceira pessoa, por se tratar de um narrador observador que se mostra indiferente aos fatos, ou seja, seu juízo de valor é o que menos importa ao leitor do texto, visto seu compromisso ser o de apenas relatar, sem inferências. Na definição de Leite este narrador:

[...] se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja muito clara. (LEITE, 1989, p.32)

O terceiro narrador observador, e em nossa análise o fundamental, é denominado de *narrador observador intruso*. O narrador intruso é aquele em terceira pessoa que exerce a função de se dirigir diretamente ao leitor e expressa seu julgamento de valor diretamente das personagens e dos fatos ocorridos. Diferentemente do neutro, ele não se exime de expressar seu julgamento, excluindo-se da neutralidade do que narra. Isto ocorre devido à intrusão que comete na narração; a cada fato ocorrido sua opinião é dada, independente do que possa ser tratado em relação ao texto. As personagens, seus costumes, suas ações e reações, seus pensamentos e os acontecimentos são alvos certos deste narrador.

Na narrativa “Caso da cueca”, identificamos este tipo de narrador:

Ainda havia homem naquela casa, dizia também bruto, numa linguagem de bruto: segurou-a pelos cabelos, rodou-lhe no pescoço o braço. De imediato a contrapartida: veado! Esmoreceu. (SILVA, 2007, p. 54)

O narrador expressa sua intromissão dando seu parecer quanto à situação da relação afetiva entre as personagens principais e secundárias. Quanto ao narrador em primeira pessoa nesta narrativa, é definido como *narrador personagem*. Sendo identificado, esse narrador personagem, exercerá a função de personagem protagonista ou secundário na ação.

Em grande parte dos textos, este *narrador personagem* é o protagonista ou um dos agentes principais da ação narrada – quando ocorre de haver mais de um protagonista no texto. Apresenta uma visão mais limitada da ação, visto que se encontra dentro dela. Então, automaticamente, a narrativa virá de seu olhar, daquilo que ele quer mostrar. Dentro deste

narrador personagem, ainda há duas variantes denominadas de *narrador-testemunha* que não costuma ser o personagem principal do enredo, conseqüentemente com um ângulo de visão mais limitado, uma vez que os fatos narrados são de seu ponto de vista de personagem secundário, daí vem sua designação de apenas testemunha, pois não agiu diretamente na narrativa.

A segunda variante do *narrador personagem* é o *narrador protagonista*, mais precisamente o personagem principal do enredo e quem narra os fatos. Ele “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 1989, p.43). Vítor Manuel de Aguiar e Silva sobre este tipo de focalização diz: “revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e a si própria se desnuda.” (AGUIAR e SILVA, 1994, p. 722)

O ato de despir-se como Aguiar e Silva descreve em sua apresentação é o que ocorre com o narrador do conto “O gorila”, razão pela qual identificamos este narrador como narrador protagonista. “E não entendia o porquê de estar com ele na memória. Durante vários tempos me perguntava o motivo de sempre trazê-lo a minha presença, mesmo na ausência literal dele.” (SILVA, 2007, p. 42)

O ato de refletir sobre seus sentimentos remete a personagem a esse desnudar-se, pois está se expondo, declarando seus sentimentos, o que a deixa vulnerável, desnuda social e pessoalmente.

A identificação destes narradores ainda perpassa por uma outra terminologia que, analisando a *priori*, identificamos nas características das personagens, aqui *narrador personagem protagonista* e *narrador onisciente intruso*, e não podemos nos abster que há uma tipologia para estes narradores. Assim, utilizaremos para isto as tipologias apresentadas em *Discurso da Narrativa* (1976), de Gérard Genette, que estabelece no quadro abaixo:

TABELA 1

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR
<i>Narrador presente como personagem na ação</i>	(1) O herói conta a sua história	(2) Uma testemunha conta a história do herói
<i>Narrador ausente como personagem da ação</i>	(4) O autor analista ou onisciente conta a história	(3) O autor conta a história do exterior

(Fonte: GENETTE, 1976, p. 184).

Assim é possível compreender as tipologias de personagens que em seus estudos, Genette apresenta que, os narradores são identificados através de sua perspectiva, ou seja, referem-se à escolha (ou não) de um (ponto de vista) restritivo, e que Salvatore D’Onofrio também retoma em sua obra *Teoria do texto I – Prolegômenos e teoria da narrativa* (2006). D’Onofrio esclarece que o conceito da palavra *diegese*, de origem grega, designa o conjunto de acontecimentos apresentados no texto literário, tais como a história e a fábula.

As discussões destas tipologias seguem a proposta apresentada por Genette *apud* D’Onofrio (2006, p. 64), que apresenta os conceitos de classificação dos narradores como: *Narrador intradieético*- “personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador.” Este narrador se subdivide em: a) *Homodieético* - personagem que participados fatos que está narrando; b) *Autodieético* – personagem narradora é o próprio protagonista da história; c) *Heterodieético* – personagem que conta uma história da qual não participou.

Em oposição à figura do *narrador intradieético*, D’Onofrio cita o narrador *extradieético* como aquele em que:

[...] o papel de narrador não é exercido por nenhuma personagem: o sujeito do discurso está oculto, sendo apenas pressuposto, em que pese a presença de alguns elementos do aparelho formal da enunciação que revelam a participação ideológica do “autor implícito”. (D’ONOFRIO, 2006, p. 64)

Se a narrativa estiver focada em fatos, demonstrando pouco interesse ou até nenhum pela complexidade das personagens, essa identificação não ocorrerá no conto tradicional com narrador em primeira pessoa, em razão de não haver *narrador personagem*. Então, se esse *narrador não é personagem*, naturalmente não desempenha nenhuma função na narrativa, tampouco comenta ou reflete até mesmo seu próprio relato. Isso caracteriza um personagem oposto ao *narrador intruso*, uma vez que não interfere e sequer demonstra conhecimento sobre a onisciência das personagens e da ação.

Este tipo de narrador isenta o narrador e o leitor/ouvinte distantes dos fatos acontecidos. Um modelo comum deste narrador não personagem se encontra nos contos de fadas, onde a narrativa tem seu início com a expressão: “Era uma vez...”, o que indica os relatos em um momento não anunciado do passado.

E o último tipo de narrador em primeira pessoa é o *narrador neutro*. Esse narrador já demonstra saber tudo sobre a narrativa, todos os fatos ocorridos na história, inclusive seu final como é determinado. Encontra-se fora dos acontecimentos, desenvolve

uma narrativa linear, relatando e ordenando-os, sem tomar partido na ação e emitir seu julgamento de valor sobre o que foi narrado.

Silva (2007) elabora suas narrativas por meio de dois tipos de narradores distintos, os quais serão analisados a seguir.

2.4 O NARRADOR-PROTAGONISTA EM “O GORILA” – O PERSONAGEM QUE ATUA NA NARRATIVA HOMOAFETIVA

Silva dá início à narrativa com a introdução do título: “O gorila”, seguido da epígrafe “Não há garantia nenhuma. Mas é desejar um compromisso, sem nenhuma garantia, que faz do amor algo especial.” (George Weinberg *apud* SILVA, 2007, p.41)

A importância da epígrafe apresentada por Silva é destacada quando ele dedica o texto a Luciano B. Justino, que o autor afirma em entrevista realizada, se tratar de um amigo seu em particular. Depois das apresentações, o autor passa a palavra, então ao narrador do texto.

Em “O gorila”, a narrativa tem início com a apresentação de um dos protagonistas, que também é o narrador. Entretanto, esse narrador não se apresenta formalmente, como o faz com o Miguel, este não apresenta seu nome e sequer um codinome. Quanto ao primeiro, trata-se de Miguel, docente de uma Instituição de Ensino da qual este narrador é discente, carrega na fala do narrador a alcunha que nos remete ao título do texto: Gorila. O professor se torna alvo dos desejos e fantasias do aluno, que o observa e o descreve minuciosamente. Sendo descrito pelo narrador como um homem muito distinto, másculo, respeitoso:

A natureza parecia reclamar o seu filho na miudez dos olhos de Miguel, que portava um enorme nariz achatado para não perder o perfume da vida que se esvaía, e de sua mãe-terra ele se distanciava. (SILVA, 2007, p. 43)

Essas primeiras descrições de Miguel são retomadas no decorrer da narrativa. O fato de ser codinominado de Gorila não quer demonstrar nenhuma forma de preconceito, como em princípio pode parecer. Para o narrador, Miguel é a parte forte da relação, o macho alfa, o ativo, o dominador, aquele que demonstrará cuidado com seu companheiro, com seu parceiro. O narrador demonstra a fragilidade na relação, enquanto Miguel a força, a virilidade, como na obra de Aluísio de Azevedo, *O Cortiço* (1890), ou nas descrições de *Bom crioulo* (1895), nas quais os narradores divagam com suas descrições

zoomórficas e naturalistas das personagens e das relações. Onde, em decorrência do instinto, são metaforizados de animais. Em “O gorila”, o narrador faz uso de comparações, metaforizações e sinestésias.

Por meio do narrador, Silva apresenta ao leitor uma narrativa clara, minuciosa e inteligente. Cabendo, então, ao leitor avaliar, enfim, compreender as mensagens subentendidas que se encontram integradas à narrativa, apresentadas por momentos de horror, tristeza, indignação e desejo.

O narrador personagem oferece ao leitor o que D’Onofrio (2006) trata de mensagem, quando discorre sobre a análise narrativa, e a divide em plano da enunciação e plano do enunciado, com seus emissores, receptores e características afins. Silva apresenta estas modalidades em suas narrativas, sendo possível localizar cada uma delas na leitura e consequente análise discursiva da narrativa.

Segundo D’Onofrio:

Numa narrativa-ocorrência, é de fundamental importância a percepção de quando uma personagem está atuando como ser que participa dos fatos ou quando está exercendo apenas a função de narrador dos acontecimentos. (D’ONOFRIO, 2006, p. 56-57)

Esta afirmação é possível de ser observada na narrativa analisada, uma vez que se trata de um narrador personagem, atuando como co-protagonista da ação narrada, visto que narra suas atuações e de seu companheiro, sendo ora ele o foco da ação, ora o outro. Assim, no momento em que lhe ocorre o fluxo de consciência, e isto fica muito perceptível, pois ele usa o verbo no tempo presente, e não no pretérito como anterior e, posteriormente, acontecem no decorrer da narrativa: “Confesso que me senti paralisado. Em tão curto espaço de tempo senti imensa transformação.” (SILVA, 2007, p. 42). Neste instante, é possível observar o mesmo ‘eu’ de “Confesso” e de “senti”, porém em tempos verbais distintos. O primeiro ‘eu’, conforme D’Onofrio explana, o de “Confesso”, estaria associado ao plano da enunciação, logo o segundo, o de “senti”, ao plano do enunciado. Assim, percebemos as distinções do plano da enunciação, sendo apresentado o mundo da fantasia, onde a personagem também é o narrador, e é denominado de emissor; este transmite a mensagem ao personagem destinatário/receptor. Quanto ao enunciado que permeia a narrativa, as personagens vivem os fatos narrados, as ideias explanadas e os sentimentos expressos, em razão disto o tempo verbal é o pretérito, em suas diversas variações modais.

Deste distanciamento temporal ocorrido entre o ‘eu’ (presente) e o ‘eu’ (pretérito), ou seja, o presente da narração e o pretérito da narrativa decorrem o que D’Onofrio (2006, p. 57), classifica como “fragmentação do eu da personagem: psicologicamente, o eu que narra agora não é o mesmo eu que viveu os fatos no passado”. Ainda faz uma referência a Marcel Proust onde este discute que o tempo decorrido não pode ser recuperado, pois já aconteceu, já não pode ser recuperado em sua integridade. Segundo Proust *apud* D’Onofrio: “No momento da lembrança os fatos passados são revisados por nossa mente à luz das experiências posteriores aos acontecimentos”. (D’ONOFRIO, 2006, p. 57)

Esta situação de distanciamento só é possível porque Silva apresenta em “O gorila” um personagem narrador, que também pode ser mais caracterizado como narrador protagonista. O fato curioso é o porquê de este protagonista não ser denominado ou identificado como ocorre com a outra personagem descrita na narrativa: Miguel. A caracterização de narrador protagonista é dada uma vez que esse ‘eu’ que narra os fatos também os vivencia ativamente, está presente em cena, realizando uma performance. Logo, acumula os papéis de sujeito da enunciação e do enunciado. O olhar que é apresentado é oriundo dele, sua opinião, sua expressão de sentimentos, sejam eles quais forem, bem como a tipologia de espaço e tempo, que conhecemos por sua descrição narrativa, seu olhar através de sua análise de consciência, que aprofunda ao se indagar sobre o que sente:

Miguel parecia-me muito familiar, muito estranho. Era um estranho dentro de mim. Já me perturbava há algum tempo. Já tinha redimensionado minha cosmovisão. O animal ali enjaulado fazia-me sentir a liberdade. (SILVA, 2007, p. 42)

O misto de sensação que o narrador protagonista apresenta é seu presente que intercala lembranças com seu passado. Para D’Onofrio (2006), “É o chamado ‘romance de introspecção psicológica’, de ‘fluxo de consciência’, no qual a técnica normalmente utilizada é o monólogo interior”. Silva faz uso deste tipo de elemento, através do narrador em seu texto. Durante toda a narrativa é possível observar esses fluxos, como se o narrador/emissor estivesse efetuando uma autoanálise, dialogando com sua consciência, consigo mesmo e não com o leitor que aqui exerce a função de receptor:

Mesmo enjaulado, sentia a liberdade possível naquele pequeno habitat que fazia parte de todo um macrosistema ou nicho ecológico. Sempre que punha minha mão na porta da sala/grade da jaula, encarava-o olho no olho, procurando sentir as reações que vinham dele. E sempre os mesmos olhinhos pequerruchos e o achatado nariz negro e disforme me punham em contato com um mundo desconhecido. Porque ele também me era desconhecido. (SILVA, 2007, p. 42)

Em “O gorila”, o fluxo de consciência é explorado com muita frequência, oscilando momentos em que o narrador apresenta um monólogo interior direto, visto que é narrador e personagem, e monólogo interior indireto. Na primeira situação, quando fala de si, em primeira pessoa, e na segunda, quando fala de Miguel e a situação de ambos.

O crítico Humphrey (1984) *apud* D’Onofrio (2006, p. 102) afirma que:

[...] o campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo de consciência é a experiência mental e espiritual – tanto seu *quê* quanto seu *como*. O *quê* inclui as categorias de experiência mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições; o *como* inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. Muitas vezes, é impossível distinguir o *quê* do *como*. A memória por exemplo, faz parte do conteúdo mental ou será um processo mental?

Assim, a identificação mais aparente ocorrida na *diegese* analisada, apesar de sabermos que nenhuma narrativa apresenta as técnicas difundidas na análise do fluxo de consciência em estado puro, ou seja, em uma única narrativa, podemos encontrar situações em que o narrador apresenta um monólogo interior direto e/ou uma descrição onisciente, bem como um monólogo interior indireto ou um solilóquio. Isto ocorre porque em uma narrativa de fluxo de consciência o uso do monólogo interior apresenta as oscilações entre os tipos, com o uso de descrições oniscientes.

Outra característica muito comum às narrativas literárias e apresentado aqui é a retrospectiva, *flashback*, visto que ele está rememorando fatos ocorridos em um outro momento. O narrador, ao descrever seu alvo de desejo, Professor Miguel, o caracteriza como um ser quase irracional, pela alcunha que o denomina e que também dá título à narrativa; além das descrições anatômicas de forma animal, ignora que seu objeto de desejo tem um posto de intelecto ao descrever que devido à cabeça pequena, talvez não pensasse muito: “...cabeça primitiva.” (SILVA, 2007, p. 41), porém na sequência já revela sua postura como profissional. O uso das máscaras sociais o identifica como praticante desta carnavalização. Bakhtin (2010), ao explicar sobre o grotesco, explora esse uso de máscaras que disfarçam, que encobrem e transformam os indivíduos:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 2010, p. 35).

Não há mais como haver a negação de sentimentos. O narrador também está perdido em si mesmo, perde a razão, os sentidos. Não é dono de seu discurso mais: “Ou ele era estrangeiro a mim mesmo ou eu era um sujeito expatriado. Sofreria do efeito da diáspora em mim mesmo? Estaria exilado em minha desafortunada memória?” (SILVA, 2007, p. 42).

Esse descompasso sentimental continua:

Em tão curto espaço de tempo senti imensa transformação. Foram os olhos pequenos e o nariz achatado daquele grosso corpo. Fui até a outra sala/ jaula e não conseguia me desprender daquela prisão temporária, daquela voz não habitual que parecia desfocada dos ecos possíveis na selva.

[...]

Olhar fixo me prendeu. Saí e voltei no mesmo instante. Fugi porque não mais me controlava. Não soube recuar nem me ausentar. (SILVA, 2007, p. 42 e 43)

Neste momento da narrativa, Miguel, “O gorila”, é quem comanda a situação. A fragilidade do narrador protagonista é acentuada demonstrando novamente que o professor era o dominante naquele instante. Miguel reage de forma surpreendente que assusta o narrador: “Baixei os olhos e senti a farta e forte respiração daquele coração que só faltava enfartar de tão pouco fôlego que tinha nos pulmões.” (SILVA, 2007, p. 43).

Por Miguel estar no comando da situação, ele já incorporara a máscara do desejo, da reciprocidade do sentimento, sem medo do olhar alheio; então causa o encontro que seria inevitável. A consciência do que está ocorrendo entre ambos é muito clara para Miguel, tanto que conduz o narrador para outro espaço, mais íntimo e particular, onde não podem, pelo menos naquele primeiro contato, serem descobertos. A transição das máscaras sociais aqui é fundamental, pois ele despe-se do profissional e incorpora o amante, o ser desejado, sujeito a todos os riscos pelo prazer de viver aquele momento.

Um silêncio mórbido sucumbe neste instante, o constrangimento do primeiro contato também os aflige. O nervosismo é explicitado na descrição da falta de assunto, de olhar nos olhos, da transpiração que corria na palma da mão. Diante desta situação o narrador agora modifica o olhar para Miguel. Este é descrito agora com “enorme crânio”,

uma vez que é quem domina a situação, sabe como proceder, enquanto ele, o narrador, a parte mais frágil, passiva, não quer tomar iniciativas.

A identidade sexual de ambos já está identificada quando trocam olhares mútuos, quando expressam o que estão sentindo naquele instante. A paixão e o desejo já culminam em seus corações, a ponto de perderem o sentido do real: “Aquele estranho! Aquele estranho sentimento repentino de longos meses. Aquilo era o que sentia e queria ou o que imaginava querer e ter. Não sabia. Mas estava ali, frente a frente com “O gorila”.” (SILVA, 2007, p. 44)

A consumação deste primeiro contato entre os personagens se concretiza e é apresentada pelo narrador, que antes se mostrava tão confiante, desde o início da narrativa, dominando a situação, ao se deparar com outro espaço, para ele desconhecido, e diante de seu objeto de desejo, concretizando seu sonho, modifica o seu estado emocional, mostrando-se forte e senhor da situação. Neste instante, em razão de estar diante do homem que tanto desejara, passa, então, a se mostrar como de fato é: frágil, delicado, sensível. “Querida me acovardar naquela cena. Meus nervos pediam aquilo, minha razão me censurava. Não de um todo. Censurava o fato de não ter jeito de lidar com aquilo.” (SILVA, 2007, p. 44)

É muito clara a influência que o espaço tem na leitura, análise e consequente compreensão das ações e reações das personagens, pois na narrativa “O gorila”, a ação não ocorre em público, e sim em um espaço fechado, íntimo, como o primeiro contato entre as personagens.

Quanto à estrutura do tempo na narrativa, apesar de não ser o elemento principal de nossa análise, é importante ressaltar que através de seu percurso identificamos também a tipologia narrativa. Em “O gorila” esse tempo da enunciação pode ser considerado linear, pois não sofre inversões, seguindo uma ordem cronológica dos fatos.

Esse tempo na análise da narrativa é considerado como tempo cronológico na *diegese*. O narrador apresenta os fatos cronologicamente como ocorridos. De início o primeiro olhar e a resposta:

Durante vários tempos me perguntava o motivo de sempre trazê-lo a minha presença, mesmo na ausência literal dele. Até que no dia 01 de outubro descobri a razão: Miguel parecia-me muito familiar, muito estranho. Era um estranho dentro de mim. Já me perturbava há algum tempo. Já tinha redimensionado minha cosmovisão. (SILVA, 2007, p. 42)

O primeiro contato: “Em tão curto espaço de tempo senti imensa transformação” [...] “Tive-o ali, naquela posição de predador, por longos minutos.” (SILVA, 2007, p. 42 e 45)

A concretização do desejo do narrador realizada por Miguel: “Tomou ânimo e beijou-me calmamente como quem degusta uma saborosa fruta fora de estação.” [...] “Entendera que o jogo tinha que se jogado. Tinha o tempo certo da cartada.” (SILVA, 2007, p. 45 e 46). Para ambos, não havia mais necessidade de perda de tempo, não havia mais retorno. Miguel agora já sentia o mesmo desejo que o narrador, o que os unia ainda mais, os transformava em um único homem. Não havia nada que os impedisse neste instante de consumarem seu desejo, sua paixão, a excitação que sentiam um pelo outro, visto que estavam inebriados de desejo.

A intertextualidade apresentada na narrativa também exerce a função de tempo, seguindo a letra da composição musical de Luiz Melodia “Estácio Holly Estácio” (1973), que o narrador insere como trilha sonora no texto, embalando a intimidade dos amantes como na letra da canção: “Se alguém quer matar-me de amor/ que me mate no Estácio/ bem no compasso/ da escola de samba/ bem junto ao passo/ do passista da escola de samba/ do largo do Estácio” (SILVA, 2007, p. 46). Assim como as batidas do coração dos amantes, o desejo batia, no compasso do samba, daquela mistura de desejos e intenções que se resumiam em um único sentimento: a homoafetividade. Eles pedem que, se tiver que morrer de amor, que morram no compasso, medida de tempo musical, mas que aqui exerce a função de marcação de tempo, como as batidas do coração no ato de ansiedade dos amantes no momento do encontro. Ao ouvir um transeunte que se encontra do lado de fora da sala/alcova dos amantes cantarolando o samba-canção; logo, eles percebem que devem sim, seguir o compasso do coração e se entregarem ao amor, mesmo que dele ou por ele tenham que morrer.

Uma situação muito semelhante acontece em *Morangos Mofados* (2005) de Caio Fernando Abreu, na narrativa “Sargento Garcia”, onde os amantes Garcia e Hermes são embalados pela cantoria da travesti Isadora, que os assiste no hotel/alcova em que se encontram para o primeiro contato, a única relação. A canção é entoada pela travesti enquanto se dirigem para o quarto. Em “Sargento Garcia” (2006) a canção é “Que queres tu de mim” (1964), de Altamar Dutra, e exerce a mesma função que na narrativa de Silva.

2.5 O NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO EM CASO DA CUECA, UM OLHAR PROFUNDO HOMOAFETIVO

Com a narrativa “Caso da cueca”, Silva retoma uma citação bíblica do livro de Gênesis 18: 2, e, em seguida, dedica a narrativa a Alan Lino da Costa:

Se houver porventura, cinquenta justos na cidade, destruirás ainda assim e não pouparás o lugar por amor dos cinquenta justos que nela se encontram? (SILVA, 2007, p. 53)

Nesta narrativa somos remetidos ao enredo por meio de um narrador que identificamos como onisciente intruso, em virtude de narrar os fatos ocorridos e ainda apresentar seu julgamento de valor. Este narrador é caracterizado pelo discurso em terceira pessoa e, desta forma, o leitor/receptor é levado a uma distância menor do material narrado, estando bem próximo do que lê ou ouve.

É função deste tipo de narrador onisciente intruso se dirigir diretamente ao leitor, apresentando-lhe seu olhar sobre o que está sendo narrado, sendo as personagens, ações e ambientação, que se entende por espaço. À medida que vamos realizando a leitura, somos orientados por ele no caminho que foi trilhado. Em “Caso da cueca”, esta caminhada tem início já na introdução do texto:

Enfrentando um dos maiores dilemas que tinha sido posto diante de sua pessoa. Era razoável a angústia que o maltratava. Todos os dias os dias aperreados. Todas as noites, uma culpa nas costas, uma fala infame a lhe torrar o quengo. Era uma luta interminável a briga que travava com sua pessoa, com a sua família. Muito ambivalente, podia-se dizer. E a ambivalência era apenas a ambivalência. (SILVA, 2007, p. 53)

Esta fala é do narrador que já, apressadamente, dispõe ao leitor a situação em que o protagonista se encontra, além de julgar sua personalidade e estado da alma. É através deste narrador que os fatos passam a ser revelados: a pertinência das filhas em saber o motivo daquela cueca pendurada em quadro na sala como troféu de alguma conquista. Prova de seu tormento. “Todas as tardes, a pergunta das filhas era ouvida na aflição de não saber onde a resposta? Por que as perguntas? Donde tirou essas manias?” (SILVA, 2007, p. 53), neste instante a voz do narrador e as aflições do pai se confundem, causando um tipo de fluxo de consciência, que poderia ser denominado de monólogo interior direto, uma vez que estas questões são efetuadas psiquicamente, não foram verbalizadas pelo narrador e sequer pelo

protagonista, pois é parte da consciência, não se tem a presunção de haver um destinatário para suas reflexões. Entretanto o protagonista é trazido à realidade pela indagação verbal das filhas.

– Nosso pai, o que é aquela cueca colocada naquele quadro? – Minhas filhas, boca presa, vossa mãe evem chegando. – Chega não nosso pai, dá tempo de você contar. Minhas filhas aquela cueca traz lembranças desgraçadas. Vou contar outra hora, ouço passos na cozinha. (SILVA, 2007, 53-54)

Até este momento da narrativa somos apresentados às consequências de um fato, mas não às causas ainda. Essa narrativa não linear apresenta uma frequência maior na abordagem de retrospectiva (*flashbacks*). A personagem, através do narrador, volta ao passado e traz dele lembranças que podem ser boas ou ruins dependendo da situação em que é indicada e de sua consequência. Na narrativa, as lembranças não trazem boas recordações ao protagonista da ação.

O narrador intruso mantém então seu discurso descrevendo cada ação, cada gesto, cada palavra e pensamento das personagens. Como um adivinho, ele já prevê os fatos que se desenrolaram na narrativa. São características que identificam este tipo de narrador:

A mulher entra, faz uma cara de enfezada, dirige a palavra muito mal ao marido, diz três palavrões com as filhas, rispidamente ousa erguer o cenho, mas é recriminada. Ainda havia homem naquela casa, dizia, também bruto, numa linguagem de bruto: segurou-a pelos cabelos, rodou-lhe no pescoço o braço. De imediato a contrapartida: veado! Esmoreceu. Nenhuma palavra saiu da boca dele. Calou-se sistematicamente: desceu o olhar, desceu o braço, desceu a voz, o lábio, a fúria. O corpo. Acocorou-se na parede de trás que lhe servia de encosto, pôs a mão na frente e despejou lágrimas de vergonha que não queriam calar. (SILVA, 2007, p. 54)

A descrição da ação, desde o momento em que são surpreendidos pela chegada da esposa, mostra que neste momento será desvendado o segredo que envolve o “troféu” na parede da sala. Então, num misto de fúria e medo que acomete também ao leitor somos remetidos a uma cena de briga entre casal, o que não se mostra uma novidade, nas relações a dois. Ela chega enfurecida, mas como salienta o narrador, é anulada pelo marido que a impede de cometer uma agressão contra ele. Até este momento, não é explanada a real situação. Até o instante que a esposa com uma palavra faz o marido sucumbir gradativamente, demonstrando quem dá as ordens naquele lar, uma demonstração da inversão de papéis, que a sociedade impõe. O papel do marido é relegado a ser passivo às ordens dela. Um conflito foi instaurado e, neste momento, cabe ao narrador dissipá-lo e apresentar a nós, leitores, o fato

que desencadeou toda essa ira na esposa do protagonista. O gesto de covardia dele é descrito com minúcias pelo narrador.

Na sequência, quem se mostra arrependida do feito é a esposa, que, nas palavras do narrador, ainda é a detentora de poder diante da ação, uma vez que o protagonista passa a ser descrito de forma piedosa:

A mãe arrependida da palavra mais ferina, tentava acalmar a situação, desculpando-se pelos cantos do ambiente, - Não queria magoar nem dizer, saiu e você me desculpe. Tentou alisar o cabelo do caído, tocar-lhe a orelha em sinal de carinho, derreou seus longos cabelos sedosos sobre a cabeça baixa do parecido morto depois da caça. Nada disso adiantou. Não tinha nem como encarar aquela vergonha mais triste, aquela desonra daquilo que mais prejudica a moral de um homem: a sua virilidade. Ela o chamara de veado. (SILVA, 2007, p. 54)

Gradativamente os fatos são narrados, o arrependimento do que tinha sido feito, o valor que perdera para a mulher, não se sentia mais macho o suficiente para ser o provedor do lar. Sua macheza havia sido ferida:

Cabisbaixo, lembrava do dia em que ofendeu a sua mulher naquilo que mais ela amava: a sua macheza. Toda mulher gosta de homem. Toda mulher que tem um homem. Toda mulher quer um, mas de verdade. Toda mulher, assim mesmo, t-o-d-a. se ela não quer, não é mulher, dizem. Precisava pagar os pecados, reconciliar-se consigo, saber onde e como retomar a sua vida e a de sua família, que se esvaía em brigas e falsos cumprimentos. (SILVA, 2007, p. 54)

Segundo o narrador ele se mostra arrependido e o passado lhe traz agora lembranças que o fazem refletir sobre o fato ocorrido, que ainda não foi esclarecido, porém começa a ser apresentado:

Lembrou dos dias de namoro e do dia mais infeliz. Como foi deixar que aquilo acontecesse! Mão aos olhos, cabeça baixa. Trêmulo, muitas lágrimas. – Minhas filhas, vão para sala, vosso pai não é alegre. Ali se acocorou, ali mesmo ficou um bom tempo. Nesse tempo, a imagem do homem mais velho estava ainda impregnada: não lhe queria sair da retina, como fotografia, como mancha, como tatuagem, como dogma, como a impressão estampada que Caim foi obrigado a carregar na testa e viver indignamente por onde quer que transitasse. O homem mais velho que atravessara como um caminhão. Tinha fodido com a sua carroceria, com o motor de arranque, com a lataria e deixara-o arriado os tantos pneus. (SILVA, 2007, p. 54-55)

A presença do homem mais velho é que perturba seus pensamentos e traz as lembranças à tona. Neste momento da narrativa, é possível observar a situação ocorrida, que ele apresenta através de metáforas, figura de linguagem que denota exemplificação sem o termo comparativo. O narrador revela que o pecado cometido é tão grave quanto o homicídio bíblico de Caim sobre Abel. Crime de família, pecado mortal.

Ao mesmo tempo que ele resiste às lembranças, o narrador mostra que o desejo pelo homem mais velho era tão intenso que estava impregnado no protagonista como as veias que canalizam o sangue em nosso corpo. Esse desejo é descrito pelas metáforas “...atravessara como um caminhão.”, o sentimento viera sem avisar, havia pego-o de surpresa; “Tinha fodido com sua carroceria...”, na relação que tivera com o homem mais velho, fica subentendido seu papel na relação sexual que fora de passivo, ou seja aquele que recebe a penetração do outro; “...motor de arranque...” sua honra agora desfeita; “...a lataria”, seu físico e “...arriado os tantos pneus.” sua dignidade, sua falta de reação ao acontecido. Não tinha como se desfazer dele, de sua imagem, de sua lembrança, havia algo muito mais profundo que ora o corroía por dentro, um sentimento que ele não aceitava que o invadissem: o amor, o desejo, algo distinto para ele visto que tivera anos de namoro com a esposa, momentos íntimos de heteronormatividade. Isso o incomodava:

Era o que procurava saber. Tanto tempo namorando, tantos beijos já dados e agora era como se todos eles tivessem sido em vão, não tivessem validade: fora de propósito. A sua nova experiência fizera dele um sujeito incompreendido: por si, pela mulher. Até então o acontecido não havia vazado por lugar algum. E a imagem do homem mais velho estava presente, operante em carne, em cheiro, em memória. (SILVA, 2007, p. 55)

A presença desse narrador intruso no texto traz ao leitor informações que nenhum outro tipo de narrador traria como no caso do narrador personagem, isso enriquece ainda mais a leitura em razão de sabermos o que os personagens estão fazendo e pensando. Esta é a razão da onisciência do narrador:

A história era recente. A experiência ainda contava com risos, agrados, tragos, cuspidas e gozadas. Tudo num dia do dia mais infeliz: fora na segunda-feira, dia em que ela tinha de dormir na casa da mãe porque esta tinha ido dormir com o marido no hospital: sofrera um acidente e estava internado. (SILVA, 2007, p. 55)

O narrador informa até mesmo aspectos da vida da família, além da do personagem. Ele vasculha todos os cantos da narrativa, todos os pensamentos e intenções das

personagens principais ou secundárias. Informa como ocorreu a relação, seu efeito e o momento em que aconteceu.

Seu juízo de valor é expresso novamente quando apresenta seu olhar sobre a presença do outro, seu ponto de vista sobre aquela situação clandestina:

Ele apenas olhava o homem mais velho como se nada estivesse acontecendo. Era demais do homem mais velho para dizer alguma coisa contrária àquela ação. Saíram do quarto e foram andar pelo restante dos cômodos. Retornaram ao quarto. Quanto mais sentia o homem mais velho mais tinha vontade de viver. (SILVA, 2007, p. 55-56)

Através da apresentação do narrador somos inseridos no ambiente que ele descreve. Somos arremetidos ao ambiente, sentimos o clima que rege a ação.

Esse narrador de “Caso da cueca” além de apresentar os fatos, caminhar com o leitor pelas tramas da narrativa, tem o compromisso de detalhar cada situação, cada olhar, cada gesto. É através dele que temos conhecimento do primeiro contato homoafetivo entre os homens.

Quanto mais sentia o homem mais velho mais tinha vontade de viver. Cada vez que sentia dele o calor era como se algo revitalizasse a sua existência. Não entendia aquela linguagem, aquela sensação; mas queria. Tocou o homem mais velho pelo braço não tanto rígido. Sentiu a agonia dos apaixonados. Queria só tocar. Isso apenas bastava. Foi com o homem mais velho para a cama do casal. Desnudos, amaram um ao outro como se fosse à última vez: era a primeira vez que aquilo acontecia. Vontade saturada, adiada e acontecendo. Romperam os padrões, eliminaram as igualdades e jogaram o jogo da diferença: cada um em seu devido lugar e posto. (SILVA, 2007, p. 56)

A temática de homoafetividade é concretizada na fala do narrador, que determina os personagens na relação sexual. Para explicar isso, ele metaforiza ao narrar: “Romperam os padrões, eliminaram as igualdades e jogaram o jogo da diferença: cada um em seu devido lugar e posto.” Cada um dos personagens, segundo o narrador, já tinha a definição de seu papel a desempenhar.

O narrador ainda faz uso de ironia em seu julgamento de valor: “Um belo casal de namorados”, ao descrever os personagens após o ato sexual:

O calor consumia os dois naquela cama para tanto movimento. Vibrações de um lado, afagos do outro. Beijos apressados, mordidas velozes. Penetrações violentas, raça violada. Sangue a jorrar em vida, merda a feder nos lençóis. Depois de horas de luta, jatos de esperma cobriam as últimas porções secas do lençol que se encontrava todo suado, literalmente molhado de suor.

[...]

Ali adormecidos, um nos braços do outro ficaram. Pareciam sorridentes. Um belo casal de namorados. Cansados da noite, ali ficaram. A porta estava aberta. Tudo aceso, tudo sujo. (SILVA, 2007, p. 56)

O clima da ambientação, o espaço poluído pelo desejo dos amantes é diluído pelo anúncio da chegada da esposa na porta do quarto. O narrador, neste momento passa a ser neutro, ou seja, não interfere mais com seu ponto de vista. Apenas relata o que está observando:

Não sabiam que estavam sendo observados fazia tempo. A mulher chegara e chorava diante da cena. As filhas tinham ido para a escola. Sem saber o que fazer, empurrou-os cama abaixo. O homem mais velho não tentou falar. O marido apenas vestiu rapidamente a cueca branca. No seu alvoroço, sentiu que esta peça ficava umedecida. Rapidamente a baixou e, quando percebeu, sangue já a manchava bem no canto do meio, lá onde a abertura se aloca. Jogou a cueca num dos cantos do quarto, mulher a pegou. Chorava sem uma palavra. O homem mais velho fora embora, o amante entrara em depressão, ela queria se matar. Os dias passaram, conversaram, mas ela sempre a lembrar. (SILVA, 2007, p. 56-57)

Neste momento, em que ele poderia emitir seu julgamento, o narrador se cala, como se seu silêncio fosse o bálsamo para a dor que a cena apresenta. No encerramento da narrativa, ele retoma a palavra e seu julgamento com o propósito de esclarecer a punição que a esposa deu ao marido traidor:

Na pergunta das meninas, o preço da violação. No olhar da mulher, o sentido da revolta. Nunca mais seria o mesmo. Não sabia o que fazer com a lembrança do homem mais velho estampada naquela cueca manchada de sangue e exposta em quadro na sala. (SILVA, 2007, p. 57)

A dor, o arrependimento, as lembranças e a falta de sua dignidade impressas na imagem da cueca pendurada na sala, são relatadas por este narrador intruso que vasculha o consciente e subconsciente das personagens, suas ações e proposições de atos futuros.

Por meio do olhar deste narrador, podemos observar a homoafetividade impressa na relação, mesmo que, através dos conflitos que este sentimento tenha causado nos personagens, eles não se isentam de senti-lo.

3 PASSEIOS HOMOERÓTICOS EM “O HOMEM QUE GOSTAVA” E “TRATADO ACERCA DA AGONIA”

3.1 PORNOGRAFIA E EROTISMO A DISTINÇÃO POR DOMINIQUE MAINGUENEAU

Ao propormos a análise do homoerotismo na literatura, observamos a necessidade de apresentar a distinção entre discurso pornográfico e (homo)erótico.

Segundo Maingueneau (2010), o termo “pornografia” tem origem no século XVIII, com a apresentação ao público-leitor de textos pornográficos. O responsável foi o escritor francês N. Restif de La Bretonne que aplicou o termo “pornógrafo” em seu livro *Le pornographe ou la prostitution réformée* (“O pornográfico ou a prostituição reformada”, 1769), no qual tratava do controle da prostituição pelo Estado.

A palavra *porné*, em grego antigo, denomina a prostituta. Logo, o seu derivado *pornografia* foi constituído no início do século XIX. Com o gradual desaparecimento de referências à prostituição, a pornografia, passa então a ser a designação representativa para coisas obscenas; e a palavra *prostituição* passa a ser, a representação para prostitutas.

A representação da pornografia nas artes segue desde a Antiguidade, onde a representação dessa grafia oscilava entre a pintura e a escrita, bem como as noções de quadro não são exclusivas da pintura, como demonstra Sade em seus versos, o que culmina na formação do termo principal dos textos pornográficos. Na escrita de Sade, ele determina a expressão “quadro” para as performances na narrativa, ou seja, a ação e reação de cada personagem numa imagem estática, como a lembrança em nossos pensamentos.

No entanto, a palavra *pornografia* é designada desde o século XIX como categoria classificatória de determinadas produções semióticas, tais como livros, filmes, imagens, etc., e o julgamento de valor social das mais distintas classes e grupos organizados que procurando sua censura os classificam com tal titulação. Logo, mesmo que a obra não se proponha a causar excitação no espectador, julgada como tal, é vista com ressalvas e rotulada como pornográfica, diminuindo assim o seu valor artístico.

Essa censura origina-se de instituições que, pelos mais diversos motivos, morais, políticos, religiosos, individuais, classificam-na como pornográfica, logo obscena e proibida, cabendo à literatura pornográfica atualmente menos rigor nesta censura que aos filmes. Assim, o critério do que é pornográfico ou não fica a critério dos críticos literários, dos bibliotecários, enfim, daqueles ligados diretamente à arte literária. Porém, este critério nunca

foi tão seguro, o que tem provocado oscilações entre os conceitos de lícito, ilícito e tolerado. Logo, a categoria de permitido para a pornografia dependeria do local e do momento, cabendo ou não rótulo de pornográfico. Caso semelhante ocorre na literatura:

A depender dos lugares e dos momentos, o rótulo “pornográfico” foi colocado a produções que, em outros tempos ou em outros lugares, certamente não seriam listadas nessa categoria: foi o que se deu, à época de sua publicação, com as *As flores do mal*, de Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Flaubert. Eles foram julgados como pornográficos e, conseqüentemente, tratados pela justiça como tais. (MAINGUENEAU, 2010, p. 14)

Para instituições acadêmicas, este termo *pornográfico* não tem a mesma significação, sendo apenas uma categoria de análise, assim sujeito a submissão de exigências que o classifiquem como ocorre com o *fantástico*, *lírico* ou *policia* aplicados à literatura. Sendo assim, quando analisamos por este ângulo de visão, toda e qualquer proposta pejorativa, negativa, de exclusão desta modalidade se desfaz, visto que não efetuamos juízos de valor para a palavra pornografia enquanto categoria, somos neutros quanto ao seu julgamento. Entretanto, a ideia negativa de proibição da natureza desta classificação não pode ser anulada.

Esta classificação analítica determina que os textos pornográficos pertencem à paraliteratura, ou seja, pertencem à classe de produções em série que visam provocar no leitor um efeito determinado previamente, levando-o a uma fuga do real por meio da fantasia, permitindo-lhe a liberação do que é proibido no mundo em que vive. Para Maingueneau,

Essa leitura é objeto de um contrato implícito, muito frequentemente materializado pelo pertencimento a uma coleção: comprar um romance de Harlequin é garantia de encontrar uma narrativa que visa, antes de tudo, suscitar determinado tipo de afetos mostrando personagens e situações em conformidade com os estereótipos das relações amorosas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 15)

Sendo assim, cabe à literatura pornográfica a função de despertar no leitor o desejo, o prazer, uma vez instalado em estado de tensão e de falta, provocando-lhe a busca desta liberação através de um recurso extraliterário. Assim, a distinção entre literatura pornográfica e erótica é que a primeira tem a intenção de excitar e a segunda o propósito de reflexão.

Desta forma, o objetivo da excitação sexual implica em determinado comportamento do leitor como explana a definição de C.-J. Bertrand e A. Baron-Carvais *apud*

Maingueneau (2010, p. 15): “A pornografia representa, ou evoca claramente, um aspecto da natureza, ou da atividade sexual de um ou de vários seres humanos. E seu efeito principal (talvez único) é estimular a libido do usuário, seja qual for a intenção do criador”.

Talvez, a proposição do autor não seja a de produzir uma literatura pornográfica, entretanto, esta acaba sendo classificada como tal em razão do consumo desta ter esse propósito, causando seus efeitos no leitor. Isso provoca a inserção da censura, que sem hesitar a classifica como pornográfica, mesmo que essa recusa venha diretamente de seu autor. Em Silva (2007), as narrativas apresentadas por ele tem a proposição de reflexão e não a de excitação sexual no leitor, mesmo que os vocabulários utilizados tendam a esta ideia. Esta afirmação o autor aborda em uma de suas respostas a entrevista realizada. Quando indagado sobre o vocábulo em suas obras, ele diz, em especial sobre sua primeira publicação, que apresenta uma linguagem mais ácida em relação às posteriores:

Em *Sobre rapazes e homens* a intenção primeira foi causar impacto, mas não apenas impacto: era dar a conhecer a leitores aquilo pelo que também ansiavam saber: como se dão as relações de intimidade entre pessoas do mesmo sexo, principalmente as masculinas. Apesar dos pudores e da moral, as pessoas têm interesse em saber como se dão as relações de intimidade, como e onde se pegam os sujeitos de um mesmo sexo, quando a intenção primeira da relação é o dar vazão ao desejo e aos impulsos sexuais. Assim, a linguagem bastante naturalista foi uma opção encontrada, fato que vai diminuindo, à medida que os textos vão sendo publicados. Isso decorre de um outro fator: o amadurecimento da escrita, da proposta. Causar impacto não mais vem sendo minha intenção, mas tão somente discutir as questões, sem deixar de lado aspectos de maior intimidade e sem discricção, entre personagens. (OLIVEIRA, 2012, p. 03)

Assim, esta distinção em sua obra é clara pela situação em que são apresentadas; trata-se de produções universitárias e públicas fora deste reduto limitado de autor e obras proibidas pela censura, o que não o classifica com tal característica. O autor de textos classificados como pornográficos, geralmente, se limita a um pequeno espaço de produção, não se expõe, causando anonimato à obra obscena que produz, refugiando-se na clandestinidade e difusão dissimulada de suas obras. Silva não se enquadra neste perfil, o que o exime desta classificação de paraliteratura – literatura pornográfica.

Uma outra distinção da literatura pornográfica e da erótica é que a primeira foi alimentada pelo mercado de produções semióticas, ligadas à imagem, enquanto a erótica apenas à reflexão. Assim, as narrativas propostas para análise não teriam seu propósito literário se fossem paraliteraturas.

A obra também pode trazer uma equivocada intenção pornográfica, uma vez que é o propósito do leitor na leitura desta. Assim, não se pode considerar pornográfica toda literatura que provoca excitação sexual no leitor. Essa censura cabe apenas aos textos que se apresentam decorrentes desta paraliteratura. Não há impedimento de estímulos sexuais no leitor em um texto que não se proponha a isto. Cabe novamente ao olhar deste leitor a intenção com que se apropria da leitura de determinada obra sendo pornográfica ou não. Se o leitor efetuar a leitura analisando apenas o que ‘deseja’ ver no texto, então talvez este, lhe transmitirá essa ideia de pornografia.

Assim, o texto pornográfico que nesse processo não cabe mais ao riso, como ocorre com o obsceno, vislumbrado como grotesco, causa de riso, passa a ter um valor de prazer, visto que vislumbra apenas a excitação sexual e não ao propósito de obscenidade. Isto lhe confere mais seriedade.

A pornografia é regularmente contraposta ao erotismo, uma vez que a valorização do erotismo permite a condenação da pornografia, aqui relegada a elementar, sem recorrência à ótica puritana. Naturalmente, ambas se legitimam na rejeição uma da outra: o erótico não cessa a demonstração de superioridade em razão de sua capacidade de não ser pornográfico, enquanto o pornográfico se situa como discurso verdadeiro que se recusa, hipocritamente, a camuflar seu real objetivo. Segundo Maingueneau,

O erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar⁹. Por isso, não é evidente que pornografia e erotismo sejam simétrico e que haja uma evidente separação estanque entre os dois regimes: “o erotismo se diferencia, se separa da pornografia. Mas como imaginaríamos que a pornografia possa se separar absolutamente do erotismo?¹⁰” (P. BAUDRY *apud* MAINGUENEAU, 2010, p. 31)

Essa negação que o erótico segue no sentido contrário ao do pornográfico é equivocada, uma vez que: “quanto mais pornô é o pornô, menos erótico ele é, porque ele excita os elementos constitutivos (a tensão entre o nu e o vestido, a sedução, a satisfação do desejo na contemplação, as preliminares do ato, etc.)” (D. FOLSCHEID *apud* MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

O erótico é velado, subentendido, disfarçado, enquanto o pornográfico é explícito, expositivo. O erótico é o simulacro do desejo sexual, uma vez que lhe cabe à

⁹ Encontraremos boa exemplificação disso no livro de Etiembre, *L'Érotisme et l'Amour*. Paris: Arléa, 1987.

¹⁰ P. Baudry, *La pornographie et ses images*, p. 54.

fantasia, a reflexão e não a prática deste estímulo sexual. O erótico constitui a fase intermediária entre a pornografia e o amor verdadeiro.

Ainda segundo Maingueneau,

A literatura, particularmente, mantém uma relação privilegiada com o erotismo, que, como ela joga com o deslocamento e o embelezamento para seduzir um espectador ou um leitor. O texto erótico é sempre tomado pela tentação do esteticismo, tentando a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras. (MAINGUENEAU, 2010)

O leitor da literatura erótica é elevado a uma distância que permite a conservação do estatuto estético à cena representada. Assim, ocorre a reflexão e não a excitação, como propósito, durante a leitura de narrativas eróticas. Logo, o erotismo está muito mais para a literatura como estética que a pornografia.

Estas observações são perceptíveis nas narrativas homoeróticas - erótico entre iguais, homo - propostas para análises neste capítulo.

3.2 OS NARRADORES ONISCIENTES E PERSONAGEM

Nas narrativas “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia” nos deparamos com dois narradores oniscientes intrusos, palpitando nas narrativas, explanando seu olhar, seu ponto de vista, seu julgamento de valor particular ora discriminando sua ação, ora exaltando-a pelos feitos.

O olhar deste narrador é que nos insere na narrativa. Não ignorando que seu ponto de vista está sempre além do que o próprio personagem espera, ele está além do tempo e do espaço.

Silva apresenta outra modalidade de personagem. Neste instante, o narrador sai de cena em seu papel e devolve a voz ao personagem do texto e não há como dissociar o tempo nesta narrativa, ou seja, agora temos o tempo do discursivo ou da enunciação, momento em que o personagem é inserido para apresentar o seu fluxo de consciência, seu ponto de vista, uma autoanálise, o voltar pra dentro de si. Esse personagem efetua um fluxo de consciência, que ocorre com frequência em narrativas como esta onde o foco narrativo é em terceira pessoa. A denominação de Aguiar e Silva, para as técnicas deste fluxo de consciência são: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, solilóquio e descrição onisciente. Sendo aqui identificado pelo olhar que este narrador transfere ao personagem da ação, o solilóquio, como as definições que D’Onofrio, seguindo Aguiar e Silva:

Monólogo interior direto: dá-se quando a personagem apresenta o conteúdo de sua consciência sem a interferência do narrador implícito e sem presumir a existência de um destinatário.

Monólogo interior indireto: se diferencia do primeiro pelo fato de que a psique da personagem é desvendada pela intervenção do narrador que, em terceira pessoa, descreve, analisa e comenta o que se passa na consciência da personagem.

Solilóquio: se diferencia do monólogo interior pelo fato de que a personagem que narra se dirige formalmente um destinatário ou admite implicitamente a presença de um público.

Descrição onisciente: a técnica mais tradicional de focalização. Há um narrador-observador que sabe tudo a respeito de todos e escreve, à sua maneira, o íntimo das personagens. (D'ONOFRIO, 2006, p. 102-103)

Através destas definições é possível identificar em “O homem que gostava” o momento na narrativa em que o narrador transfere a voz ao personagem e apresenta, então, o solilóquio, uma vez que a mensagem está sendo direcionada ao seu ex-companheiro que já não está mais próximo:

Tudo era. Era só. Nada mais. Tu irás sentir um gosto amargo de fel. Os dias te farão lembrar das noites que passei acordado esperando um único toque no celular, na campainha. Nunca chegavas e eu te esperava. Estavas em outra: estavas com outro: entravas em outro. Travavas o outro em mim. (SILVA, 2007, p. 67.)

Este fluxo de consciência ainda ocorre no discurso desta narrativa nas lembranças, na cobrança da falta que o outro lhe faz. O personagem reclama a ausência através destes solilóquios que desenvolve na narrativa:

Nada. Tudo esquecerás e tentarás não lembrar de nada. Porque cada porção do espelho em que te olhas projetará uma face miúda, lentamente passageira, escorregando sobre a porção lisa e brilhante da superfície em que te miras. Estarei ali presente em olhar distante, em cada arrumar-se para o outro que te mexeu. (SILVA, 2007, p. 68)

Esse narrador que, durante este percurso da narrativa, pratica o solilóquio, passa de narrador onisciente intruso para narrador protagonista, visto que é levado a essa prática do solilóquio, permeando a leitura e a divagação que o narrador personagem leva o leitor.

Na segunda narrativa, “Tratado acerca da agonia”, a temática abordada se mantém, porém, aqui, não há a oscilação de narradores e o personagem não passa a ser narrador após a permissão deste, que se excluiu da narrativa dando espaço para outro falar em

seu nome. Neste texto, temos apenas um tipo de narrador, o onisciente intruso, que exerce a sua função revelando-nos um mar de dor e solidão:

Acabara de desligar a televisão: nada de importante anunciava naquele fim de almoço de uma quinta-feira barata. De cueca, jogado naquele sofá novinho, via o mundo perder-se no labirinto de suas crises. Estava só. No intervalo entre o sofá e a janela do apartamento de onde queria ir olhar o mundo, uma petição de miséria ocorria-lhe de forma desabonada. Nada lhe era importante, nem mesmo os tantos pêlos do púbis de que tinha tanto orgulho, que saíam pelas laterais da cueca. Jogado naquele sofá, passivo. (SILVA, 2007, p. 73)

A apresentação inicial do narrador já demonstra o papel por ele desempenhado na narrativa, cabe a ele nos remeter, leitores, à situação depreciativa na qual se encontra o personagem.

Nesta narrativa, observamos a presença de pouco fluxo de consciência, predominando o narrador onisciente intruso, uma vez que, também, como em outras narrativas aqui já apresentadas, ele palpita na ação e reação das personagens:

Tristemente lembra do carinho absurdo que ainda alimentava. O choro convulsivo toma-o de repente. Não consegue se controlar naquele imenso apartamento de três vãos, de cuja sacada já tentou algumas vezes cair como que para criar asas. O coração ferido, as chagas abertas, os dias sem sentido. (SILVA, 2007, p. 73-74)

Este julgamento de valor ainda tem continuidade na narrativa, ao apresentar o motivo do abandono que o personagem se sente remetido.

Agora está jogado naquele sofá, apenas vestido de cueca branca e as pernas peludas de fora. Literalmente jogado na vaga deixada pelo último amor que resolveu dançar um tango no apartamento de um sujeito pouco conhecido, mas que acabou por ele se apaixonando, e ambos estão agora vivendo uma grande experiência. (SILVA, 2007, p. 75)

Na descrição da situação em que se encontra nosso personagem o narrador é criterioso nos detalhes, na emissão de julgamento, uma vez que ele pode exercer essa função, visto que sabe mais de tudo que aconteceu e pode acontecer que o próprio personagem da ação, que se encontra na narrativa apenas como um fantoche na mão deste intruso narrador: “Já havia ensandecido. Não dizia coisa com coisa. Os olhos não tinham mais forças para tanto choro. A alma não queria ser obreira de tanta oração. Chamava pelo nome do namorado como quem invoca Deus”. (SILVA, 2007, p. 77)

3.3 A OSCILAÇÃO DE NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO EM NARRADOR PERSONAGEM EM “O HOMEM QUE GOSTAVA”

Assim como o faz em “Caso da cueca”, em “O homem que gostava”, Silva (2007) inicia sua narrativa, localizada na Parte II da obra *Nunca me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*, com subtítulo de nome de *Nuvens carregadas (Umidade relativa do ar: Temporal)*, dedicando esta narrativa a mais um amigo especial. A dedicatória de “O homem que gostava” é para Francisco Leandro Assis Neto, seguida de mais uma epígrafe: “Nunca suponha igualdade de sentimentos – Frederich Nietzsche”, sendo, então, dado início à narrativa com um narrador onisciente intruso. Essa epígrafe remete o leitor a uma gama de interpretações diversas, uma vez que se trata de uma obra com narrativas de temática homossexual, ou seja, de amores iguais, de sentimentos mútuos e igualitários.

Em relação às epígrafes em seus textos, ao ser indagado, Silva nos diz:

- Em todos os seus textos há epígrafes e dedicatórias. As dedicatórias são às pessoas especiais que de certa forma fizeram parte da criação da narrativa, como apoio ou como inspiração de fatos ocorridos?

As pessoas a quem dedico são aquelas sem as quais não conseguiria construir as narrativas. Diferentemente de outras pessoas que escrevem, só consigo construir uma personagem quando as associo a uma pessoa, por algum motivo. Então, para “dar os créditos”, dedico as narrativas a elas.

- E as epígrafes, como o mesmo significado diz, apresentam um tema de determinado assunto. Corrija-me se estiver errado, mas elas foram escolhidas propositadamente para “dialogar” com a narrativa? São referentes a elas ou simplesmente as escolheu por gostar, por achá-las belas?

Na visão de quem escreve, as epígrafes procuram estar conectadas ao assunto tratado. As escolhas das epígrafes foram feitas nesta base. Pode ser que algumas não tenham dado certo, pois a visão de quem escolhe é bastante particular, filtra de uma forma que o leitor pode discordar. (OLIVEIRA, 2012, p. 06)

A narrativa inicia com um sinal ortográfico que indica o término de uma ideia pré-estabelecida. Exatamente como o narrador se encontra; como se estivesse nos narrando esses fatos há algum tempo. Diante disso o narrador determina sua proximidade com o personagem, com a ação e principalmente com os fatos que ora apresenta. Algo íntimo, pessoal, mas ao mesmo tempo público, justamente por sua atuação como narrador intruso. A intromissão e explanação de julgamento deste narrador são tão intensas que ele inicia a narrativa já apresentando a maldição que lançaram sobre o personagem ausente da *diegese*. A apresentação de um sujeito indeterminado demonstra que nem mesmo ele detém este conhecimento de quem praticou este ato de amaldiçoar.

e nunca soube que seria assim. – tu irás sofrer! Maldisseram: ele nunca quis dar ouvido às atenções dos outros. A verdade é que tudo veio à tona. E a separação foi inevitável. Desde então, a luta era sempre travada com o tempo: que não corria, que não declinava, que se esgota. Ampulheta ancorada. Areia não escorregadia: mas movediça: maldita. (SILVA, 2007, p. 67)

Somos levados a crer que as *personas* responsáveis por esta maldição possam ter sido a família, os amigos, alguém muito próximo, do convívio do casal, uma vez que estava ciente do que ocorria entre os personagens, daí o poder de julgar de forma tão veemente.

Neste momento é que o narrador deixa de ser onisciente intruso e passa a palavra ao personagem: “Nada mais.” (SILVA, 2007, p. 67). Uma afirmação que transita como um espectro nessa variação de personagens. A partir deste momento, a voz que se apresenta é do narrador:

Nada mais. Tu irás sentir um gosto amargo de fel. Os dias te farão lembrar das noites que passei acordado esperando um único toque no celular, na campainha. Nunca chegavas e eu te esperava. Estavas em outra: estavas com outro: entravas em outro. Travavas o outro em mim. No mesmo quarto dele. Sob os mesmos lençóis. Talvez nus, sem pano algum. Chorava enquanto chovia. Molhado enquanto esperava. A terra do era tão perto de se imaginar, agora, ali, era que percebera. Por isto, tudo o que aconteceu te fará lembrar e te dará um sabor de saudade. (SILVA, 2007, p. 67)

A partir do pronome pessoal “tu”, que indica a segunda pessoa do singular, utilizada pelo narrador que, aqui, é quem assume a voz da narrativa, observamos essa transferência. Os verbos que se apresentam no tempo verbal: pretérito perfeito, do modo indicativo; em primeira pessoa do singular “eu”, declaram que o indivíduo que narra os fatos é o personagem protagonista da ação. Segundo Genette (1976) a propriedade da ação é dele, do narrador personagem. A esse narrador Gérald Genette denomina de narrador intradieético em razão de estar inserido na narrativa que apresenta os fatos. Ele ainda define que este narrador também leva a denominação dentro de uma subdivisão do narrador intradieético, com a denominação de homodieético, pois o mesmo além de narrar, participa da ação narrada.

Esta identificação do narrador é importante não só por aspectos técnicos da estrutura da obra literária, mas à compreensão do texto narrado. Após o narrador-personagem se apresentar através das vozes verbais, dos tempos e do modo, este narrador se entrega ao fluxo de consciência em busca da razão de ter sido abandonado por aquele que julgava ser

amado. Esse fluxo de consciência é o que conhecemos como solilóquio, uma vez que esse narrador direciona suas lembranças, sua voz àquele que não está mais ali, porém é o responsável pelo seu comportamento atual. Carregado de lembranças, o narrador leva o leitor consigo nessa viagem ao seu subconsciente através de suas lembranças:

Cada detalhe, sem ser os de Roberto Carlos, será minimamente lembrado:
 O dia da apresentação, no jogo de futebol;
 O banho no chuveiro coletivo: ambos nus, pernas cruzando os olhares;
 Bocas que se pertenciam, que se mastigavam, bocas comestíveis;
 Chicletes e bombons garoto nos bolsos em que metíamos as mãos escavando um ao outro;
 As idas ao cinema;
 Os chopes tomados;
 As cuecas trocadas;
 Os diários anotados – Meus deus, quanta lembrança tu arrastarás contigo!;
 Pedacinhos de papel em que te inscrevias como meu amor;
 As viagens ao Rio de Janeiro;
 Os jogos assistidos pela televisão;
 As brigas;
 Os amassos;
 As pizzas;
 Os amigos;
 Os...
 As... (SILVA, 2007, p. 68)

O narrador é minucioso em seu desejo de desprezo. Acredita que assim o outro poderá voltar, se se apegar às lembranças dos momentos únicos. O que lhe resta são as saudades.

O narrador faz uso de uma intertextualidade quando cita o nome da música *Detalhes* de Roberto Carlos, para indicar com minúcias o comportamento do ex-companheiro: “Cada detalhe, sem ser os de Roberto Carlos, será minimamente lembrado:...” (SILVA, 2007, p. 68). Além desta intertextualidade, ele apresenta ainda o nome dos bombons *Garoto*, para indicar os doces que trocavam intimamente: “Chicletes e bombons garoto nos bolsos em que metíamos as mãos escavando um ao outro;” (SILVA, 2007, p. 68)

O homoerotismo também é evidente no ato de grande intimidade, ao trocarem peças íntimas, é apresentado como um ato de reflexão: “Os chopes tomados; As cuecas trocadas;” (SILVA, 2007, p.68) Segundo a fala do narrador, este ato ocorria corriqueiramente, como os outros hábitos comuns após o banho no futebol. Entretanto, quando o amado se vai, o narrador rouba a peça de sua mala e a guarda como troféu, como lembrança, uma maneira de ainda estar ligado ao outro que já partiu: “Umás duas cuecas sujas que carreguei de tua mala no dia de tua saída. As fotos que não querias tirar: são a promoção

do pouco de vida que me restou”. (SILVA, 2007, p. 69) Não há nenhum propósito de excitação neste ato, apenas um apelo sentimental, um simulacro do desejo. Este comportamento de excitar-se, aliás, não é expresso nem mesmo pelo personagem.

Uma expressão do comportamento passivo do outro, e de sua masculinidade, está na forma dos registros de intimidade de ambos: “Os diários anotados – Meus deus, quanta lembrança tu arrastarás contigo!” (SILVA, 2007, p. 68) Registrar o cotidiano em livros de “diários” não é determinado como parte do comportamento masculino, uma vez que se trata de uma atitude mais delicada, cabendo mais socialmente ao comportamento feminino, como a descrição do jogo de futebol pode ser identificado como uma prática mais masculina; uma demonstração da definição dos papéis na relação sexual e amorosa. O narrador é a parte ativa, máscula, mais forte e o namorado a passiva, a mais frágil, delicada. O tempo os assemelhou, e só o tempo o fará esquecer o ser amado. Uma missão difícil de ser cumprida, uma vez que o narrador não quer aceitar essa situação. A resistência dele em relação à ausência do outro está em suas palavras como uma profecia na vida presente do outro, na inveja que sente do que tinha e perdeu.

Silva apresenta, a partir deste momento, parte dos pecados capitais, quando no desejo de ter de volta o homem que teve para si, o narrador chega às mais diversas sanidades. Características que o autor traz de sua vivência evangélica, como já apresentamos anteriormente, a postagem do blog biográfico do autor; de seus conhecimentos e observâncias, que apresenta em outras obras também, como em *Eis o mistério da fé* (2009), obra de narrativas homoeróticas também. São os pecados capitais enumerados:

a) a inveja:

Estarei ali presente em olhar distante, em cada arrumar-se para o outro que te mexeu. Tu andarás o mundo inteiro e este não te satisfará: porque teu destino é minha estrada e nossos passos só são possíveis em nosso chão. No dia de amanhã, encontrarás num dos cantos da casa uma lembrança minha: um cheiro, um presságio, um sonho, um pedaço de sono trazido para a mesa do café da manhã. Tu estás tão bem com o outro rapaz que dá até inveja. (SILVA, 2007, p. 68-69)

b) a cobiça e a ira são descritas quando, ele o observa ao longe, com desejo e arrependimento. A não correspondência do ex-companheiro é refletida pelos fluxos de consciência que este narrador personagem cadenciadamente vai aprofundando o leitor em suas memórias, em seu solilóquio:

De longe percebo o quanto andas de olhos dados. Estás malhando. Trabalhando pouco. Namorando muito. Cada vez que vejo vocês dois aos beijos, sinto o quanto tua mente sente tua boca apertando os meus lábios em busca do matar o outro, eu, de amor. Foi assim comigo: está sendo ainda, na boca do outro. (SILVA, 2007, p. 69)

c) a preguiça é apresentada pelo descuido com a casa, com o ambiente que tanto lhe traz recordações do outro:

Os móveis ainda estão por limpar: dispensei a faxineira. O banheiro precisa de uma limpeza urgente: só despejo os dejetos que comi quando ainda estava contigo: cada dia vomito um pouco, uma mínima porção: cada dia passado quero continuar a te ter.

Uma metaforização ocorre nos registros do narrador quando se refere ao passado. O ato de vomitar o que comeu quando ainda estava em companhia do outro, é a alegoria das lembranças, das memórias que estão se esvaindo aos poucos, desde a saída do amado, razão pela qual reclama seu desejo de tê-lo a cada dia que passa.

d) luxúria é o quinto pecado capital localizado nos anseios do narrador:

É um, pelo da tua genitália que guardo para sentir o cheiro escondido de teu pau nas já mortas células daquele guardador de gen. Umás duas cuecas sujas que carreguei de tua mala no dia de tua saída. (SILVA, 2007, p. 69)

[...]

Gozarás com ele o sabor de mim em ti: vagorosamente te penetrando para que sintas na pele da bunda o aço do meu cacete. Suspirarás olhando-me no rosto dele. Beijarás a boca dele como se estivesse com máscara de minha face. Não, máscara não: te deitarás sobre o outro como em mim. É assim que verás: meu corpo. (SILVA, 2007, p. 70)

Silva faz uso de intertextualidade ao apresentar através do narrador um produto de beleza da marca Natura, como objeto da lembrança de algo comum que ele ainda guarda para não se desligar do outro, como objeto luxurioso, que ainda lhe desperta o desejo do outro: “É o cheiro perdido do óleo trifásico de maracujá da Natura que sinto espalhado pelos poros das paredes.” (SILVA, 2007, p. 69)

Ele, então, reconhece que está só, que não tem mais com quem dividir suas noites de desejo:

Quando o dia passa e a noite vem com os seus sortilégios, sinto a dor no couro doer. Dor na pele, dor no couro não curtido. Não há mais couro nem curtição. Somente lá. Cá, no meu sossego: só solidão. Para não ser tão pessimista: estou doente de saudade [não sei se isso é duro ou caroável. Talvez iniludível.] (SILVA, 2007, p. 69-70)

Como em outras narrativas, Silva apresenta o trecho de uma música romântica da banda KLB, formada por jovens que cantam baladas adocicadas representando as desilusões amorosas. “Não é à toa que KLB canta pra mim: *estou morrendo morrendo por dentro [...] vida devolva minha fantasia meu sonho de viver a vida devolva meu ar sem seu carinho meu mundo fica tão vazio.*” A letra da composição apresentada neste excerto não segue uma pontuação exata em virtude de estar no corpo da narrativa, como parte do fluxo de consciência do narrador.

O desejo de extenuar o homoerotismo que está impregnado em suas lembranças como parte de seu corpo é intenso, ao ponto de perder a noção dos sentidos. Um misto de luxúria e gula, ao apresentar a intimidade que ora não tem mais, que é dividida com outro homem que não é mais ele:

Os olhos, as visões. No meu corpo, o teu corpo; me ardendo, me suando, me consumindo. Tenho certeza de que sentirás o meu corpo. Arderás com o outro o calor que te provoco. Gozarás com ele o sabor de mim em ti: vagorosamente te penetrando para que sintas na pele da bunda o aço do meu cacete. Suspirarás olhando-me no rosto dele. Beijarás a boca dele como se estivesse com máscara de minha face. Não, máscara não: te deitarás sobre o outro como em mim. É assim que verás: meu corpo.” (SILVA, 2007, p. 70)

A cada detalhe que o narrador transmite, ele desencadeia toda uma rede íntima que se alojava na alcova do casal e que agora se torna explícita, uma vez que verbaliza em seus lamentos, em seu sentido de dor. Sua certeza de jamais ser esquecido, embora não mais correspondido está na convicção com que declara:

Estarás entregue ao amor do outro enquanto te consumes de saudades de mim. Ficarás tonto, deixarás que ele te tire a roupa, te toque estranhamente, se ofereça de uma outra forma e te sentirás culpado, adulterando o nosso amor. Estou morrendo. (SILVA, 2007, p. 70)

Envolto nesse clima de solidão e desejo de se consumir sentimental e sexualmente, o narrador é levado a um ato impensado, quando perde os sentidos e até sua masculinidade ao se entregar a outro homem passivamente, algo que nunca permitiu ao companheiro, que esperava essa atitude dele e nunca teve.

O último pecado, a avareza:

Quando o vizinho chegou ao apartamento ao lado, para me vingar. Tracei um plano, para me vingar. Me ofereci para ele e ele me desejou, sem saber da vingança. Conversamos, me abraçou. Me entreguei. Era você que me tocava. (SILVA, 2007, p. 70)

Nessa busca insensata por seu verdadeiro amor, o narrador se envolve, entregando-se à luxúria, ao desejo, ao homoerotismo claro e imediato que aquele instante lhe proporciona, mesmo crendo que aquele homem não era seu ex-companheiro, mente para si mesmo sentindo que assim serão menos condoídas as consequências deste ato libertino e inconsequente:

Os dedos dele me furando, cutucando, procurando uma abertura. Tudo muito estranho. Para não me sentir incomodado e a vingança ser maior, deixei os dedos cravarem meu corpo, arrastando um pouco de pele arranhada, suor e merda. Uma porção mínima de desejo movida pela vingança. Cheirou os dedos, resfolegou, quis me comer. Deixei. Escancarando numa cama alheia, abria minhas pernas, de quatro. Vergonhosamente, abri minha bunda, deixei ele me penetrar. (SILVA, 2007, p. 69-70)

Aos outros ele se entregou, se humilhou e, posteriormente, se arrepende, mas se sente vingado:

Quando quis gozar, puxou-me pelo cabelo, apontou o cacete para meu lado e esporrou em meu rosto, lambuzando minha cara já culpada. Mas estava vingado. Dei a um outro o que sempre te neguei e era teu, o que sempre tive de ti gratuitamente. Em casa, amor, o vagabundo era eu. A dor na bunda, as porções de esperma ainda secas em minha pele tornaram-me mais doente. (SILVA, 2007, p. 70)

Mesmo assim, suas lembranças e cada instante vivido são relembrados em uma música que ouve, o som de uma campainha que toca, e o aguardo de seu retorno é imediato:

De madrugada, enquanto dormes tranquilo o descanso do guerreiro, brigo uma luta interminável na terrível perseguição de tua presença que se ausenta do vazio deixado. Sinto teu pulso, teus passos. Desejo teu corpo: sou aço intacto. Invejo teu amor. (SILVA, 2007, p. 70)

Ao final da narrativa, o narrador, embriagado pelas lembranças a que foi acometido pelo fluxo de consciência, reconhece que não há solução para seus devaneios; “Perdi. Talvez ainda não saiba. Talvez você nem se lembre que” (SILVA, 2007, p. 70). Esta finalização que ele apresenta surge como se as pontas do texto se unissem, formando a oração inicial de um novo conto, revelando esta nova *diegese*: “Perdi. [...] e ...) e nunca soube que seria assim.” (SILVA, 2007, p. 71/67)

3.4 A EXPRESSÃO DA SOLIDÃO E DA DOR EM “TRATADO ACERCA DA AGONIA”

A última narrativa analisada deste capítulo é “Tratado acerca da agonia”, conto em que Silva, mantendo a característica das anteriores, emite uma dedicatória a Miguel (*sic*).

sic – Termo empregado entre parênteses no curso de uma citação para indicar que o texto original está reproduzido exatamente, por mais errado ou estranho que pareça. Disponível: <http://www.dicionarioinformal.com.br/sic/>, em 19/05/2013.

Silva inova a apresentação de sua dedicatória ao fazer uso da indicação acima antes de inserir a epígrafe de uma citação bíblica de I Samuel 20:17: “Jônatas fez jurar a Davi de novo, pelo amor que este lhe tinha, porque Jônatas o amava com todo o amor de sua alma.” (SILVA, 2007. P. 73). Curiosamente, uma passagem bíblica que explana um amor que vai além dos sentidos fraternos ou de irmandade, pois se trata de um amor entre iguais, entre um rei e seu súdito e companheiro de batalhas. Um caso de homossexualidade bíblica apesar de não ser abordada e sequer ser citada no livro sagrado como uma relação de amor carnal, e sim com um olhar fraterno, quase familiar.

Assim, ao dedicar sua narrativa a Miguel e apresentar o advérbio latino (*sic*), ele indica ao amigo que recebe a dedicatória, que o texto é assim mesmo, tal qual foi transcrito. O amor homossexual entre duas personagens bíblicas.

Novamente, Silva retorna às origens evangélicas de quando fora membro da Igreja Adventista do Sétimo Dia em sua adolescência como consta em seu blog oficial em: <http://antoniodepaduads.blogspot.com.br/>

Após explanações sobre a moldura da narrativa somos levados a um texto que, inicialmente, já apresenta um narrador em 3ª pessoa, ora onisciente, ora neutro, ora intruso, características que ele apresenta em toda esta obra. A oscilação desses tipos de

narradores é a demonstração que esse personagem encontra-se em um constante fluxo de consciência, fato que percorre as narrativas da fase II da obra, onde as relações passam por um verdadeiro temporal, quando se trata da umidade relativa do ar. O jogo com as figuras de linguagem que Silva elabora muito bem em sua criação e reflete agora nestas análises. Foi esta metaforização que nos levou a divisão da análise nas terminologias: parte I: umidade relativa do ar: mínima – a homoafetividade, o primeiro olhar, o contato inicial nas relações sentimentais apresentadas nesta fase; parte II: umidade relativa do ar: temporal – o homoerotismo, a dor da despedida, do abandono, as relações se desfazem; parte III: umidade absoluta do ar: tsunami – homofobia, o extremo da dor, da solidão, não há mais retorno, o fim imediato é a morte.

A crise existencial é tão intensa que nada mais lhe importa, além do vazio e da solidão. Nem mesmo o orgulho que tinha dos pelos de seu sexo, algo muito íntimo e pessoal do indivíduo.

Estava só. No intervalo entre o sofá e a janela do apartamento de onde queria ir olhar o mundo, uma petição de miséria ocorria-lhe de forma desabonada.

[...]

Tristemente lembra do carinho absurdo que ainda alimentava o choro convulsivo toma-o de repente. (SILVA, 2007, p. 73)

O início do texto é dado com um tempo verbal que anuncia um pretérito mais que perfeito, do modo indicativo, na terceira pessoa do singular, ou seja, o narrador indica que “ele”, o personagem, emitira a ação há pouco e que sua reação ainda estava latente.

Um erotismo homoafetivo é descrito pelo narrador com o propósito de demonstrar o mais íntimo do personagem. Ele está só, foi abandonado por seu amante, por aquele a quem dedicara parte de seu tempo, de sua vida, de seu sentimento e que ora o abandonara, deixando-o perdido nesse labirinto existencial que se encontrava neste instante.

O narrador faz menção de uma passividade que não se refere à sexualidade e sim à falta de expressão, de identidade: “Jogado naquele sofá, passivo.” (SILVA, 2007, p. 73)

Embalado pelas lembranças nas quais mergulha por meio do fluxo de consciência o narrador traz mais uma intertextualidade musical em sua fala. Segundo ele, o personagem se identifica na letra da canção que deseja ouvir no rádio. Uma canção que traz em sua letra a dor da perda do ser amado, da importância que este lhe vale: “Olha o rádio, quer ouvir uma música. Lembra Tim Maia. *Você é algo assim é tudo pra mim é como eu sonhava baby, você...*” (SILVA, 2007, p. 73)

A solidão se torna um sentimento depressivo que toma conta de si. Uma tristeza infinda, um sentimento de morte, levando a revelar que algumas vezes o personagem tentou o suicídio: “Não consegue se controlar naquele imenso apartamento de três vãos, de cuja sacada já tentou algumas vezes cair como que para criar asas. O coração ferido, as chagas abertas, os dias sem sentido” (SILVA, 2007, p. 73-74).

O narrador mostra que o personagem não sente forças para reagir, entregando-se a uma confusão de sentimentos. Através da propriedade que o narrador detém de ser onisciente, às vezes neutro, às vezes intruso, ele revela a sensação que o narrador sente quando ouve a canção d Alcione: “O vício do outro acalentado na voz magistral de Alcione, a cantora do sujeitamento: ‘Vai sentir falta de mim sentir falta de mim vai tentar me esquecer coração vai doer sentir falta de mim’ ”. (SILVA, 2007, p. 74) Nós, leitores, nos tornamos conscientes do fato e do sentimento, da sensação que o personagem está nutrindo naquele instante graças à intromissão desse narrador. Só o narrador onisciente intruso pode saber mais que o próprio personagem, só ele é capaz de denominar o futuro do personagem, até mesmos antes dele saber.

O narrador divide espaço agora com o personagem que emite sua dor num grito: “Aaaaaaaiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii! O grito ecoou numa implosão irre recuperável. Está doendo no peito a dor da saudade que não mais suportava. Ferida aberta, coração fechado.” (SILVA, 2007, p. 74) Essa passagem de voz do narrador para personagem e da personagem para o narrador é perceptível quando é apresentado o verbo no tempo passado: “que não mais suportava.” Esse jogo de inversão de papéis entre narrador e personagem se mantém no percurso da leitura na narrativa:

A relação parasita havia se instaurado. Hospedo em min'alma um parasita fantasma e enfermo, cuja alma também cansada se despediu há mais de mês e até hoje nem um telefonema resolveu fazer, ao menos para dizer – estou em paz, segue teu caminho, adeus. (SILVA, 2007, p. 74)

Os verbos expressam a voz do personagem, reclamando a falta que o outro lhe faz, o desejo que ele volte, ou que pelo menos faça uma ligação telefônica com o propósito de destitui-lo deste amor que nutre dentro do peito e o amarga na vida. Essa dor não o faz se separar das lembranças.

Agora era a fase negra. Estava viúvo. Parecia mais viúva de marido vivo. Estava literalmente um bagaço, se esforçando na moleza diária para se erguer e tomar um banho, vestir uma roupa, ligar para o trabalho, dar satisfação aos amigos. Tudo acabado. A dor da separação parecia ser a dor mais forte, a dor única, o limite, o absoluto. O tudo. (SILVA, 2007, p. 74)

O homoerotismo vem expresso nas lembranças do personagem que o narrador emite de forma neutra, sem intromissão:

Sentaram juntos, no sofá, na loja. Face a face, amaram um ao outro lentamente como quem degusta uma apetitosa comida. No ouvido do namorado, sussurrou ainda embevecido do amor que o queria ter por todo o tempo: quero que me molhes bem devagarzinho com essa língua umidamente molhada na cachaça cuspidada do teu escarro. O namorado não entendia a perversão com que ali se defrontava. Ele queria que o namorado bolinhasse os seus órgãos, atravessasse-o como uma peixeira quando enfiada na carne de um boi que está sendo retalhado no matadouro. Queria que o namorado lhe batesse na cara, esbofeteasse aquele magro corpo que sentia a imensa paixão do amor vagabundo, do amor vadio, do amor dele. (SILVA, 2007, p. 74-75)

A selvageria, o sadismo, o masoquismo, modalidades sexuais que atraem aos que desejam sentir ou dar dor ao parceiro sexual. O personagem, passivamente, demonstra sentir prazer desta forma, o que assusta o namorado. O personagem protagonista expressa esse amor sadomasoquista. Queria que o outro o penetrasse ferozmente como o gado no matadouro, homoeroticamente.

O narrador se utiliza de uma metáfora para explicar a situação que o personagem protagonista se encontra. Como um animal na vala, como um indigente, sem identidade, sem alguém que lhe valha algo, totalmente entregue à falta de razão, de amor próprio. A masculinidade do personagem está na descrição de seus pelos, algo que o valoriza como homem, como macho, mesmo que ame e sinta desejo por outro macho, o que o diferencia de indivíduos afeminados, porém, que naquele momento não lhe importa mais.

Os personagens são distintos dos apresentados na narrativa “O homem que gostava” analisados anteriormente aonde um era mais feminino, nos hábitos e o outro mais masculino. Aqui ambos são masculinizados, inclusive o protagonista que mesmo exercendo a função passiva, ou seja, aquele que recebe o outro ativo lhe penetrando, não deixam de ser másculos: “Naqueles nanos de segundos imaginava o outro despido sobre ele, corpo a corpo, alma e pensamentos juntos num turbilhão de sensações que vagavam pelo espaço de sua mente” (SILVA, 2007, p. 75).

Não há afetações nos personagens. O que acentua o homoerotismo, que faz refletir, que se propõe a fazer o leitor meditar nestes perfis homoafetivos, uma vez que, convencionalmente, são afeminados e muitas vezes até travestidos. A ideia imagética apresentada socialmente.

Depois de abandonado e mergulhado na solidão que se instalou, o narrador descreve a situação do personagem: “Literalmente jogado na vaga deixada pelo último amor que resolveu dançar um tango no apartamento de um sujeito pouco conhecido, mas que acabou por ele se apaixonando, e ambos estão agora vivendo uma grande experiência.” (SILVA, 2007, p. 75)

O detalhamento da descrição expressa uma solidão, um desejo de se consumir nesse fluxo de consciência registrado em uma introspecção absolutamente única:

Lá dentro, sabe, há uma garrafa. Se cheia ou vazia, mas garrafa. Ilhada naquela imensidão interna da geladeira parada. Como ela, está ilhado em sua própria casa, ladeado de pensamentos concentrados na imagem daquele que foi, até um dia desses, seu namorado. O telefone toca e o vai pra puta que te pariu ecoa como a se perder entre o vazio e o nada. A campainha toca, é o ascensorista que está entregando o extrato do condomínio: vence-se amanhã, diz lá de fora. (SILVA, 2007, p. 75)

A falta de cuidado do personagem com ele mesmo e com a vida são expressos pela solidão, pela dor da indiferença alheia, do sentimento não correspondido. A falta de desejo, de sentir o outro junto a si:

Olhos fundos, escuros, chorosos. Boca seca, lábios presos um ao outro. Pele esbranquiçada, peluda, nada de palavras. Cueca limpa, cheiro esquisito, não suave, não se penteava. Fedia e chorava. Desceu a mão até o sexo e o sentiu murcho, sem força. Levou a mão à bunda, meteu um dedo no ânus, não sentiu nada. Tudo parecia destinado a expirar. A sua agonia já se estendia por dias (SILVA, 2007, p. 75)

O narrador paradoxalmente expõe como o personagem protagonista está se sentindo internamente. Como os objetos mofados na casa, que foi abandonada por ele, pela sua fuga da realidade que partira junto com o namorado que se fora:

Sobre as grelhas do fogão, uma panela suja que pululava em vermes pequenos e nojentos. Uma porção azul esbranquiçada daquele mofo sobre restos de comida no canto da louça. Tudo sujo e abandonado como aquele corpo o fora. Tudo triste e morto com as sensações dele, que se perdiam em meio à anestesia espaço-temporal em que se encontrava. (SILVA, 2007, p. 76)

Os paradoxos ainda são mantidos: “E rebentou em choro convulsivo naquela parte da casa, muito apertada, tudo muito juntinho e apenas ele solto na paradoxal imensidão daquele apartamento. [...] Tanto barulho lento e afobado.” (SILVA, 2007, p. 76)

Envolto às lembranças do personagem é que o narrador revela o tempo cronológico que eles estão afastados. Característica determinada por ele, afinal sabe tudo, superiormente aos personagens: “Era ainda namorado, mesmo tendo ido embora e desfeita a relação há mais de três semanas. Carregava no corpo a marca do amor. O peito estava chagado, a alma ferida. O coração estava aberto para ele e fechado para novas ilusões.” (SILVA, 2007, p. 76)

Diante dessa tristeza, dessa melancolia, dessa dor, o personagem toma uma decisão ensandecida. O que faria com o que não lhe servia pra mais nada, o órgão sexual, o corpo, a vida? “Ainda na cozinha, olhou o seu corpo cintura abaixo. O que faria com aquilo agora? Não há mais serventia para tão pouca carne exposta ao mundo. O que seria dele quando retornasse a si, como acontecia agora?” (SILVA, 2007, p. 76-77)

O mesmo instinto que invade o personagem no início da narrativa o perturba agora. Tomado por reflexões homoafetivas o personagem efetua um monólogo interior, sentimento expresso através dos fluxos de consciência que as reflexões o remetem. A voz volta ao narrador, que conclui a insanidade do personagem: “Já havia ensandecido. Não dizia coisa com coisas. Os olhos não tinham mais forças para tanto choro. A alma não queria ser obreira de tanta oração. Chamava pelo nome do namorado como quem invoca Deus.” (SILVA, 2007, p. 77) Esse monólogo apresenta na voz do narrador sua dor, sua falta de sentidos e sua futura consequência fatal:

Percebeu que na pia havia ainda muito suja em sua lâmina uma faca peixeira enorme. Não entendia de polegadas, como se dizia ainda na sua terra, mas deveria ter todas as polegadas e polegares e todos dos dedos e mãos inteiras de todos os homens que usam este instrumento. Era enorme a faca. Um cabo enorme. Assustava. Uma ponta não muito fina. Uma lâmina parecida não muito afiada. Mas longa. Eternamente longa. Atravessaria um boi e uma boiada. (SILVA, 2007, p. 77)

No fio da navalha, é como se sente agora, como está sua vida, por um fio, sem seu namorado, seu amor, seu companheiro de tantos momentos e a razão de se manter vivo. A partir deste instante, as temáticas começam a se entrecruzar, homoafetividade, homoerotismo e homofobia. Esse misto invade o personagem neste instante, que o narrador onisciente neutro, nos apresenta:

Considerou a possibilidade de aquela faca ter sido usada pelo namorado. Ergue-se de súbito, estendeu meio passo ao encontro dela, tomou-a entre seus dedos, sentiu-a em sua mão. Levou-a ao nariz na esperança de sentir um trago do cheiro do seu homem na navalha daquela faca. Não havia cheiro de nada nem nada de remota lembrança que o lembrasse. (SILVA, 2007, p. 77-78)

Não há mais retorno para si. A homoafetividade que sentiam se esvaiu, o homoerotismo que embalava seus momentos íntimos de sedução e desejo não existe mais. A indiferença que ora sentia de si mesmo e a ausência do outro, o levam a crer que é o fim: “Decidiu passar a lâmina da faca sobre o corpo. Quem sabe sentiria a frieza, a dureza e o perigo que o outro lhe oferecia. Escorregou a lâmina em seu corpo, peito abaixo. Olhos fechados e boca aberta.” (SILVA, 2007, p. 78) Como a pedir a volta do outro, o personagem abre a boca, a fuga da alma, da falta de sentido, a expressão da dor que ora sente não mais intensa que a da solidão, do desprezo, do abandono do amado. A sensação física expressa pelo narrador é nitidamente real. Como se este estivesse no lugar do personagem, fundem-se as vozes num coro, narrador e personagem agora são uma única alma:

O corpo tremia ante a cortante lâmina que atingia sua pele numa calma de quem espera o paraíso. Desce-a até o sexo. Lá, o aço mais frio e mais duro. Lá, a lâmina cortante, um corte. Ferro e ferro em busca de algo. Lá, o corpo mais quente e a lâmina tão fria. Toda a pele dele treme, se arrepia. A imagem de Jorge nunca pareceu com o que montou o dragão. Ele, a serpente. O outro, sem sansão nem dalila. (SILVA, 2007, p. 78)

O narrador faz uso de iniciais minúsculas em nomes próprios como Sansão e Dalila, que aqui estão em digressão um ao outro, uma fusão de personalidades, de gêneros, como o homossexual que é um misto do macho e da fêmea em um só corpo. Ele, o personagem é a serpente que o namorado Jorge, como o santo, mata. A culpa de seu suicídio aqui retorna para o namorado, como principal eliminador do proibido, do mal. Poeticamente, o narrador traça os passos finais do personagem.

A faca a percorrer o corpo. Percor. Rubem Fonseca. Sinistramente, o sangue quente numa pequena porção de chão frio. Lâmina timidamente fria a percorrer e perfurar o corpo já atravessado na barriga. O corpo a escoar lentamente pela parede da pia. A faca já penetrada, não havia razão de ser retirada. A boca ainda triste roncava, monossilabicamente, o nome J O R G E. (SILVA, 2007, p. 78)

A morte para a personagem surge como fuga de algo que não conseguiu administrar. Seus sentimentos são emitidos através dessa prática esportiva que Rubem

Fonseca, apresenta em seu romance *A Grande Arte* (1983), da manipulação de armas brancas perfurando o corpo. Como se a alma condoída pudesse ser expurgada a partir do momento que o corpo é ferido, sangrando. A dor da personagem é a fuga do real, a única saída encontrada por ela para finalizar essa dor que a indiferença homoafetiva do namorado lhe causou.

4 HOMOFOBIA: O MISTO DO DESEJO E DA CLAUSURA EM O BEIJO ESCALDADO E VELHO DEITADO NA GRAMA

4.1 A HOMOFOBIA E A LEGISLAÇÃO CRIMINAL

Para uma compreensão adequada da temática abordada neste capítulo, faremos uma explanação sobre homofobia, seu significado e suas ocorrências.

O termo homofobia foi apresentado por Borrillo (2010):

A homofobia é a atitude de hostilidade contra as/os homossexuais; portanto, homens ou mulheres. Segundo parece, o termo foi utilizado pela primeira vez nos EUA, em 1971; no entanto, ele apareceu nos dicionários de língua francesa somente no final da década de 1990: para Le Nouveau Petit Robert, “homofóbico” é aquele que experimenta aversão pelos homossexuais¹¹; por sua vez, em Le Petit Larousse, a “homofobia” é a rejeição da homossexualidade, a hostilidade sistemática contra os homossexuais¹². Mesmo que seu componente primordial seja, efetivamente, a rejeição irracional e, até mesmo, o ódio em relação a gays e lésbicas, a homofobia não pode ser reduzida a esse aspecto. (BORRILLO, 2010, p. 13)

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss Conciso (2011), o significado para a temática abordada neste capítulo: homofobia é: “homofobia: *s.f.* aversão à homossexualidade e a homossexual” (HOUAISS, 2011, p. 504). Logo, o indivíduo que expressa homofobia é denominado de homofóbico, assim, expressa aversão, asco por outro indivíduo que se identifique homossexual.

De origem grega a palavra identifica o temor, o medo aos homossexuais. O indivíduo que se identifica como homófobo, apresenta intensa aversão, alinhando-se à sociedade heteronormativa e distanciando-se de grupos homossexuais, assim como os racista de negros, ou outras raças. Em seguida, faremos as análises das narrativas individualmente, buscando mostrar a presença dos narradores onisciente intruso, neutro e personagem, com suas variações.

A homofobia é concretizada pela afirmação da sexualidade do indivíduo homofóbico, garantindo que seu comportamento é natural, socialmente correto e aceito. Entretanto, seu mecanismo de defesa é acionado a partir do momento que este se sentir

¹¹ Em sua edição de 1993, ele inclui somente o termo “homofóbico”, mas não “homofobia”. “Homo”, elemento de composição, antepositivo, deriva do grego *homós*, que significa “semelhante”, “igual”; a distinguir de seu homônimo “homo”, nominativo latino de *homo*, *hominis*, ou seja, “o homem”, “o gênero humano”, “um homem”. (N.T.).

¹² Esses dois termos aparecem, pela primeira vez, na sua edição de 1998.

agredido, pelo olhar, pelo gesto, pelo som da voz de um homossexual, podendo se manifestar por meio de atos de violência, comportamentos agressivos que podem levar à morte o outro, no caso o homossexual alvo de sua ira. Essa manifestação ocorre como preservação de riscos. Há momentos em que a homofobia pode surgir do próprio homossexual, como manifesto no processo de negação de sua sexualidade, podendo ser constante ou apenas momentâneo. Esta situação ocorre quando o indivíduo em negação à sua natureza contrai matrimônio, transmitindo, assim, a ideia de ser algo que não condiz com sua natureza. Porém, quando este toma consciência do ato cometido, há a necessidade de busca de apoio profissional de um terapeuta que pode auxiliar na conceituação dos valores deste indivíduo enquanto homossexual, seus valores e sua real identidade.

Segundo Santana (2007), disponível em:
<http://www.infoescola.com/psicologia/homofobia/>,

Alguns assimilam a homofobia a um tipo de xenofobia, o terror de tudo que é diferente. Mas esta concepção não é bem aceita, porque o medo do estranho não é a única fonte em que os opositores dos homossexuais bebem, pois há também causas culturais, religiosas – principalmente crenças cristãs (católicas, protestantes), judias ou muçulmanas -, políticas, ideológicas – grupos de extrema-esquerda e de extrema direita -, e outras que se entrelaçam igualmente no preconceito. Geralmente os fundamentalismos não cedem espaço ao homossexualismo. Há, porém, dentro dos grupos citados, aqueles que defendem e apoiam os direitos dos homossexuais. (SANTANA, 2007, p. 01)

Por mais que a legislação tenha amparado os direitos do cidadão, tendo ele a identidade que melhor lhe convier, ainda há países em pleno século XXI que aplicam a pena de morte contra homossexuais quando manifestam sua orientação em público ou em particular. Essas manifestações de homofobia podem ser percebidas em piadas vulgares que ridicularizam os indivíduos, causando constrangimentos, principalmente se o homossexual é efeminado, causando manifestos de brutalidade e até mesmo de extermínio, como ocorreu na Alemanha Nazista. O indivíduo homofóbico pode se expressar diante de homossexuais com atos de calúnias, insultos verbais, gestos, provocações ou até mesmo com um convívio social baseado na antipatia e nas satirizações irônicas. Na contramão destes comportamentos, esses indivíduos agem de forma disfarçada visando atingir seu alvo, sem ser percebido, evitando, assim, um possível processo, logo fica impossível provar seu ato homofóbico. Conforme Santana (2007, p. 01), alguns movimentos são realizados em código, compartilhados no mundo inteiro pelos adversários dos homossexuais, tais como assobios, alguns cantos e bater palmas. uma maneira de demonstrarem seu asco sem serem punidos.

Quando abordada pelo olhar religioso, a homofobia causa ainda mais discussões. Em relação à aceitação da realização de cerimônias de casamento entre homossexuais, Oliveira (2013) apresenta:

Prossegue a dúvida: se o celebrante de culto de qualquer igreja interpretar o texto bíblico e pregar que não é adequado o comportamento homossexual, de acordo com sua leitura, estará sujeito a qualquer sanção? Também entendo que se a afirmativa for apenas a de que o homossexualismo é conduta incompatível com os dizeres gramaticais do texto bíblico, igualmente não cometerá crime ou contravenção, nem podendo a lei prevê-lo. (OLIVEIRA, 2013, p. 206)

Porém essa manifestação de homofobia ocorrerá se: “Todavia, se, no prosseguimento da interpretação o celebrando incitar qualquer repulsa pública ou rejeição pública ao homossexual, aí sim, estará caracterizado eventual crime ou contravenção, na forma do que estabelecer a lei.” (OLIVEIRA, 2013, p. 206)

Assim, se esta manifestação exceder os limites da religiosidade e passar a agredir a sociedade ou a propor incitações inadequadas direcionando a invasão da intimidade do outro, o Estado estará autorizado a invadir este espaço, que perde a caracterização de religioso e passa a ser cívico, e punir disciplinarmente a conduta, e em seu descumprimento poderá determinar como crimes ou contravenções contidas e determinadas pela lei.

Apesar de não haver uma legislação especialmente determinada que puna como crime a homofobia, somos amparados pela legislação vigente que proíbe a discriminação de qualquer tipo, ou a não promoção deste direito de manifestação destes atos, como consta no art. 3º, inc. IV, da Constituição Federal Brasileira de 1988. Ainda no art. 5º, inc. X que garante a inviolabilidade da honra, da intimidade e da vida privada. Porém a legitimidade do direito à vida privada e ao respeito se encontram no art. 5º, inc. XLI onde fundamenta a punição à violação dos direitos e liberdades fundamentais.

Quanto à legislação que exprime a homofobia como criminalidade, encontra-se em discussão no Congresso Nacional e no Senado Federal Brasileiro, através da PEC – Proposta de Emenda à Constituição nº 110 de 2011, na qual é pedida a emenda na Constituição permitindo o direito à licença maternidade e paternidade a quem for de direito independente de sua orientação sexual, além da criminalização da discriminação de qualquer tipo de diferenciação do cidadão por sua orientação sexual.

Uma das conquistas realizadas através de Lei de Iniciativa Popular, foi a aprovação do Estatuto da Diversidade Sexual, assim como a instituição da data de 17 de maio de 2012, como Dia Mundial de Combate à Homofobia. Através de projetos que estão

circulando nas Casas de Legislações, gerando discussões que se acirram quando se trata de direito, em breve, teremos mais uma conquista, a da Criminalização da Homofobia.

Segundo Borrillo (2001), a homofobia:

...constitui uma ameaça aos valores democráticos de compreensão e respeito pelo outro, pois promove a desigualdade entre os indivíduos em função de seus desejos, encoraja a rigidez dos gêneros e favorece a hostilidade ao outro. Como problema social, a homofobia deve ser considerada um delito suscetível de sanção jurídica. Todavia, a dimensão repressiva é desprovida de sentido se não for acompanhada de uma ação preventiva. A tomada de consciência da gravidade do fenômeno homofóbico parece um antecedente necessário a qualquer ação repressiva: caso contrário, esta será experimentada apenas parcialmente, estando a serviço exclusivo dos interesses de um segmento da população. Na verdade, a homofobia é não só uma violência contra os homossexuais, mas igualmente uma agressão aos valores fundadores da democracia. (BORRILLO, 2001, p. 43).

Um meio de combate dessa violência ao direito humano de ser o que sua orientação sexual lhe indica é a Educação. Através de orientações ministradas no meio educacional, é possível melhorar a visão dos indivíduos, atenuando os índices de preconceito, bem como de agressões aos homossexuais em locais públicos ou em privados. Para Borrillo (2001),

A escola também tem um papel importante na luta contra a intolerância. Ela deve propagar o entendimento de que a igualdade de gays e lésbicas é responsabilidade de todos. Nos cursos e nas apostilas, a homossexualidade e a bissexualidade devem ser apresentadas como manifestações tão legítimas e plenas quanto a heterossexualidade. (BORRILLO, 2001, p. 44)

Esse comportamento homofóbico também é latente no presente momento em razão de ser motivo de discussões em Plenárias do Congresso Nacional, em Comissões de Direitos Humanos e até mesmo nas mídias, caso das telenovelas da Rede Globo de Televisão, onde atualmente duas das quatro telenovelas apresentam personagens homossexuais e seus conflitos. Na telenovela *Sangue Bom* do horário das 19:00, a personagem se chama Felipinho e se encontra em conflito com sua descoberta, seus conflitos com a mãe Rosemere, o trabalho, do qual é demitido por se assumir e, principalmente, com a nuvem do preconceito que paira em sua cabeça. Tratado pela mãe com cautelas, após assumir sua orientação homossexual, decide embarcar para Nova York, onde se matricula em cursos de dança e canto conforme em <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/29/em-sangue-bom-filipinho-assume-para-a-mae-que-e-gay.htm>.

Já no horário das 21h, a telenovela *Amor à vida*, apresenta uma família de médicos em que o filho mais velho, Félix, se vê obrigado a se assumir diante da família, após revelação da mulher à mesa de jantar. O pai, por ser de origem síria, carrega o estigma da homofobia. Naturalmente, após a palavra do filho assumindo de fato sua homossexualidade, este é ignorado, expulso do Hospital San Magno onde era administrador. A personagem Félix carrega ainda o estigma de ser o vilão da trama. Além de ser o motivo de sátira do pai, ainda manipula as situações e personagens a seu favor. Félix sofre demais com os ataques homofóbicos do pai. Um exemplo disso está em: <http://tvg.globo.com/novelas/amor-a-vida/videos/t/cenas/v/felix-confessa-ter-desviado-dinheiro-do-hospital/2821039/>.

Os casos de homofobia permeiam mais espaços que apenas na literatura, como apresentados neste capítulo. Infelizmente, não são apenas as personagens Marcelo e Rodrigo, em “Beijo escaldado”, ou Babá e Alan, em “Velho deitado na grama”, que passam por momentos de conflito homofóbico na obra que apresentamos como *corpus* deste trabalho.

4.2 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA E OS NARRADORES

Ao analisarmos o fluxo de consciência nas narrativas: “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”, temos a conceituação segundo Leite (2002):

O Fluxo de Consciência, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador. Esta forma parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés*. Anos depois, em 1931, o mesmo autor publica uma brochura em que tenta teorizar essa prática, definindo o recurso que chamou de “monólogo interior”, título também de seu livro. (LEITE, 2002, p. 68)

A expressão ou definição de monólogo interior também é abordada por D’Onofrio (2006), quando este apresenta sua conceituação: “A personagem de ficção, quer na sua função de narrador quer na sua função de ator que participa dos acontecimentos, pode ser afetada pelo tempo psicológico”. (D’ONOFRIO, 2006, p. 101)

Para D’Onofrio o conceito de consciência pode ser compreendido:

Entendemos por *consciência* a área dos processos mentais, a tela sobre a qual se projeta o material romanesco, e por *fluxo* o caminho de um estado psíquico a outro, a passagem entre várias categorias temporais (presente-passado-futuro); tempo mítico ou de origem-tempo histórico; tempo discursivo-tempo diegético. (D'ONOFRIO, 2006, p. 101-102)

Este fluxo de consciência ainda aponta quatro técnicas básicas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, solilóquio e descrição onisciente. Essas técnicas estão presentes nas narrativas analisadas.

Em “Beijo escaldado” identificamos o monólogo interior indireto, em razão de haver a interferência do narrador na psique das personagens. A narrativa é apresentada por um narrador em terceira pessoa, que descreve, analisa e aponta comentários do que se passa na consciência das personagens. Nesta técnica, é apresentado o que conhecemos como discurso indireto livre, pois é caracterizado, de um lado, pela liberdade expressiva do narrador e, de outro, pela inserção definitiva do narrador na vida da personagem.

É importante ressaltar que as técnicas desenvolvidas nas narrativas não se encontram puras nos textos, elas podem dividir espaço com outras, como ocorre nos textos analisados, que encontramos técnicas de monólogo interior indireto e descrição onisciente. A descrição onisciente é apresentada quando há um narrador-observador que sabe tudo a respeito de todos e descreve, do seu ponto de vista, o íntimo das personagens. Segundo D'Onofrio:

A diferença entre um romance convencional e um romance de fluxo de consciência reside no fato de que o narrador descreve ideias, sensações e acontecimentos não segundo a ordem do tempo cronológico, mas como se passam na psique de uma ou mais personagens. É a descrição da vida interior, com suas incoerências e anacronismos, em relação ao decorrer do tempo do mundo exterior. (D'ONOFRIO, 2006, p. 103)

É através dessa identificação da técnica aplicada que podemos denominar a tipologia de narrador. Em “Beijo escaldado”, o narrador é denominado como narrador-câmera, ou seja, o responsável pelas imagens que visualiza e transmite ao leitor. Através de *flashes*, esse narrador apresenta a realidade como captada por uma câmera, arbitrária e mecânica, ou seja, imparcial. Por se tratar de um narrador-câmera seu ponto de vista é onisciente, dominando tudo, ou esse olhar pode centrar em uma ou várias personagens, no caso desta narrativa, ele centra-se em Rodrigo e Marcelo, suas ações e reações.

Quando esse narrador que não é personagem protagonista, e sim um observador, daí o título de câmera, passa a analisar as ocorrências de seu ponto de vista,

interferindo, é denominado, então, de narrador onisciente intruso: “Pequeno na sua pequena estatura. Muito branco, branco como a neve. Grave de voz, tímido nas coisas. Rodrigo era uma porção de tudo que se quer por apenas uma noite e uma horas do dia posto.” (SILVA, 2007, p. 122-123) Quando o narrador descreve a personagem Rodrigo, é imediatamente emitida sua visão do tipo de homem que é Rodrigo. É através desse narrador que ainda sabemos a rotina da personagem nos fins de semana, e sua futura intenção com Marcelo:

Seguimos os dois e entramos com eles no apartamento onde Rodrigo gostava de ficar final de semana. Lá, introduziu Marcelo, jovem rapaz que delirava na pele oportunamente branca de Rodrigo, bem como o cavanhaque bem escovado, rimando com o bigode de seda. Trancaram a porta. Via bem de perto que o pulso de Rodrigo estava nervoso. Os punhos agitados. Marcelo não imaginava o quanto teria de surpresa. (SILVA, 2007, p. 123-124)

Esse narrador-câmera que oscila ora assim, ora como onisciente intruso em “Beijo escaldado”, comunica ao leitor as reações das personagens: “Que Marcelo era bonito e que precisava de um toque especial naquele rosto. Marcelo corou ao ouvir as palavras daquele com quem estava ficando.” (SILVA, 2007, p. 124) É dele ainda a interseção na intertextualidade musical que a personagem Rodrigo apresenta a Marcelo como teste de suas afinidades. O narrador onisciente intruso é quem descreve a impressão que o anfitrião tem do visitante:

O jovem disse que não, mas que era bonita. Rodrigo pareceu não gostar do desconhecimento do outro. Mudou a faixa e o *play sistem* tocava *stand by me*. A mesma resposta: Marcelo ouvira a música, mas não sabia onde. Acreditou na situação e deixou que *pretty women* tomasse conta. Nada. Sempre negativa. Insistiu em *I will survive, I love to love, over the rainbow* e inúmeras outras faixas de diversos cds. (SILVA, 2007, p. 124)

Os fatos que se seguem, a relação entre Marcelo e Rodrigo são apresentados por este narrador-câmera que traz os detalhes minuciosos, sua onisciência e sua intenção final. Gradativamente, esse narrador vai detalhando a proposição de Rodrigo, em limpar a sociedade dos homossexuais: “Toma no cu, seu veado. E sufocou Marcelo na garganta, lentamente. Este esperneava sobre a cama e tinha seu fôlego represado. Rodrigo perversamente mastigava a pele do rosto de Marcelo. O sangue já manchava o lençol que tinha sido posto fazia pouco tempo.” (SILVA, 2007, p. 126)

E, finalmente, o narrador sucumbe poeticamente na descrição da morte de Marcelo e no prazer infinito de Rodrigo ao matar o outro:

Inclinou-se sobre o corpo do outro, apontou a faca-peixeira, que lentamente cortava e era enterrada no peito do desgraçado que se remexia já sem forças. À medida que descia sobre o corpo do outro com a faca, beijava-o, chamando-o de ‘meu amor’. A faca entrando, a alma saindo; a faca cravando, o riso cortante; o corpo desfalecendo, o pênis de Rodrigo inflado. Sangue e desejo. Vai tomar no cu, seu veado. Foi a última frase ouvida, porque depois disso a polícia já tinha sido chamada e descobrira que Rodrigo gostava de bater em *gays* nos finais de semana, principalmente quando saía com sua turma do curso de direito. (SILVA, 2007, p. 127)

A conclusão que chegamos após a leitura de “Beijo escaldado”, é que, de fato, a intenção de Rodrigo era de exterminar os homossexuais da sociedade, uma vez que, segundo o narrador, ele cometia esses crimes constantemente.

Em “Velho deitado na grama”, o narrador é identificado também como onisciente intruso por suas inferências na descrição dos fatos. É através dele que somos apresentados à personagem Babá desde a infância, quando teve seus primeiros contatos com o amor. Também através dele, pelo uso da técnica do fluxo de consciência, somos levados de um momento a outro no tempo narrativo. O texto inicia com a personagem aos oitenta anos, e em seguida volta aos oito: “Estava na casa dos oitenta. [...] Quando menino, Babá recebeu uma visita de um amigo, um dia. Em casa, nos seus oito anos, Marcelo lhe abraçara. Sobre ele deitara, beijara-lhe a boca mais cara, tão cara pelos pecados que foram pagos: o flagra.” (SILVA, 2007, p. 129-130)

Essa passagem de tempo em forma de *flashbacks* só ocorre na narrativa quando o narrador nos remete estes fatos, cabe a ele a escolha do tempo narrativo.

Na sequência textual, o narrador passa a se identificar como onisciente intruso, tal qual no texto anterior, onde se priva da oscilação entre passado e presente, seguindo a ordem cronológica dos fatos: na adolescência - “Alan era casado e tinha já na época dois filhos. Era aniversário de vinte seis anos. Babá estava nos seus quinze já completos.” (SILVA, 2007, p. 130) Fase adulta: “depois dos trinta já era cabeleireiro.” (SILVA, 2007, p. 132), na fase madura: “Quase perto dos cinquenta anos Babá é deixado sozinho. Sem emprego, sem dinheiro, sem nada. Depois daquele triste episódio, não ficou com mais ninguém.” (SILVA, 2007, p.132), e na velhice: “Assim, chegou na velhice. Sempre que o sol ficava mais alto, debaixo de uma velha mangueira, deitado sobre a grama verde que cobria aquele velho chão, adormecia cantando como a invocar o homem que ainda habita seus sonhos.” (SILVA, 2007, p. 133)

A narrativa é encerrada pelo narrador como iniciou, melancólica, expressando a dor e a tristeza de estar só, como Babá esteve o tempo todo em sua vida. Dedicando-se ao outro e jamais correspondido.

A prova que este narrador é identificado como onisciente intruso está na descrição que faz da personalidade e dos atos da personagem protagonista.

4.3 “BEIJO ESCALDADO” UM AMOR HOMOFÓBICO

A quinta narrativa analisada “Beijo escaldado” – inserida na Parte III da obra de Silva que analisamos, inicia, como em outros textos, com uma dedicatória e epígrafe. Nesta narrativa o autor dedica o texto a Rodrigo Emmanuel Araújo Leão, um amigo especial que, segundo Silva, inspirara a criação desta narrativa, como nos relatou a respeito destas dedicatórias na entrevista que realizamos:

- Em todos os seus textos há epígrafes e dedicatórias. As dedicatórias são às pessoas especiais que de certa forma fizeram parte da criação da narrativa, como apoio ou como inspiração de fatos ocorridos?

As pessoas a quem dedico são aquelas sem as quais não conseguiria construir as narrativas. Diferentemente de outras pessoas que escrevem, só consigo construir uma personagem quando as associo a uma pessoa, por algum motivo. Então, para “dar os créditos”, dedico as narrativas a elas.

- E as epígrafes, como o mesmo significado diz, apresentam um tema de determinado assunto. Corrija-me se estiver errado, mas elas foram escolhidas propositadamente para “dialogar” com a narrativa? São referentes a elas ou simplesmente as escolheu por gostar, por achá-las belas?

Na visão de quem escreve, as epígrafes procuram estar conectadas ao assunto tratado. As escolhas das epígrafes foram feitas nesta base. Pode ser que algumas não tenham dado certo, pois a visão de quem escolhe é bastante particular, filtra de uma forma que o leitor pode discordar. (OLIVEIRA, 2012, p. 05)

Em “Beijo escaldado” a epígrafe apresentada é o título da canção: *Sea of love*, da banda britânica *The Honeydrippers* (1981), que surgiu após o final do *Led Zeppelin*, do qual o vocalista *Robert Plant* era membro. A banda gravou apenas um álbum *The Honeydrippers: Volume One* (1984), do qual a canção *Sea of Love* foi o maior sucesso. A banda contou ainda com as participações de *Jimmy Page*, que também fora membro da antiga equipe da *Led Zeppelin*, além de outros como *Jeff Beck*, *Brian Setzere Nile Rodgers*, ex-integrantes de outras bandas que se uniram a *Plant* para a formação de *The Honeydrippers*. A canção que lançou a banda ao sucesso foi *Sea of Love*, um *hit* regravado por eles e que o público aceitou muito bem na voz de *Robert Plant*.

Assim, Silva apresenta esta epígrafe que embala a narrativa como uma das canções indicadas pelas personagens como referência de conhecimento musical, que pode aproximar e distanciá-las: “Rodrigo soube sair daquele instante, levantou-se, ergueu-se num pulo e pôs para tocar *sea of love*. Perguntou ao rapaz se ele já tinha ouvido aquela música. O jovem disse que não, mas que era bonita.” (SILVA, 2007, p. 124)

A musicalidade está presente nesta narrativa de forma muito apurada, levando leitor a uma viagem musical decifrando as intenções das personagens no ato da conquista, como forma de expressão de conhecimento cultural e expressivo de um indivíduo a outro.

O narrador apresentado nesta narrativa já inicia demonstrando ao leitor o seu enfado pelo cotidiano a que está acostumado, uma vez que se trata de um narrador personagem. Sua descrição da rotina surge como um desabafo por não estar satisfeito em viver um espaço tão aglomerado de transeuntes e comerciários, camelôs e poluição:

Numa breve caminhada ao centro da cidade, depois de descer quatrocentos degraus, aposentando temporariamente o elevador, fiz-me de leve como uma ave em pena. Breve e suave. Eram os ares de dia, das ruas, as pessoas. Tudo parece renovado, quando a cidade desde seus patrícios e os coloca numa multidão inenarrável ao longo das ruas cujos tráfegos buzizam em câmara surda. (SILVA, 2007, p. 121)

Através desse relato descritivo do narrador nos deparamos com o olhar de um narrador-câmera, que busca a cada cena, a cada olhar, o suprimento de sua necessidade de observação, para, enfim, apresentar ao leitor o que de fato ocorre naquele instante. Como Leite (2002) cita essa tipologia de narrador:

Câmera (*The camera*)

A última categoria de Friedman significa o máximo em matéria de “exclusão do autor”. Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. [...] O nome dessa categoria me parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. (LEITE, 2002, p. 62-63)

Esse tipo de personagem poderia muito bem ser confundido com o narrador testemunha, que observa atentamente o que ocorre, transmite ao leitor fatos que presenciou,

testemunhou ou simplesmente ouviu através de relato de alguém. Como Leite (2002) e D’Onofrio (2006) analisam respectivamente:

“Eu” como testemunha (“I” as witness)

Seguindo na classificação de Friedman, o NARRADOR-TESTEMUNHA dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil [...] No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos.

Para D’Onofrio (2006), o narrador-testemunha:

É a focalização centrada sobre uma personagem que está presente no texto só para narrar os acontecimentos, não se confundindo nem com o protagonista nem com nenhuma outra personagem da história. Podemos chamá-la de personagem *ad hoc* (só para isso, para contar a história), pois pertence apenas ao plano do discurso, ou de “testemunha”, porque ela narra o que viu, o que ouviu ou o que leu em algum lugar.

Diante destas conceituações de tipos de narrador, podemos observar que o narrador é caracterizado como narrador-câmera, uma vez que infere no pensamento e analisa as informações antes das ações das personagens ocorrerem. É através dele que conhecemos as personagens e suas intenções imediatas e futuras, visto que detém a onipotência, como parte de sua função de narrador-câmera.

Suas ações são apresentadas na posição de câmera: “Oscilo entre transeuntes apressados e pedestres que se perdem nas ofertas imperdíveis dos camelôs que se atropelam de todo os lados da via. Tantas pernas.” (SILVA, 2007, p. 121)

Há um jogo de poetas transeuntes propostos pelo narrador, que observa entre os transeuntes poetas, escritores que surgem em suas descrições através deste olhar no outro:

Homens por trás dos óculos e bigodes. Tantos Drummond. Seria possível, caso se quisesse, ver Néelson Rodrigues, João do rio, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Dalton Trevisan e outros que souberam narrar a cidade e suas ruas. As cidades grandes com suas moçadas. Nos esconderijos daquelas vias, principalmente nas lan-houses, também é possível ver Rafael luz serafim e amador ribeiro neto. Os braços de todos se cruzam sem abraços. Os corpos se tocam e nenhum gozo é sentido. Os olhares tortos, as tortas mágicas enchem a boca de saliva skineriana. (SILVA, 2007, p. 121-122)

Essa característica que agora o autor usa em sua escrita, e não o narrador, ao citar autores, bem como personagens no interior da narrativa e grafá-los em iniciais minúsculas, foi discutida com Silva em entrevista:

[...] Porque os nomes estão grafados com iniciais maiúsculas e minúsculas alternadamente? [...]

[...] *Em Beijo Escaldado, não sei se deu certo a variação de grafar ora de minúscula ou de maiúscula os nomes das personagens, mas a variação dizia respeito aos momentos de dominância, a saber, quando as personagens estão se conhecendo, quando mudam o grau de intimidade, quando um toma o turno do outro, quando um domina a cena, a cada variação desta, deveria o nome mudar a sua forma de grafar as iniciais, colocando ou superpondo sempre o dominante em cena maiuscular.* (OLIVEIRA, 2012, p. 06)

Logo, observa-se que, esteticamente, Silva quis inovar ao citar os autores como parte destas personagens transeuntes, estando estas em situação de dominados e não de dominância, de autores a personagens na narrativa de Silva. Essas características estéticas que o autor apresenta na estrutura do texto, demonstram seu domínio de leitura, em seus apontamentos críticos, por ser um leitor destes. Assim, essas personagens surgem na narrativa como uma homenagem aos autores que têm permeado suas leituras e seus estudos analíticos. São autores que tratam do urbano, do cidadão, bem como autores que apresentam a temática *gay* em suas obras, como os dois últimos citados pelo narrador: "...rafael luz serafim e amador ribeiro neto". (SILVA, 2007, p.122)

Entretanto, suas inferências se resumem a isso, ou seja, aqui encerra o uso desta metalinguagem, característica que Machado de Assis se ocupava, como em *Dom Casmurro*, na qual pede ao leitor que opine sobre o texto, como se isso fosse possível a sua audição. Esse diálogo proposto na metalinguagem fica apenas no plano da ideia e não na concretização desta.

Em seguida às inferências de Silva na narrativa, o narrador retoma seu discurso e apresenta outra característica, além das canções melodiosas e antigas que discorre

no desenvolver do texto, abordando o símbolo representativo da Comunidade *Gay* em todo o mundo, o arco-íris: “O semáforo muda suas cores em um constante arco-íris de apenas verde, amarelo e vermelho. Debaixo dele, guardas de trânsito, pedintes, passantes que correm em busca do tempo que também corre.” (SILVA, 2007, p. 122)

O narrador, gradativamente, vai demonstrando que ele e a personagem Marcelo estão juntos, próximos, como se fossem um só. Após a descrição do ambiente e seus membros, o narrador é identificado, como narrador-câmera, e Marcelo e Rodrigo como personagens.

Enquanto uns compravam cds, outros ouviam o engenhoso fidalgo do evangelismo; alguns comiam satisfeitamente os pastéis de carne, queijo, frango e misto, outros pareciam fazer tudo isso ao mesmo tempo e ainda gozavam com os olhos aquilo que só o atrito poderia permitir. É Rodrigo. Ele nos vê, mas nós fingimos não tê-lo por perto. (SILVA, 2007, p. 122)

Neste instante, é instaurado o primeiro contato entre as personagens: o narrador, Rodrigo e Marcelo. A partir deste momento, os olhares se tornam mútuos, a cumplicidade é concretizada. Uma sequência de ações e descrições, através do narrador, passam a ser transmitidas ao leitor.

Segundo o narrador, Marcelo, é a parte frágil da relação homossexual a dois, ou seja, aquele que desenvolve o papel, por preferência, de passivo, enquanto Rodrigo é o forte, o másculo, o ativo. A descrição de Rodrigo é pormenorizada, enquanto a de Marcelo não é o foco do olhar do narrador. Rodrigo apresenta comportamento e atitudes que o identificam como o ativo, ou como descrito pelo narrador, como um possível bissexual¹³ uma vez que este tem uma namorada a quem se dedica nos momentos mais íntimos e diante da sociedade:

O cavanhaque ainda inteiro, depois de longos puxões que levou da namorada na última sexta-feira. Bigode fino, queixo regular, rosto afilado. Pequeno na sua pequena estatura. Muito branco, branco como a neve. Grave de voz, tímido nas coisas. Rodrigo era uma porção de tudo que se quer por apenas uma noite e umas horas de dia posto. Sua beleza conflitava com os quereres múltiplos dos que viviam naquela cidade. (SILVA, 2007, p. 122-123)

Segundo o narrador, toda a ação inicial ocorre em uma feira livre, mais especificamente em uma barraca de venda de salgados, onde as personagens se encontram e

¹³ bissexual: \cs\ *adj.* 2g. 1 que abrange ou reúne os dois sexos. *adj.* 2g.s.2g.2 hermafrodita 3 que(m) sente atração sexual por homens e mulheres [ETIM: *bi-* + *sexual*] (HOUAISS, 2011, p. 127.)

se flertam. Entretanto, o olhar é direcionado a uma terceira, ou quarta personagem, uma vez que, o narrador faz uso do pronome pessoal no plural, fazendo referência a mais de uma pessoa próxima a ele, e uma outra ao lado:

Sentimos que o olhar dele cruzou o do rapaz ao nosso lado. Sorriu breve, como de costume. Coçou o saco, mordeu o pastel que segurava, mastigou uma porção da comida, tomou um gole de fanta laranja, deixou de propósito um fio de queijo branco que descia de sua boca, tornando-a mais apetitosa do que prometia. O rapaz ao nosso lado moveu-se em comichões. Imaginou como tudo levava a crer, que Rodrigo dava bola para ele. De leve, sorriu para este, que retribuiu o sorriso com um espanto tremendo, chegando-se mais perto, convidando o outro para com ele dividir a comida, o que fora aceito de bom grado. (SILVA, 2007, p. 123)

Os gestos libidinosos e sensuais despertam a curiosidade da personagem Marcelo. Observando isto Rodrigo o testa a todo instante para sentir o seu interesse.

O narrador apresenta uma intertextualidade ao comparar a cena e o ambiente em que se encontra naquele momento à obra de Ignácio de Loyola: *Não verás país nenhum*: “Era uma típica cena de não verás país nenhum: as marquises em que os sujeitos eram postos e os raios de sol pareciam lançar seu perigo mortal àqueles que se deixassem abater.” (SILVA, 2007, p. 123)

A personagem Marcelo só é apresentada depois de instantes que o narrador descreve a cena, como se tivesse sido um passo seu. Entretanto, até aquele momento, não havia identificado qual era o nome do rapaz que acompanhava Rodrigo, em uma empolgada conversa:

Mordidas de um e de outro, risos escandalosos de Rodrigo e do rapaz que estivera ao nosso lado, Marcelo – ficamos sabendo o nome dele pela alta voz em que conversavam. Tomaram o lanche e saíram para um dos bancos da praça onde o evangélico urrava como possesso. Em meio a clamaria dos religiosos, percebemos que eles já trocavam alguma conversa e tocavam um a pele do outro, no braço. Sentados, percebíamos o interesse de ambos, pelo menos era o que as aparências diziam. (SILVA, 2007, p. 123)

A intimidade é instaurada a partir deste momento. Buscam então um local mais íntimo, mais apropriado para poderem ficar mais à vontade e se conhecerem melhor. “Saíram dali em conversa alta. Satisfeitos. Seguimos os dois e entramos com eles no apartamento onde Rodrigo gostava de ficar final de semana. Lá, introduziu Marcelo, jovem rapaz que delirava na pele oportunamente branca de Rodrigo, bem como o cavanhaque bem

escovado, rimando com o bigode de seda.” (SILVA, 2007, p. 123-124) a vaidade de Rodrigo é latente, o que denota ser um rapaz bonito, vaidoso.

O espaço público dá lugar agora ao privado, quando as personagens se trancam no apartamento, buscando um pouco mais de intimidade, uma vez que a excitação já é explícita: “Trancaram a porta. Via bem de perto que o pulso de Rodrigo estava nervoso. Os punhos agitados. Marcelo não imaginava o quanto teria de surpresa. Parecia sempre em êxtase” (SILVA, 2007, p. 124) Neste momento, é clara a caracterização do narrador, visto que declara saber de algo que nem todos sabem, apenas Rodrigo e ele. Assim podemos identificá-lo de fato como narrador-câmera, visto sua onisciência.

Segundo o narrador, a cada instante a intimidade entre os rapazes aumentava, gerando, assim, uma cumplicidade, uma vez que Rodrigo está em seu habitat natural, sendo Marcelo seu convidado:

Seu semblante era de quem via a luz da meia-noite e ficava mais claro em pleno meio-dia. Entabularam outras conversas das quais iam ficando apenas fiascos ao longo de duas horas que já estavam no apartamento. O sol já tinha ido embora, a noite com os seus sortilégios chegara, e não anunciaram aos dois que era presente. (SILVA, 2007, p. 124)

A conquista de Rodrigo sob Marcelo tem início no momento em que se sente dominando a situação da paquera. Assim, dá início então a sedução de Marcelo. A partir deste momento da narrativa, segundo as palavras do autor em entrevista, as grafias de nome das personagens passam a indicar quem está em situação de dominante e quem está na de dominado:

Rodrigo tirara a camisa, vestira uma bermuda jeans, ficara descalço. O peito muito branco, os pelos meio parcos. A caixa torácica era bonita, concluía Marcelo, pois dissera em alto e bom tom. Rodrigo sentou-se junto, tocou-lhe o rosto, disse que ele tinha uma bela pele facial. Que Marcelo era bonito e que precisava de um toque especial naquele rosto. Marcelo corou ao ouvir palavras daquele com quem estava ficando. Rodrigo foi mais além. Insinuou um cheiro na face direita de Marcelo, que virara quase completamente, pensando receber a boca molhada do rapaz que o atraía a si. (SILVA, 2007, p. 124)

Rodrigo inicia um processo de conquista com Marcelo. Primeiramente, seduz, encanta para depois mostrar a verdadeira intenção. Enquanto Marcelo acredita estar sendo amado, ter enfim encontrado o amor de sua vida. Esse jogo de sedução que Rodrigo faz com Marcelo é apresentado pelo narrador, com a intertextualidade das músicas que ele vai

denominando sequencialmente. Cada título de música que Rodrigo apresenta a Marcelo traz uma lembrança e demonstra certa importância para ele. Rodrigo começa um teste de conhecimento musical com Marcelo. Uma maneira de observar o gosto musical e cultural de seu visitante:

Rodrigo soube sair daquele instante, levantou-se, ergueu-se num pulo e pôs para tocar *sea of love*. Perguntou a Marcelo se ele já tinha ouvido aquela música. O jovem disse que não, mas que era bonita. Rodrigo pareceu não gostar do desconhecimento do outro. Mudou a faixa e o play sistem tocava *stand by me*. A mesma resposta: Marcelo ouvira a música, mas não sabia onde. Acreditou na situação e deixou que *pretty women* tomasse conta. Nada. Sempre negativa. Insistiu em *I Will Survive, I love to love, over the rainbow* e inúmeras outras faixas de diversos cds. Retornou a *sea of love*. Rodrigo quis que ele dissesse uma única música de que gostasse. Teria que ser do seu repertório, pelo menos para combinar em algo, pensava. Tal foi sua reação com a resposta de Marcelo: - Gosto de Cavaleiros do forró. (SILVA, 2007, p. 124-125)

A exposição musical apresentada por Rodrigo não diz nada para Marcelo que não demonstrava o gosto musical aprimorado como o outro esperava. Entre as indicações de Rodrigo, encontra-se a composição musical que foi e ainda é um dos ícones do movimento *gay*, quando tocada em boates e festas LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), *I Will Survive*. Esta música surgiu como hit nos anos 70 na voz de Glória Gaynor, mantendo-se até a presente data como trilha fundamental em eventos deste gênero. Entretanto, a simplicidade de Marcelo irrita o anfitrião que se revolta e começa a de fato mostrar sua verdadeira personalidade homofóbica:

Putá merda! Disse. Pra puta que pariu, veado! Exclamou. Como seria possível tão bonito aguentar essas merdas. Disse para que o outro ouvisse, que ficou meio temeroso ao sentir rapidamente a mudança de tom por um simples gosto diferenciado. Foi até à porta certificou-se de que ela estava plenamente trancada. (SILVA, 2007, p. 125)

O ápice da narrativa tem início a partir deste momento em que Rodrigo está tomado de ira e passa a não responder mais por seus atos. Marcelo começa então a perceber a cilada em que entrara. Rodrigo preparou o ambiente no apartamento de maneira inusitada, preparado para sucumbir qualquer som, qualquer acústica:

Marcelo percebera que as paredes do apartamento eram revestidas de um material que não sabia identificar: eram bonitas, porém estranhas. O revestimento era cortiça. Em todos os cantos das paredes onde havia abertura, ele fechou e em cada janela ou porta havia o revestimento. (SILVA, 2007, p. 125)

O narrador está presente na ação, como parte da narrativa, do ambiente, como câmera, focalizando tudo de modo onisciente e onipresente. É através dele, que sabemos os acontecimentos ocorridos naquele apartamento, inclusive da inocência de Marcelo que não pressente nada que poderá ocorrer ali. Inebriado pela sedução de Rodrigo, Marcelo se entrega sem se sentir entregue:

Abriu um pouco o zíper da bermuda, deixou alguns pêlos à vista. Parecia uma armadilha para ter consigo a presa ali já presa. Marcelo viu os pêlos e se animou. Perguntou se podia tirar a camisa: estava calor. Teve o consentimento. Adiantou-se e tirou também a calça que vestia. As pernas bonitas que apresentava ter não combinavam com um forte mau cheiro que exalava de seus tênis. Rodrigo pareceu irritar-se com a situação. (SILVA, 2007, p. 125)

O olhar do narrador agora surge com veemência enfocando a ambientação no apartamento. É a palavra dele que resume a descrição de Marcelo que antes não fizera. Tratava-se um rapaz com pernas, pele e físico bonitos, mas com falta de cuidados com a higiene corporal; algo que Rodrigo não aceita, perdoa.

Pedi ao outro: - Tu vai tomar banho, certo, depois eu vou. Levou o rapaz até o chuveiro. Deixou lá: toalha, sabonete, xampu, escova dental nova com respectivo creme. Pediu que não usasse desodorante, água de colônia e que limpasse muito bem a bunda e a cabeça do pau. (SILVA, 2007, p. 125)

O narrador apresenta o comando de Rodrigo, uma ordem. O verbo no modo imperativo denota ordem, algo que ele sabe muito bem fazer no momento de intimidade, uma vez que é o dono do apartamento, da situação, enfim, o ser dominante. Marcelo agora está totalmente aprisionado à situação e a Rodrigo:

Foram para um dos quartos, o mais secreto. Rodrigo tomou o cuidado de trancar a porta com mais cuidado. A cama já estava feita, o som já tocava, o uísque já estava preparado em dois lindos copos que pareciam brilhar ao contato da luz com o líquido deles. Tomaram. Sentaram-se na beira da cama. (SILVA, 2007, p. 125-126)

A homofobia está implícita nas palavras do narrador, mas explícitas nas ações de Rodrigo, em sua sedução:

Rodrigo tocou na nuca de Marcelo, que tocou o peito do companheiro. O beijo. Os abraços. As bocas fundidas. Os corpos ainda meio separados. Marcelo sendo deitado, Rodrigo deitando-se por sobre o outro. As roupas descendo lentamente. (SILVA, 2007, p. 126)

O efeito da sedução de Rodrigo em Marcelo ocorre, causando o sentimento que o visitante tanto esperava ser correspondido sentimentalmente: o amor. Após estes momentos juntos, o rapaz já se percebe apaixonado, a ponto de se declarar sentimentalmente, sem medo da não correspondência: “Marcelo diz que ‘eu te amo desde que te vi’. Rodrigo pede calma e que amor só se sente quando é de verdade. ‘Eu te quero hoje e sempre’. Rodrigo dizia que nem agora e em nenhum outro aniversário.” (SILVA, 2007, p. 126) Com o propósito de mudar o foco do discurso amoroso de Marcelo, o anfitrião incita o outro a iniciarem o ato sexual:

Perguntou se ele, Marcelo, gostava de putaria, de sacanagem, de palavrão. O outro assentiu e pediu que o chamasse de veado, de puta, de rapariga, de fuleira. – Me chama de tua rapariga, de teu veado. Diz que quer me comer, me foder todinho, meu macho, diz! Rodrigo percebeu que era chegada a hora. Lentamente, tomou o corpo do outro já em estado de transe, beijou-o rispivamente e cuspiu na boca dele. Escarrou a última secreção de catarro que arrastou forçosamente de sua garganta e lançou-a no rosto daquele que estava bêbado com a situação. (SILVA, 2007, p. 126)

O fato de o outro gostar de perversidades sexuais na cama o excita, porque assim ele domina a situação plenamente, como macho dominador. Rodrigo deixa sua máscara social cair e mostra quem de fato é. A obscura e maligna face, sedento por seduzir o outro desce ao mais baixo nível. Após dopar o visitante, ao tomarem o uísque antes de se deitarem, Rodrigo demonstra seu instinto homofóbico através das ações de humilhação para com o outro e de demonstração de poder, de ordem e prepotência.

Enquanto Marcelo se mostra submisso, ao aceitar ser subjugado pelo outro, através de xingamentos, de perversões corporais como os dejetos que o outro lhe cospe. Os amantes chegam ao pior da perversidade e do desejo para satisfazerem seus instintos inebriados pelo clima, pela dose de uísque batizado.

Em um misto de desejo, conquista realizada, descompasso e atos homofóbicos de Rodrigo, algo que confunde o leitor, o narrador e talvez até as personagens, o anfitrião, aos berros, consuma o ato com Marcelo:

Disse que ele era um canalha, veado safado, arrombado, sem vergonha, rapariga, nojento. – Você quer pica, seu maricas, quer aço? Toma no cu, seu veado. E sufocou Marcelo na garganta, lentamente. Este esperneava sobre a cama e tinha seu fôlego represado. Rodrigo perversamente mastigava a pele do rosto de Marcelo. (SILVA, 2007, p. 126)

A conclusão que o leitor chega após esse momento, é que não havia sedução na fala de Rodrigo, não havia desejo, não havia nenhum sentimento, a não ser o de destruir aquele indivíduo que estava ali, a sua frente pronto para ser amado ou possuído, fosse qual fosse a intenção das personagens: “O sangue já manchava o lençol que tinha sido posto fazia pouco tempo. Deu uns dois tapas bem fortes no rosto da sua presa, que deitou desmaiada.” (SILVA, 2007, p. 126)

O efeito da sedução causado em Marcelo traz à narrativa, a partir deste momento, apenas uma personagem em cena, causando quase um monólogo se houvesse fala desta personagem. Entretanto, cabe apenas ao narrador, através de seu olhar câmera, o relato dos fatos ocorridos.

Enquanto não acordava, Rodrigo tirou-lhe a cueca, lambeu-lhe a bunda ainda limpa, cheirou-lhe o pênis ainda com cheiro de sabonete senador. De pênis ereto, urinou sobre o corpo do debilitado. Outra vez cuspiu no corpo do inconsciente. Depois. Depois foi o que não teria coragem de contar, não fosse extremamente necessário. Já havia preparado, de propósito. Uma faca-peixeira foi colocada sobre o peito de Marcelo, ainda inconsciente. (SILVA, 2007, p. 126-127)

A maior demonstração de homofobia no comportamento e na índole de Rodrigo vem através da fala do narrador, que, apesar de demonstrar certa recusa em narrar o que de fato estava por acontecer, pois lhe causa repulsa, asco, transmite ao leitor os fatos como cumprimento de seu compromisso como narrador-câmera. O sadismo excita Rodrigo, principalmente por sua presa estar imóvel, o que facilita seus intentos homofóbicos: “Rodrigo tinha um sorriso endemoninhado. Inclinou-se sobre o corpo do outro, apontou a faca-peixeira, que lentamente cortava e era enterrada no peito do desgraçado que se remexia já sem forças.” (SILVA, 2007. p. 127)

O ato criminal da personagem Rodrigo, em relação a Marcelo, é abordado poeticamente pelo narrador ao descrever a cena em que o corpo do visitante desfalece e sua alma deixa seu corpo. Um misto de inocência e malícia, de desejo e escárnio, de medo e coragem, de vida e morte, de fuga e chegada, de escape e de retorno. Tomado pelo ódio e pelo desejo, Rodrigo assume de fato sua máscara de homofóbico, de advogado responsável pela limpeza da escória que permeia as ruas das cidades do Brasil:

À medida que descia sobre o corpo do outro com a faca, beijava-o, chamando-o de ‘meu amor’. A faca entrando, a alma saindo; a faca cravando, o riso cortante; o corpo desfalecendo, o pênis de Rodrigo inflado. Sangue e desejo. Vai tomar no cu, seu veado. Foi a última frase ouvida, porque depois disso a polícia já tinha sido chamada e descobrira que Rodrigo gostava de bater em gays nos finais de semana, principalmente quando saía com sua turma do curso de direito. (SILVA, 2007, p. 127)

O prazer de Rodrigo, sua excitação, a explosão de gozo surge no momento em que Marcelo desfalece definitivamente. Ao perceber que o outro não está mais ali, Rodrigo sucumbe e é interceptado pela punição que buscava dar em sua vítima e é descoberto em sua alcova, devidamente preparada como abatedouro de homossexuais nas ruas brasileiras. Assim como Rodrigo faz uso de sua conduta moral e de seu futuro profissional como advogado, como homem das leis, para eliminar o que julga ser um erro social, as autoridades também se mostram presentes na punição de indivíduos como este: homofóbicos.

4.4 A SOLIDÃO COMO FUGA EM “VELHO DEITADO NA GRAMA”

Em “Velho deitado na grama”, Silva (2007), a sexta narrativa da obra utilizada para análise, a homenagem é a Carlos Drummond de Andrade, a quem o autor intimamente chama pelo sobrenome: “Para Drummond de Andrade”, característica por certo de um leitor e sabiamente crítico das obras do poeta modernista mineiro.

A epígrafe da narrativa saúda o leitor com o aforismo¹⁴ de Carlos Drummond de Andrade: “A vida é breve, a velhice é longa”. Uma exemplificação do pensamento poético sobre a vida para o poeta mineiro. Essa epígrafe encontra-se diretamente associada à narrativa, a partir do título do texto: “Velho deitado na grama”. Esta associação ocorre em razão de percebermos, durante a leitura deste texto, algumas reflexões sobre a vida,

¹⁴ aforismo: *s.m.* máxima ou sentença que exprime um preceito moral [ETIM: lat. *Aphorismus*, *i* ‘aforismo’, do gr. *Aforismos*, *ou* ‘id’] •COL. analecto. (HOUAISS, 2011, p. 29.)

sobre o passado, o presente e o futuro, fatos que marcaram de alguma maneira a vida da personagem protagonista, segundo o narrador.

A solidão e a velhice em “Velho deitado na grama” (2007) trafegam juntas nesta narrativa permeada de registros desde o início, onde somos apresentados a um senhor de idade avançada que, mesmo assim, não perdeu o gosto pela vida, pelos prazeres da liberdade de dizer o que bem quisesse e a quem bem sentisse vontade, sem permissão ou atenção de qualquer outro.

Seu Babá, como era gentilmente conhecido e chamado por todos, carregava esse sentimento de solidão, não pela companhia alheia, e sim pela tristeza, pela dor que o consumia. Mesmo estando acompanhado, sentia-se muito só:

Estava na casa dos oitenta. Corpo ainda capaz de caminhar e fazer suas compras. Gostava de mascar tabaco e chamar palavrões. A toda hora uma pica e uma boceta saíam da boca dele com um ar natural e cheio de graça. Todos riam. Era engraçado. Sempre tinha visita para ele. A casa sempre frequentada. Nunca sozinho e toda a solidão do mundo o consumia. (SILVA, 2007, p. 129)

A velhice, para a personagem, é apenas o resultado de sua experiência de vida, tudo que passou desde a infância, seus amores, suas humilhações, sua vida, e que agora culminavam nessa solidão, que o acomete nesses momentos da vida: “Os dias na esperança de um só dia. E queria o dia que queria. Por ele ansiava.” (SILVA, 2007, p. 129)

Segundo o narrador, ele não se sentia mal por ser velho e sim por estar só, sem a companhia de quem tanto amou durante a vida, até mesmo porque essa solidão lhe trazia a imagem da morte e isso sim o assustava. Para tanto, buscava pela memória as lembranças da religiosidade que estavam impressas em seus princípios: “E amava o dia em que queria partir e ver Jesus.” (SILVA, 2007, p.129) Era nessa esperança divina que o protagonista esperava, que um dia seus pecados fossem perdoados e que sua vida pregressa fosse esquecida.

Entretanto, essa esperança de ser salvo pela religião ou pelos princípios que carregava em seu íntimo Babá expressava em momentos de cantoria que praticava em momentos de solidão:

De sua boca imunda, palavra de esperança. Cantarolava numa voz fraca a canção de há muito esquecida nos tempos evangélicos: “A minha vida a Jesus já entreguei, a minha vida em Jesus conservarei, quero servi-lo com inteira devoção, pois só assim terei no fim o galardão, quem prometeu é fiel e vai me dar, foi meu Jesus que morreu pra me salvar, e eu estou a lhe esperar, pois muito em breve ele aparecerá”. (SILVA, 2007, p. 129)

Ainda que mantivesse atos obscenos, tais como emitir palavrões e ter uma vida nada regrada, Babá jamais perdeu sua fé, sua crença no ser espiritual superior.

Novamente, como em outros textos e obras, Silva nos remete à religiosidade em suas narrativas, propondo uma análise do protagonista ao leitor do texto.

A solidão que o protagonista sente e se torna uma fuga para os problemas com os quais nos deparamos enquanto homossexuais, a homofobia alheia e aquela em nós mesmos, que ocorre quando não nos aceitamos como de fato somos, por não crermos na real situação e com a qual nos deparamos com diante da heteronormatividade, simplesmente com o propósito de preservação da família e dos outros, por medo de perder o carinho e os amigos, é que acabamos nos enclausurando em uma redoma de vidro, na qual ainda insistimos em acreditar que ninguém está percebendo, que ninguém está observando o que de fato somos: homossexuais.

Assim, Babá se sentia. Desde criança, sabia o que de fato era e como seria. Sentia na pele e trazia nas lembranças o que enfrentaria, uma vez que tudo teve início em sua casa: “Quando menino, Babá recebeu a visita de um amigo, um dia.” (SILVA, 2007, p. 130) A partir deste momento, as lembranças são trazidas à tona gradativamente: o primeiro contato, o primeiro toque, o primeiro beijo. Não distante também se recorda do primeiro e mais duradouro flagra, visto que, após se espalhar a notícia, tornou-se motivo de chacota na boca alheia, no olhar crítico e sinuoso dos outros:

Sobre ele deitara, beijara-lhe a boca mais cara, tão cara pelos pecados que foram pagos: o flagra. O delírio da mãe intimamente machucada. O desespero do pai com as piadas. O veado do filho de seu Antonio. A mulherzinha da casa de dona Bernadete. Macho e fêmea. Na surra que levava, a lembrança ficava gravada em cada lágrima deitada, em cada marca do corpo, em cada palavra afiada. (SILVA, 2007, p. 130)

Entretanto nada o consumia mais que o desejo de sentir novamente o outro, ser novamente do outro, mesmo sob o olhar e as ameaças dos pais:

Que os beijos viessem e logo depois a surra. Seria mais feliz se daquela forma tivesse que acontecer. Dias depois da surra, sob as dálias do jardim, debaixo de roseiras e deitados no chão de terra escura e umedecida, tocavam o sexo um do outro enquanto as bocas se encontravam. Mais salientes que antes, se amavam. Juravam eternas lembranças e fugas não compreendidas. Marcelo foi enviado para um internato, Babá ficou frequentando a escola e sendo depreciado no seu cotidiano. (SILVA, 2007, p. 130)

Nada conseguia destituí-lo do desejo de amar e ser amado por outro do mesmo sexo. A homofobia já o persegue em forma de insultos, na solidão única que sente ao ser abandonado pelo outro.

Em uma inferência ao diálogo mitológico ocorrido entre Édipo e a esfinge, Silva, através do narrador nos remete à mitologia greco-latina, do questionamento humano, do questionamento do eu. Entretanto, mesmo se sentindo recluso, Babá ainda se mantém firme, sem se destituir de seus desejos e de sua condição sexual:

Era dia. Segundo a esfinge em diálogo com Édipo. Consciente da condição que decidira abraçar, Babá sofria ao longo dos anos o ódio dos antes colegas. Mas escurecia a vista, caminhava firme, olhava de quando em vez para algum rapaz por quem achava que deveria se interessar e seria correspondido. (SILVA, 2007, p. 130)

Sua solidão acaba quando conhece um novo amor, porém, a diferença de idade não seria o empecilho para os apaixonados e sim o fato de Alan ser casado. Esta situação causará em ambos a condição de manterem uma relação secreta, às escondidas: “No movimento do pêndulo, entre um ir e vir do pêndulo do mundo, terminou ancorando-se no coração de um rapaz por quem se apaixonou: Alan. Alan era casado e tinha já na época dois filhos.” (SILVA, 2007, p. 130)

Essa solidão que Babá sente vai sendo permeada pela narrativa conforme o narrador nos apresenta a relação dos rapazes, os encontros fortuitos, as carícias:

Do namorado recebia, diariamente, pequenas declarações de amor que, combinadas aos flertes de quando se viam ou se encontravam, alimentava uma aconchegante ilusão de que os dias poderiam ser esperados na esperança de um só dia. (SILVA, 2007, p. 130)

[...]

O toque na nuca, no cabelo, nos dedos. O cheiro da pele suada. A vontade do sexo, a voz cortada, garganta aberta para o berro mais seco. O olhar no olho, o olhar na braguiha, o querer o outro, o outro do seu afeto. (SILVA, 2007, p. 131)

Destes momentos juntos, Babá só guarda na memória as despedidas, os momentos que o transferem agora, na velhice à solidão:

A paixão entre Babá e Alan acabou depois que o amado, a mulher e agora três filhos mudaram para outro estado. Na bagagem de ida: saudades. No quarto de quem fica: lágrimas de quem chora. E chorou trezentas horas de saudades do seu bem. Emagreceu, não tomou banho, deixou de ir à escola, converteu-se em ermitão, releu todas as cartas, inúmeros bilhetes, cheirou todos os papéis de bombom, de chocolate, beijava a única foto três por quatro que guardava como quem guarda ouro. (SILVA, 2007, p. 131)

Essa dor, essa solidão, esse sentimento de desprezo consigo mesmo, toma conta de tudo e de todos. Diante de toda essa situação e de tanta dor, não há saída para os membros desta família. O pai envergonhado, diante disto abandona o lar, causando ainda mais dor no filho e na família. A culpa pelo fim do casamento da mãe acompanhará Babá por toda a vida: “Babá se sentiu culpado pela perda do amado da mãe, seu pai. No ar da revolta e da doença, deitava-se todos os dias e cantava como sereia a fim de obter ou atrair o homem que tanto desejava. Os dias passaram, os anos chegaram. Vinte dois anos.” (SILVA, 2007, p. 132)

Durante suas buscas, nas andanças que cometeu, encontrou o parceiro que acreditaria ser o homem de sua vida. Entretanto, a solidão não o abandonaria neste instante. As noites que se tornaram anos, passados juntos findaram como se deram, inebriadas por conflitos e determinada pela separação:

Debaixo dos caracóis dos cabelos de um galego encontrou a paz que tanto queria. Com ele fora morar do outro lado da cidade. Longas noites de amor que se estenderam por longos anos. A juventude toda com aquele galego forte e cheio da grana que sobrevivera até então comendo rapazolas e fumando maconha. [...] Depois de muitas andanças, enganando o seu parceiro, trouxe para este uma desgraça. Quase perto dos cinquenta anos Babá é deixado sozinho. Sem emprego, dinheiro, sem nada. O galego estava com aids e seu Babá ficou sem nada. Depois daquele triste episódio, não mais confiou em ninguém. (SILVA, 2007, p. 132)

O narrador aborda a solidão de Babá apresentando ao leitor as recordações que mais marcaram a vida da personagem, o amor de juventude. É através do retorno de Alan com a família, agora ainda maior, com esposa e netos que as esperanças de Babá se acabam definitivamente. O sentimento que ainda carregava, a esperança de retomar a relação com o antigo amante, transforma-se em mais dor e solidão: “Mas Alan estava em outra, no auge dos seus setenta anos. As esperanças tinham morrido, a lembrança de babá esquecido, era apenas o que era. Babá sofria aquele resto de vida.” (SILVA, 2007, p. 133)

As palavras do narrador se tornam carregadas de depressão, de dor, de escape, uma fuga para dentro de si mesmo, de um ser que já não existia mais, consumido pela solidão e pelo desprezo do outro:

Fraco de tudo, mas ainda não desistido de viver, morria lentamente na mesma posição dos dias de tantos anos e todos achando que dormia. Sozinho e abandonado, lia na natureza o destino de muitos que não tinham encontrado o amor perene. Os olhos, debaixo daquela mangueira, pareciam verdes, de esperança. (SILVA, 2007, p. 133)

No fim de sua vida, no resumo de suas escolhas, de seus amores e de seus desejos supridos, Babá, aguarda a fim da vida como Raul Seixas em sua composição “Ouro de tolo”, onde depois de tantas decepções e insucessos na vida, descredita em tudo e em todos e abandonado, só, aguarda a morte chegar: “...Com a boca escancarada cheia de dentes, esperando a morte chegar...”, é assim que Babá encerra sua vida, nessa fuga desmedida e só, na clausura a que foi acometido quando insultado, ofendido, enxovalhado em atos desenfreados de homofobia. Em busca de fugir destas situações é que ele se fecha em copas e aguarda a morte.

4.5 A MORTE E A SOLIDÃO COMO SINÔNIMOS DE HOMOFOBIA

Neste momento do quarto capítulo, analisaremos a figuração da morte e da solidão como meios de fuga para as personagens, que se encontram vitimadas pela homofobia, direta ou indiretamente.

Nos textos: “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”, esses elementos configuram como a libertação, a fuga do eu, a exclusão social, para a morte, e, a introspecção e o desejo de reviver as alegrias transformadas em dor na solidão.

A morte está para a personagem Rodrigo, sendo ele, um representante da lei, da ordem e do direito civil, como meio de punição cruel, doentia e sagaz a todos que se identificam contrários ao seu comportamento moral e social. Em razão disto ele desfere a faca no outro, que tanto o deseja.

O prazer que expressa ao sentir a vida de Marcelo se transferindo do corpo para um outro plano, é substancialmente intenso, uma vez que sua excitação é o ápice da narrativa.

O narrador apresenta uma leitura poética do instante, mesmo que paradoxalmente seja mórbido e lindo, mas há sim poesia na fala do narrador ao descrever a

situação que ocorre naquele instante: “À medida que descia sobre o corpo do outro com a faca, beijava-o, chamando-o de ‘meu amor’. A faca entrando, a alma saindo; a faca cravando, o riso cortante; o corpo desfalecendo, o pênis de Rodrigo inflado. Sangue e desejo.” (SILVA, 2007, p. 127).

Silva (2007), através do narrador, apresenta uma primorosa metáfora para a configuração da morte como liberdade para Marcelo, que era menos culto, menos inteligente e menos homem. Enquanto para Rodrigo que é inteligente, tem amigos, tem um apartamento que usa como abatedouro, a morte é uma maneira de limpar a sociedade em que está inserido, como cidadão heteronormativo e dono do seu direito de não tolerar homossexuais e de exterminá-los.

A solidão em “Velho deitado na grama” atua como parte da estrutura de Babá, que desde muito jovem já se percebeu só, nesta escolha de se assumir ou não, de se aceitar ou não, de ser de fato quem era e como se identificava: homossexual. Entretanto, essa solidão não o abandona, acompanhando-o sim, desde o momento em que é flagrado pela mãe e posto de castigo, ao aceitar as provocações alheias que o humilhavam na escola, sem nunca ter revidado. Ou mesmo no momento em que vê a partida do pai, abandonando o lar em decorrência de não suportar mais as chacotas que a vida e a sociedade lhe cravavam na alma.

Babá está só desde o momento em que aceitou ajudar ao próximo, até o momento que conheceu Alan, foi abandonado por ele, pois este era casado e o compromisso matrimonial não o permitia concluir essa relação:

Num dos recantos de uma das ruas, de volta pra casa, um cheiro na nuca, um beijo escorregado. Nada de roubo: todos os beijos doados. Em plena rua, na escuridão. Do final da rua aos berros e gritos: - veados! A correria para não serem reconhecidos. Em casa chegando suado e cansado, da voz da mulher de Alan se ouve: - Te mato!”

Esta é a instauração de solidão na vida de Babá, pois seu grande amor parte e o deixa só.

Consumido pela dor do abandono, entrega-se ao primeiro encaracolado que aparece em sua vida e com ele passa bons momentos, até se consumir, ao descobrir que foi contaminado com o vírus da Aids.

O fim da narrativa apresenta, através do narrador, um indivíduo consumido pela dor e pela tristeza de ser abandonado por quem se ama. Babá não morre fisicamente como ocorre com Marcelo em “Beijo escaldado”, porém seu espírito e sua alma já se consomem na solidão, um misto de morte e vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação das questões de gênero em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos*

A proposta de analisar a obra de Antonio de Pádua Dias da Silva surgiu da ânsia de identificar características literárias que determinariam uma obra literária como uma literatura de gênero *gay*. Para tanto, na análise destas narrativas, apresentamos os princípios estéticos literários que a identificam e a determinam como parte desta vertente literária que tem se destacado como as literaturas africana e feminina. Essa busca tem acontecido há algum tempo através de outros trabalhos realizados em artigos, ensaios e textos científicos que abordam a temática homossexual.

Assim, buscamos apresentar um autor que pudesse se destacar, principalmente, por estar à margem dos grandes centros culturais e da mídia gráfica, por ser desconhecido do grande público e por causar exatamente o que esta pesquisa analítica nos provocou, o estranhamento enquanto leitores iniciais e posteriores críticos da obra de Silva. Além destas razões, os diálogos por e-mail, telefonemas trocados e via entrevista reforçaram as razões para a escolha de Silva como *corpus* de nosso trabalho acadêmico.

A seleção desta obra e das narrativas analisadas deu-se em razão da identificação imediata com a segunda obra lida do autor *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007). A primeira, *Sobre rapazes e homens* (2006), também de contos, apesar de sua qualidade, não atingiu o estranhamento tão necessário para que se tornasse a escolha para a realização desta pesquisa.

Na análise destas narrativas, apresentamos os principais elementos estruturais da narrativa, propostos e discutidos por Gérard Genette (1976), através de sua obra *Discurso da Narrativa*, bem como outros leitores deste teórico. A cada leitura, procurou-se a identificação de elementos tais como: tipologia de personagem, narrador e seu desenvolvimento na narrativa.

Então, para darmos início ao desenvolvimento desta análise, procuramos apresentar primeiramente o autor, suas obras e seu papel junto à crítica literária, as terminologias que aqui identificamos como: homoafetividade, homoerotismo e homofobia; seus históricos e conceituações, bem como a função que estas terminologias desempenham no cotidiano daquele que se identifica como homossexual. Para tanto, estruturamos a análise em

quatro capítulos. A fim de que as análises das narrativas ocorressem, foram divididos em três pares de textos, cada qual identificado por sua característica terminológica: “O gorila” e “Caso da cueca”, a homoafetividade; “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”, o homoerotismo; e “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”, a homofobia.

Durante as análises e discussões da homoafetividade nas narrativas “O gorila” e “Caso da cueca”, a segunda parte do trabalho, apresentamos na estrutura dos textos a terminologia: homoafetividade, identificada através do primeiro contato, do papel desenvolvido pelas personagens, em cada um dos textos, bem como a tipologia de narradores. Na terceira parte da proposta analítica, as narrativas tratavam da discussão e identificação do homoerotismo nos textos de Silva. Em “O homem que gostava” e “Tratado acerca da agonia”, essa terminologia é apresentada pelo autor, Antonio de Pádua Dias da Silva, através de suas personagens e narradores, sendo elas personagens ou não, transmitindo ao leitor a intertextualidade que outros autores, também de obras homoeróticas, como Caio Fernando Abreu, já haviam utilizado como recurso estilístico. Silva apresenta um repertório de trechos musicais com os quais as personagens narram sua trajetória cotidiana.

Como parte deste capítulo, apresentamos e discutimos a distinção entre erótico e pornográfico, com a obra *O discurso pornográfico* (2010), de Dominique Maingueneau, desfazendo, assim, a equivocada confusão que os conceitos suscitam aos leitores primários.

Na quarta e última parte do trabalho aqui desenvolvido, foram apresentados e discutidos a conceituação legal da homofobia, como crime. A morte e a solidão foram as saídas para a fuga da homofobia, da situação a que se encontravam as personagens, sendo manipuladas, achincalhadas pelo olhar ou pelo gesto de exclusão a que eram acometidas. Poesia e morte, sangue e solidão caracterizaram o percurso das personagens em “Beijo escaldado” e “Velho deitado na grama”.

Silva apresenta em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007), os elementos que ora identificamos como características estéticas da obra analisada. Apresenta-se, ainda, os textos naturalistas de Adolfo Caminha, Aluísio de Azevedo, os textos em prosa e poesia românticos de Álvares de Azevedo, que já abordavam a temática de gênero *gay*, porém, sem o título que ora os designa, ou textos mais contemporâneos de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Wilson Bueno, Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan entre outros, nos quais ainda se inserem as obras de Silva, que aqui apresentamos, analisamos e ora identificamos como literatura de gênero *gay*, proposta deste trabalho dissertativo.

A obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão – contos homoeróticos* (2007), de Antonio de Pádua Dias da Silva, torna-se, a partir deste trabalho acadêmico e científico, mais um título apresentado, discutido e analisado da Literatura Contemporânea Brasileira de gênero *gay*.

Essa proposta se realiza em razão de, no encerramento de cada capítulo, os elementos narrativos propostos terem sido identificados: as tipologias de narradores e personagens, as terminologias homossexuais, bem como o papel legal e poético nos textos selecionados, proposta deste estudo de identificação da Literatura de gênero *gay*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados.*/ Caio Fernando Abreu. s/ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ADAM, Jean-Michel. *Análises textuais e discursivas: metodologia e aplicações.*/ Jean Michel Adam, UTE Heidmann, Dominique Maingueneau; Maria das Graças Soares Rodrigues, João Gomes da Silva Neto, Luís Passeggi (orgs.)–São Paulo: Cortez, 2010.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura.* São Paulo: Martins Fontes, 1976, 1ª ed. Brasileira.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.*/ Erich Auerbach. – 5ª Ed./ 2º reimpressão - São Paulo: Perspectiva, 2011. – (estudos; 2/ dirigida por J. Guinsburg).
- AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço.* Apresentação e questões: Francisco Achcar. São Paulo: Editora Objetivo, 2008.
- AZEVEDO, Laís. Homossexualidade nas literaturas de língua portuguesa do séc. XIX. Revista Literária on-line – Literatura em foco. Postada em 26/04/2012, disponível em: <http://www.literaturaemfoco.com/?p=2243>.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*/ Mikhail Bakhtin, tradução de Yara Frateschi Vieira. - 7ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo Em Questão* – José Carlos Barcellos. –Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 441 - Coleção Em Questão - Virtual nº 2.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica.* / Roland Barthes. - s. ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Análise da narrativa*/ Roland Barthes [et.al.]... / tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito.*/Daniel Borrillo; [tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira]. – Belo Horizonte; Autêntica Editora, 2010. – Ensaio Geral, 1).
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da república Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988, 292 p.
- CAMARGO, Flávio Pereira. *Corpos Ardentes, Desejos Latentes: Configurações Homoeróticas em Abjetos e Desejos, de Antonio de Pádua Dias da Silva. Anais do 6º Congresso Internacional de estudos sobre a Diversidade sexual e de Gênero da ABEH./ Flávio Pereira Camargo, de 01 a 03/08/2012.*
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*/ Adolfo Caminha; [ilustrações de Adartahan]. – 7ª ed. - São Paulo: Ática, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem de ficção/ Antonio Candido*. [et al.]. – São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção debates; 1/ dirigida por J. Guinsburg).

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. 1ª ed., São Paulo: Imprensa Oficial de SP, 2001.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 195.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto – 1: Prolengômenos e teoria da narrativa*. 2ª ed., 5ª impressão. São Paulo, Editora Ática, 2006.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *Interpretando o espaço na literatura de temática homoerótica: Desejos escondidos e Sexualidades Transgressoras / Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes – UEPB, Revista A MARGem, Uberlândia – MG, ano 2, n. 3, p. 45-55, jan./jun. 2009 (a).*

_____. *Ressignificando o espaço físico em narrativas de temática homoerótica / Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes – UEPB, Revista Sociopoética, ISSN 1980 7856, Volume 1, Número 3, jan./jul. 2009 (b).*

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1. A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

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

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

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas./ Cândida Vilares Gancho*. 7ª ed. – 8ª impr. – São Paulo: Ática, 2004 (Princípios).

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto./ Nádya Battella Gotlib*. – 11ª ed. – São Paulo: Ática, 2006 (Princípios; 2).

GREEN, James & POLITO, Ronald. *Frescos trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso/ Instituto Antônio Houaiss, organizador; [editor responsável Mauro de Salles Villar]*. – São Paulo: Moderna, 2011.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. Lígia Chiappini Moraes Leite. 10ª ed. / 5ª impr. – São Paulo: Ática, 2002.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios./ Denilson Lopes - s/ed.* – Rio de Janeiro: Acroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer.*/ Guacira Lopes Louro. 1ª ed.: 1ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico.*/ Dominique Maingueneau; tradução Marcos Marcionilo. s/ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

OLIVEIRA, André Maciel de. *Entrevista com o renomado autor de “Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão”, Antonio de Pádua Dias da Silva.* Entrevista concedida pelo autor corpus da pesquisa ao Mestrando Pesquisador, em 23/02/2012, via e-mail.

OLIVEIRA, Regis Fernandes de. *Homossexualidade – Análises mitológica, religiosa, filosófica e jurídica.*/Regis Fernandes de Oliveira. – 2ª ed. rev., atual. e ampl. – São Paulo: Editora Revista dos tribunais, 2013.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades.*/ Raul Pompéia; 8ª ed. – São Paulo; Ática, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitano do pobre: crítica literária e crítica cultural.*/ Silviano Santiago – s. ed.- 1ª reimpr. - Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Sobre rapazes e homens.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva. – 1ª ed. – Capina Grande: EDUEP, 2006.

_____. *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão. – contos homoeróticos.*/Antonio de Pádua Dias da Silva. – s/ed. - João Pessoa; Editora Universitária, UFPB, 2007.

_____. (org.). *Aspectos da literatura gay.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva, organizador.- s/ed. - João Pessoa: Editora Universitária da UFPB – autor associado, 2008.

_____. *Configurações homoeróticas na literatura.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva e Flávio Pereira Camargo, organizadores. - s/ed.- São Carlos: Claraluz, 2009.

_____. *Eis o mistério da fé.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva. - s/ed. - Olinda, PE: Livro Rápido, 2009.

_____. *Abjetos: desejos.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva. - s/ed. - Olinda, PE: Livro Rápido, 2010.

_____. *Mosaicos azuis desejos.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva. – 1ª ed. – São Paulo: Giostri, 2011.

_____. (org.). *Literatura contemporânea e homoafetividade.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva, organizador.- s/ed. - João Pessoa: Realize Editora; Editora Universitária da UFPB, 2011b.

_____. *Tal Brazil, queer romance: romance da(s) história(s) do(s) romance(s) dos afetos.*/ Antonio de Pádua Dias da Silva. – 1ª ed. – São Paulo: Scortecci, 2012.

_____. *Desejo homoerótico em Grande Sertão: Veredas.* Revista da ANPOLL, São Paulo, v. 1, n. 24, p. 203-226, janeiro. 2008.

_____. *Incurções teóricas sobre o conceito de literatura gay*. Revista *Revista Sociopoética*, Volume 1, Número 5, jan./jul. 2010.

SPARGO, Tamsim. *Foucault e a teoria queer*./ Tamsim Spargo; tradução Vladimir Freire – Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*./ Tzvetan Todorov; [tradução Leyla Perrone-Moisés]. – São Paulo: Perspectiva, 2011. – (debates; 14 dirigida por J. Guinsburg).

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade)*./ de João Silvério Trevisan. – Ed. revisada e ampliada – 8ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

Colóquio Nacional Representação de Gênero e de Sexualidades (5.: 2009: Campina Grande, PB) *Anais do 5º Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades e do I Simpósio Nacional de Psicologia e Crítica da Cultura/ Antonio de Pádua Dias da Silva, Maria Goretti Ribeiro, Myrna Agra maracajá*. – João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB - Realize Editora, 2009.

SITES CONSULTADOS

<http://antoniodepaduads.blogspot.com.br/>, consultado em 01/04/2012;

http://ppgli.uepb.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=526%3Apadua&catid=200&Itemid=500, consultado em 01/04/2012;

<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp26art13.pdf>, consultado em 01/04/2012;

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/gls/gls001.htm>, consultado em 01/04/2012;

<http://letras.mus.br/engenheiros-do-hawaii/12899/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/klb/46839/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/nelson-goncalves/577028/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/christian-e-ralf/167054/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/gloria-gaynor/15949/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/robert-plant/596862/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/seal/1444860/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/roy-orbison/96041/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/tina-charles/7434/>, consultado em 05/03/2012;

<http://letras.mus.br/judy-garland/15898/>, consultado em 05/03/2012;

- <http://letras.mus.br/cavaleiros-do-forro/855781/>, consultado em 05/03/2012;
- <http://www.vagalume.com.br/alcione/estranha-loucura.html>, consultado em 10/04/2013;
- <http://www.vagalume.com.br/tim-maia/voce-letras.html>, consultado em 10/04/2013;
- <http://www.mbdias.com.br>, consultado em 10/04/2013;
- <http://www.mbdias.com.br/hartigos.aspx?77,14>, consultado em 10/04/2013;
- http://www.mariaberenice.com.br/uploads/as_uni%F5es_homoafetivas_no_stj.pdf, consultado em 10/04/2013;
- <http://www.fatonotorio.com.br/artigos/ver/261/homofobia-e-crime>, consultado em 10/04/2013;
- <http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem3/estudos/MARGEM1-E28.pdf>, consultado em 10/04/2013;
- http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n3pdf/06_antonio_de_padua.pdf, consultado em 12/04/2013;
- <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n2.pdf>, p. 121 a 128, consultado em 12/04/2013;
- <http://pt.scribd.com/doc/77296148/Daniel-Borrillo-A-Homofobia>, consultado em 13/04/2013;
- <http://www.literaturaemfoco.com/?p=2243>, consultado em 13/04/2013;
- <http://www.webartigos.com/artigos/a-abordagem-da-homossexualidade-na-literatura-algumas-reflexoes/58282/>, consultado em 15/04/2013;
- <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sexualidades-pos-modernas/>, consultado em 15/04/2013;
- <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/25/13>, consultado em 15/04/2013;
- <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2207>, consultado em 16/04/2013;
- <http://www.libertas.com.br/site/index.php?central=conteudo&id=3188>, consultado em 16/04/2013;
- <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n5.pdf>, consultado em 16/04/2013;
- http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol7/7_3.pdf, consultado em 18/04/2013;
- http://www.eps-penalva-castelo.rcts.pt/projs/pena_jov/edicoes/2001_04/histmasc.html, Consultado em 22/04/2013;
- <http://www.dicionariodoaurelio.com/Homossexualismo.html>, Consultado em 25/04/2013;

<http://www.estatutodiversidadesexual.com.br/p/historia-do-estatuto.html>, consultado em 25/04/2013;

<http://www.uel.br/bc/portal/arquivos/apostila-normalizacao.pdf>, consultado em 10/05/2013;

<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/420168> disponível em 14/05/2013;

<http://www.dicionarioinformal.com.br/sic/>, consultado em 19/05/2013;

<http://memoriamblogspot.com.br/2010/03/darcy-penteado-mais-um-dos-militantes.html>, consultado em 23/08/2013.

<http://www.allmusic.com/artist/the-honeydrippers-mn0000075473/biography>, consultado em 10/09/2013.

<http://tv.globo.com/novelas/amor-a-vida/videos/t/cenas/v/felix-confessa-ter-desviado-dinheiro-do-hospital/2821039/> consultado em 13/09/2013.

<http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/ouro-de-tolo.html>, consultada em 13/09/2013.

<http://www.infoescola.com/psicologia/homofobia/>, consultado em 14/09/2013. (ANA LÚCIA SANTANA, 11/10/2007)

http://www.direitohomoafetivo.com.br/anexos/projeto_lei/2011_-_pec_110.pdf, consultado em 14/09/2013.

http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=103135, consultado em 14/09/2013.

http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=103135, consultado em 14/09/2013.

<http://www.mozambique-tradicional.com/RITOS-DE-INICIA%C3%87%C3%83O.php>, consultado em 05/01/2014.

ANEXO

ENTREVISTA COM O RENOMADO AUTOR DE “UM DIA ME DISSERAM QUE AS NUVENS NÃO ERAM DE ALGODÃO”, ANTÔNIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA:

PRIMEIRAMENTE MUITO OBRIGADO PROFESSOR PELO CARINHO EM NOS ATENDER NESTES QUESTIONAMENTOS.

- Por que esse título para a obra, “um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão”? Há alguma referência com a letra da música interpretada pela banda gaúcha Engenheiros do Hawaii, onde é pregada que “somos quem podemos ser”, ou não Simplesmente foi uma escolha aleatória?

Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão remete, sim, à letra dos Engenheiros do Hawaii, cuja melodia me embalou em um determinado momento de minha vida, principalmente pelo fato de apontar para possibilidades daquilo que desejamos, sonhamos. Mas também faz referência a uma imagem um tanto mítico-ontológica, a saber, as nuvens de algodão desenhadas por nossos olhos na amplidão celeste: quando moleque, deitava na grama do campo de futebol onde brincava e via nas nuvens os famosos carneirinhos, os monstros que queria enfrentar, as barbas de Deus, e o próprio algodão doce. Todavia, à medida que crescia, principalmente quando sonhava, quando amava e amava diferencialmente dos outros, ouvia, aqui e ali, que as nuvens em que pisava não eram de algodão. E o doce do sonho amargava, às vezes, diante da triste realidade de também sofrermos para sermos o que gostamos de ser ou estar.

- Esse título, essa composição musical e sua ideologia, poderiam ser identificados, como uma referência ao posicionamento de “se assumir”, “libertar-se” ou não das amarras sociais e convenções que nos são impostas desde o nascimento, onde nos colocam uma coleira de identificação sexual, com a qual não nos identificamos, fazendo nos sentirmos em uma clausura de não aceitação no meio social, pelo que somos e não pelo que nos são impostos, e se caso fugirmos dessas convenções somos vistos com indiferença. Isso poderia ter relação com os temas abordados na obra analisada?

O título da obra tem essa relação posta. A política do *coming out* é bastante presente nas minhas narrativas, embora sem o fundo militante. Todavia, o que mais plasma nos textos deste livro é a parte mais crítica, mais pesada, mais dura e fria das relações entre pessoas que se orientam física e psiquicamente para as subjetividades firmadas no encontro com o outro do mesmo sexo ou para seus iguais: os sonhos podem ser desfeitos, não realizados, abortados, assassinados, travados, oprimidos e tornarem-se pesadelos. O assumir-se sexual e afetivamente para o outro do mesmo sexo, na perspectiva de Eve Sedgwick, em *Epistemology of the Closet*, problematiza a questão do assumir-se e suas implicações ou impactos, chegando a discutir que em muitos momentos, para determinados sujeitos, o ficar no armário continua sendo uma boa estratégia. Quando pensamos nos atos de violência e agressão de pessoas orientadas afetivo-sexualmente para seus iguais, é de se concordar com a natureza e manutenção do armário (além de outras variantes que implicam negativamente no assumir-se). No caso de *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, a última parte do livro denuncia essa visão horrenda daqueles que optaram por assumirem identidades “fora da ordem”.

- O título da obra nos remete a alguns questionamentos. Primeiro, porque está grafado com iniciais minúsculas? Tem algum efeito com a obra? Esse título nos remete a uma

tranquilidade, a imagem da capa, o horizonte que alcança os olhos de leitor que a semiologia explanaria. A liberdade que as personagens buscam nas narrativas. As divisões em subtítulos, expressando a umidade relativa do ar, também estão associadas a esta liberdade que a letra da música e a expressão narrativa nos textos explanam?

Toda essa imagística de tranquilidade tem início na primeira parte da obra, na própria divisão do todo: parte de uma estrutura mínima de (in)tranquilidade e atinge-se a um grau zero de tolerância, de aceitação, de interpretação do outro (diferente). A imagem da capa é uma adaptação de uma foto que eu mesmo tirei, em 2007, em Bruxelas: uma bela lojinha de objetos infantis, alegremente remetendo à “natureza” de paz, inocência, ingenuidade, espontaneidade do universo infantil. Pensei logo em tê-la para surtir o efeito ambíguo, quando contrastada com o conteúdo das narrativas.

- Mostrar através dos capítulos e partes, por exemplo: Parte I – As nuvens não eram de algodão – umidade relativa do ar: mínima. Apresentar ao leitor a condição das relações, ou seja, estão em fase de se conhecer, se aproximar, da paquera, do início do relacionamento. Assim como na Parte II, você apresenta que o clima está distinto, “temporal”, assim como a temperatura, o estado das relações que estão passando por crises, traições, desencontros e na última parte, ou Parte III, onde são apresentadas as relações mais conflituosas, “Tsunami”, onde a morte participa como liberdade, como o expurgar da liberdade que não tiveram em vida. As consequências nesta parte final são bem drásticas. Após essa longa indagação, nos responda. Observamos sua proposta estrutural da obra como você se propôs ou apenas divagamos a periferia da narrativa?

Procuro dividir os meus livros de narrativas na base ternária, assim, o número três vai estar presente, sempre, assim como outros números com os quais mantenho relações de intimidade e que orientam, de certa forma, aspectos e passos de minha vida. A ideia das três partes, em *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, aponta diretamente para uma estruturação bastante linear e cadencial e ascendente: início-meio-fim, equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio, apresentação-climax-conclusão. No caso das partes, elas são bastante objetivas quanto a essa lógica: a umidade relativa do ar e seus efeitos (metáfora para o cotidiano e turbulências experienciadas pelas personagens *homo*) são trabalhadas na perspectiva que você aponta. Assim, tentei partir de uma situação sem conflito, passando para a formação do conflito até atingir o ápice do conflito, num crescendo, procurando até motivar o leitor que não gosta ou não está acostumado a iniciar leitura de textos pelas partes mais conflituosas, turbulentas ou representadoras de violências.

- Após a escolha da obra a ser analisada nesta proposta de trabalho foi possível observar que de sua primeira obra “Sobre rapazes e homens”, para esta “um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão”, há um distanciamento muito particular, onde na primeira nos passa a impressão de uma obra sem pudores, desde a capa, até o teor de suas narrativas. Essa inovação foi proposital ou ocasional? Na primeira obra você ainda não tinha noção do que se propunha ou queria chocar mesmo? Perguntamos isso porque é possível, para quem leu as obras, observar esta distinção, onde uma é mais agressiva e a outra mais tênue. (Essa proposta de olhar é nossa intenção na tese. Um estudo comparado das obras.)

Estão implícitas várias questões no meu projeto de autoria. Primeiro, o que chamo de projeto de autoria diz respeito a uma coerência que procuro manter naquilo que tange à temática, ordenação dos assuntos, personagens, imagens das narrativas. Estarei

sempre discutindo questões relacionadas às personagens de orientação homoafetiva, mesmo que, se tivesse como fazer, produzisse narrativas fantásticas. Em *Sobre rapazes e homens* a intenção primeira foi causar impacto, mas não apenas impacto: era dar a conhecer a leitores aquilo pelo que também ansiavam saber: como se dão as relações de intimidade entre pessoas do mesmo sexo, principalmente as masculinas. Apesar dos pudores e da moral, as pessoas têm interesse em saber como se dão as relações de intimidade, como e onde se pegam os sujeitos de um mesmo sexo, quando a intenção primeira da relação é o dar vazão ao desejo e aos impulsos sexuais. Assim, a linguagem bastante naturalista foi uma opção encontrada, fato que vai diminuindo, à medida que os textos vão sendo publicados. Isso decorre de um outro fator: o amadurecimento da escrita, da proposta. Causar impacto não mais vem sendo minha intenção, mas tão somente discutir as questões, sem deixar de lado aspectos de maior intimidade e sem discricção, entre personagens. Nos textos de hoje, intencionalmente procuro não aludir às cenas de explicitação sexual, mas a sensibilidade das personagens quanto as suas relações amorosas continuam, naquilo que quero, “bregas”, romantizadas, apelativas. Há quem não goste, mas não podemos fazer tudo por imitação, dessa forma a diversidade estaria fadada ao fim. O livro que estou concluindo, por exemplo, vai se diferenciar de todos os já publicados, seja quanto à linguagem, quanto à estruturação, quanto aos temas, quanto à construção de personagens, vocês verão.

- Em entrevista a uma apresentadora de programa local, onde foi apresentado o lançamento de sua obra, a analisada aqui, você diz que busca apresentar características realista/naturalistas, estou certo disso? Poderíamos então sob esta ótica afirmar que há realmente uma relação de zoomorfismo e lirismo, e não zoomorfismo e racismo como são “possíveis” observar pela fala do narrador de ‘O Gorila’. Você a preparou com qual intenção de olhar, com a função de causar estranhamento no leitor e polemizar ou simplesmente pelo lirismo com que o narrador vê sua paixão, a virilidade e as características que para ele não passam de elogios ao amado?

O naturalismo das narrativas está para a adequação da linguagem descritiva aos cenários em que são ambientadas as personagens. Há muito nas minhas narrativas o apelo aos humores, aos excrementos, aos líquidos, aos suores, à visão dos órgãos genitais, ao movimento do intercurso sexual, à linguagem para dizer os nomes das coisas. Por isso chamo de naturalista. Quando a *O Gorila*, na verdade, a imagem animal é apenas para falar da imagem bela de um homem negro, forte e robusto, selvagem e rústico como um gorila, isso na minha perspectiva, pois outros escritores podem apontar para esta imagem em animais como cavalos, leões, por exemplo. O cheiro, a pele (pelos), as narinas/olfato do gorila são aspectos que chamam a atenção pelo fato de tais sentidos serem bastante aguçados nas relações de interação corporal. De outra forma, om olhar que vê o outro, na perspectiva do conto, é direcionado para as emoções, para as “razões instintuais”, daí naturais, físico-anatômicas, apenas.

- Na apresentação de uma prévia, seminário que aqui na UEL é denominado de SEDA – Seminário de Dissertação e Teses em Andamento, o professor que fez a minha arguição ao se deparar com o texto que discutimos na questão anterior, me disse: “André tenha cuidado pois, esta obra poderá ser vista como uma obra de temática racista. Se prepare, caso isto ocorra você será cobrado à respeito. Sua análise deve ser literária e não antropológica. Na realização desta narrativa você vislumbrou essa possibilidade? Crê que ela poderia verter para o sociológico e fugir do literário?

Essa leitura “racista” só é possível se os elementos ou a teia linguística do conto permitir. Na verdade, a imagem do gorila é bastante valorizada nesta perspectiva que aproxima o desejo homo daquilo que chamo de “razão instintual”. Como haveria racismo (tendência bastante negativa) em um texto que aborda o outro, visto/metaforizado na imagem de um gorila, como sendo o sujeito que domina o que olha, que provoca desejos no sujeito despertado pelo desejo? Não há no texto, como nos demais em que mulheres negras são personagens, ranço racista, mas uma compilação de sentimentos, desejos e até denúncia daquilo que, no plano da cultura, parece ser frequente. Por outra, racismo de minha parte estaria fora de cogitação: considero-me negro, os documentos pessoais dizem que sou pardo. Uma pessoa que trabalha com a política do diverso, das identidades, das culturas subalternas não pode, nem mesmo inconscientemente, estar publicando preconceitos. Acho que a leitura feita não me convence. E mesmo que fosse, ainda teríamos uma outra discussão: a literatura vai perder a sua instância ou lugar de liberdade, privando-se de dizer o que é considerado importante em projetos de autoria, para atender às demandas do politicamente correto e similares? Vai haver censura, castração no ato de escrever? A literatura perderá seu estatuto de literatura para ser escrita daquilo que grupos políticos acharem que o deve ser publicado? Seria uma inquisição do texto literário?

- Neste momento da criação, você diz que ela é uma obra realista/naturalista, teve o propósito de referenciá-la com “O Cortiço” de Aluísio de Azevedo, que é naturalista, ou não foi intencional, a inspiração foi quem comandou os dedos no teclado? Pergunto isso em razão do zoomorfismo estar escancarado na narrativa como na obra de Azevedo. Não temeu a crítica por apresentar uma obra desta e ser visto como racista ou algo pior?

Não vejo traços também de zoomorfismo no conto: há apenas uma metáfora. Os sujeitos envolvidos não são homem e animal, mas homem e homem. O conto surgiu depois de uma escuta num dos corredores da Universidade onde sou professor de literatura. Depois de uma discussão do conto O Búfalo, de Clarice Lispector, alunas da disciplina comentavam o fato do homem que abandonou a mulher do conto clariciano ser associado, no conto, a um búfalo: porte altivo, negro brilhante, forte, truncado, cabeçudo, viril, intimidador, conquistador. Comentavam entre elas que no curso de Letras havia um professor do mesmo porte (o professor a quem elas se referiam é o mesmo a quem dedico o conto). Na conversa delas, uma disse que o referido professor não seria um búfalo, nem um cavalo, mas um gorila que “poderia abraçá-la como no filme King Kong”. Aquilo mexeu com minhas ideias e, aproveitando-me daquela “viagem de desejo”, pensei na versão “homo” daquela fala. Não passou disso. Nada mais do que isso. Tão somente isso. O resto, por favor, é por conta de quem quer ver mosquito com tosse, creio.

- Sabemos que este olhar “racista” vem do narrador e não do autor, além de que pode não ser “racista” como os mais desavisados o vejam, e sim um lirismo absoluto, pois quando amamos perdemos a razão, isso os realistas nos mostraram. Este mesmo narrador lírico é também sádico ao descrevê-lo como animal? Esta descrição para ele chega a ser excitante, prazerosa, porque se sente dominado por seu objeto de desejo. Vale lembrar que este sadismo lírico, por assim dizer, é bem distinto do apresentado na narrativa “Beijo Escaldado”. Onde se inspirou para criar esta narrativa, em “olhares da vida”, ou alguma situação que como você mesmo diz em sua biografia disposta em site que apresenta suas referências, que são parte de seu cotidiano?

Continuo discordando da ideia ou visão racista, seja do autor, do narrador, de personagens. Fico pensando como seriam nossas mentes, se as associações que

conseguimos estabelecer para nos dar prazer fossem castradas, se fossem privados de nos imaginar fora da ordem das coisas: seríamos autômatos, máquinas, cérebros funcionando apenas para uma visão que não é posta como de mão-única, incapaz de sair dos trilhos, de pensar os reversos e outros lados dos eventos? Por que não é possível associar o seu objeto de desejo a um animal? Tão somente por causa da marcação racista e preconceituosa em que nossa cultura é fundada? Isso significa dizer que macacos e gorilas serão extirpados das escritas e só poderão aparecer retidos na sua natureza, no seu habitat e assumindo posições apenas relacionadas ao seu mundo? E as fantasias, os fetiches que não implicam preconceitos? E o desejo? Onde fica? Como disse anteriormente, a narrativa tem uma origem, assim como quase todas as outras: arranco-as do cotidiano. Várias imagens, capturo-as das falas de pessoas em corredores, em salas de espera de clínicas, em parada de ônibus, em feiras-livre. Gosto de ouvir, de observar, pois as imagens captadas são, muitas vezes, remetidas àquilo que pretendo escrever. Assim construo minhas narrativas.

- Em todos os seus textos há epígrafes e dedicatórias. As dedicatórias são às pessoas especiais que de certa forma fizeram parte da criação da narrativa, como apoio ou como inspiração de fatos ocorridos?

As pessoas a quem dedico são aquelas sem as quais não conseguiria construir as narrativas. Diferentemente de outras pessoas que escrevem, só consigo construir uma personagem quando as associo a uma pessoa, por algum motivo. Então, para “dar os créditos”, dedico as narrativas a elas.

- E as epígrafes, como o mesmo significado diz, apresentam um tema de determinado assunto. Corrija-me se estiver errado, mas elas foram escolhidas propositadamente para “dialogar” com a narrativa? São referentes a elas ou simplesmente as escolheu por gostar, por achá-las belas?

Na visão de quem escreve, as epígrafes procuram estar conectadas ao assunto tratado. As escolhas das epígrafes foram feitas nesta base. Pode ser que algumas não tenham dado certo, pois a visão de quem escolhe é bastante particular, filtra de uma forma que o leitor pode discordar.

- Ao efetuar a escolha das três narrativas para análise: “O Gorila”, “O homem que gostava” e “Beijo escaldado”, a escolha foi árdua creia nisso, foram elencadas algumas questões. Em “O Gorila”, o narrador é um aluno de Miguel? Seria ali um típico caso de amor entre docente e discente, algo muito comum no ambiente escolar, e ainda mais no acadêmico. Você se inspirou em alguma situação que presenciou, sendo parte dela, ou apenas criou sem nenhuma relação com o tema? Em “O homem que gostava” você inicia o texto com um “) ”, seria a indicação de, como Graciliano Ramos, essa narrativa seria cíclica, ou seja, ela inicia pelo meio ou final, depende do olhar do leitor, e ao encerrá-la aí sim de fato ocorrerá a compreensão do texto? E em “Beijo escaldado”, a mais tensa das narrativas escolhidas, é apresentada uma situação de homofobia explícita. Por que os nomes estão grafados com iniciais maiúsculas e minúsculas alternadamente? Foi proposital escolher uma personagem tão “vampiresca” e detentora do título de futuro advogado? Seria ele uma espécie de justiceiro da sociedade heterossexual, mesmo sendo um homossexual enrustido, exterminando os homossexuais da sociedade que em nome da lei, ele representa. Teria ele a missão de “limpar” a sociedade desta escória, olhar de Rodrigo para Marcelo, sem cultura, um ser indigente, sem utilidade social alguma, uma

vez que sua existência sequer seria notada ou indagada, exceto pelo narrador que tudo vê e presencia?

Não lembro se o narrador e Miguel estão relacionados na conjunção aluno-professor, embora perceba que relações entre essas duas instâncias são bastante previsíveis nos dias de hoje. Não falo de forma geral, mas há muitos casos de alunos que se envolvem com professores, sem que nessas relações a alusão à pederastia seja um interpretante, mas tão somente aquilo que não queremos ver, muitas vezes: o chamado do desejo de que cada um está imbuído ou impregnado e, nesses casos, as máscaras são deixadas de lado para que pessoas possam dar vazão à lei do desejo. Não pensei, no caso de *O Gorila* na relação aluno-professor, mas quis adaptar uma versão oral de um contexto, conforme já citei, em que meninas-alunas perplexas com a altura, as coxas, a cor, o porte do professor deixavam vaziar de suas bocas os pedaços de desejos. Quis fazer uma versão gay, apenas isso. No caso de *O Homem Que Gostava*, na verdade, assim como em outros textos, o início e final da narrativa (que não tem início nem final) é proposital no sentido de que o foco de interesse não passou daquele INSTANTÂNEO, ou seja, o que veio antes, os relatos de vida, o que decorreu do narrado, nada disso importa, a não ser o estar do instante em que a cena flagra as personagens, só isso. Em *Beijo Escaldado*, não sei se deu certo a variação de grafar ora de minúscula ou de maiúscula os nomes das personagens, mas a variação dizia respeito aos momentos de dominância, a saber, quando as personagens estão se conhecendo, quando mudam o grau de intimidade, quando um toma o turno do outro, quando um domina a cena, a cada variação desta, deveria o nome mudar a sua forma de grafar as iniciais, colocando ou superpondo sempre o dominante em cena maiuscular.

- Após tantas indagações um tanto confusas, gostaria se possível que me respondesse. Pergunto por que seguindo os estudos de Foucault, explana que o autor espelha na obra aquilo que mais sabe, ou seja, falar de si, de algo que tem propriedade, de significância. Esta questão surgiu em razão dos leitores que surgiram depois de mim, me indagarem. Seu poder de propriedade ao narrar relações homossexuais é tão intenso e verdadeiro que só mesmo sendo um ou tendo tido envolvimento desse tipo, poderia haver tanta verdade. Como dito antes, por ser muito pessoal você pode se recusar em responder, até mesmo porque esse questionamento só fará parte das análises de modo algum será exposto. Você é um defensor de causas homossexuais também?

Não sou defensor da causa gay, mas já me falaram que milito, de maneira própria, ao escrever sobre o mundo gay. Já discuto muito em minhas aulas de pós-graduação e de graduação também essas chamadas escritas de si, escritas do eu. Concordo com o tom de propriedade, ou seja, seria difícil para uma pessoa que não se sente orientada afetivo-sexualmente para o seu igual falar com intensidade, paixão, desejo daquilo que não faz parte do seu cotidiano. Na verdade, se afirmo o que você está perguntando, poderia estar confirmando uma vertente crítica que vê nas narrativas de temática homoerótica tão somente um desfile de bichas e veados fodendo. Por outro lado, seleciono, em muitos textos, as cenas que causam, em muitos, ojeriza, ou seja, o despir o outro, o homem, o masculino. Arrancá-lo da vida e trazê-lo para a ficção torna-se, para mim, importante estratégia discursiva, porque, fora da esfera real ou do empírico, é possível trazer à tona a criatividade, os sonhos, os desejos, as vontades, os impulsos, as pulsões, os sentimentos, os afetos. Diante do outro por quem nutrimos *amizade*, nem sempre o jogo da verdade se faz presente, até porque, parece-me, há mecanismos de defesa que nos impedem de dar tudo de nós ao outro e numa relação. Deixar lacunas, consciente ou inconscientemente, nas relações que experienciamos é uma forma também de manter viva acesa a chama da relação: os fetiches, as fantasias nem sempre

são realizadas de uma única vez. Assim, muito do que está escrito tem a ver com o desejo reprimido do escritor, com a fantasia impossível, com a interdição do desejo. Mas também tem muito do que ouço falar: já me perguntaram, em abertura de um evento para o qual fui convidado, qual o porquê da escatologia, dos excrementos, suores, líquidos serem descritos, estarem presentes nas narrativas, se eu era adepto da sujeira. Na verdade, as pessoas costumam encaminhar as questões para o âmbito pessoal, talvez por a escrita se aproximar muito das experiências homoeróticas, quererem tratá-las, as narrativas, como extensões do sujeito que escreve. A questão é que, como dizia, procuro plasmar na folha muito daquilo que incomoda as pessoas: descrever relações sexuais em plano detalhe estaria para os filmes, mas prefiro escrevê-las, descrevê-las, privá-las dos pudores e assentar fundamentos naquilo que é mais natural nas relações entre pessoas: os cheiros, principalmente dos órgãos genitais; os tamanhos, principalmente dos sexos, das zonas de perigo sexuais; das aberturas, sejam elas bucais, anais; do atrito corporal, da condição de sujeitos do desejo e do prazer; do sentir o calor e o peso do outro, do exibir as sensações que os iguais sentem quando do encontro dos corpos. Isso tudo só é possível por uma prévia experiência. Não que para se falar de algo seja necessária a experiência, mas a propriedade com que se fala, os graus de objetividade, os domínios das zonas erógenas exige, em certos casos, uma experiência, nem que seja de leitura, de observação. No meu caso, sem nenhum pudor, assumi a orientação afetivo-sexual pelos iguais desde os vinte e um anos de idade, ou seja, há duas décadas vivo cada dia uma felicidade homo que me faz ser e estar a pessoa Antonio de Pádua.

- A pergunta acima é bastante pertinente para o enriquecimento da análise dos textos e posterior trabalho de tese, que já está engatilhado, em razão de eu estar defendendo um autor que tem se destacado na temática homoafetiva. Logo, serei indagado por estudiosos e leitores. Como fui por minha orientadora quando apresentei a temática e a comuniquei que não temeria as recusas e as indagações de quem quer que fosse, sobre o tema, uma vez que tenho conhecimento de causa. Foi difícil se inserir em uma literatura que a Academia não observava com bons olhos? Está preparado para os “bombardeios” que o público leitor fará após os estudos de seus textos? Ainda mais por ainda estar vivo, ou seja, algo ainda mais especial, uma vez que podemos efetuar o que estamos fazendo aqui, dialogar sempre que necessário, esclarecer dúvidas que só mesmo você poderá nos esclarecer.

Desde que comecei a escrever, nunca pensei em ser lido. Escrevia por prazer e por um “luxo” particular. De repente, hoje, por exemplo, sou informado de que quatro dissertações de mestrado estão sendo desenvolvidas a partir da minha literatura (a tua, no Paraná, uma na Paraíba, outra na Bahia e uma última em Tocantins), além de trabalhos de conclusões de cursos. A academia, em parte, por trabalhar com conceitos burgueses e modelos hierarquizantes da literatura, procura se afastar das literaturas que tomam como ponto de partida para a construção estética a linguagem erótica, o corpo vivo e desejanse, principalmente comparando narrativas “de sexo explícito” com as narrativas despudoradas e que não mereceriam ser consideradas literárias. Convivo bem com isso. Não quero que meus textos sejam considerados literários, de boa qualidade ou qualquer coisa do tipo, até porque eu mesmo faço crítica a minha escrita. Mas também sei que o modelo certinho, do politicamente correto, do higiênico atende a uma demanda reprimida e repressora. O bom profissional pode, e deve, sim, ter suas preferências textuais, temáticas, de gênero literário, modos de abordagem, teorias com as quais se identifica, focos específicos, intenções em sala de aula. Mas não deve, como profissional, negar as escritas presentes nas sociedades. Até para poder negar, é preciso ter conhecimento, ler o que está escrito, procurar analisar o fenômeno, evento ou qualquer outra coisa que queira nomear. Os bombardeios já me foram apresentados: desde

a publicação de *SOBRE RAPAZES E HOMENS*, quando a obra e o autor foram alvo de primeira página em jornais locais, em blogs, nas redes sociais da web que venho convivendo com diversas críticas como também por felicitações. Sou tranquilo quanto ao que está escrito.

- Você se disse tímido, e isto pude perceber nas entrevistas. Como pode ser tão tímido nos gestos, no olhar e tão atrevido nas palavras, na escrita? O indivíduo Antônio de Pádua Dias da Silva é tímido e o autor Pádua, não?

Pois é, André (André é o nome do meu filho). Talvez esteja aí a chave que explica o enigma: o que a pessoa não pode, a persona faz acontecer. A minha timidez, a timidez da pessoa social talvez seja o mote para o atrevimento do sujeito que se inscreve na escrita. Talvez seja uma forma de desreprimir o que me é tão caro em perceber nas pessoas: o medo das palavras, uma culpa ancestral, uma perplexidade diante das coisas naturais, um terror ante o sexo, um silêncio sobre os desejos, um calar para não ofender. Aprendi que as palavras existem, são dicionarizadas, fazem parte do inventário linguístico das comunidades culturais para serem ditas, usadas nas ocasiões em que são exigidas, reclamadas. Logo, os “palavrões” estão e são adequados aos contextos e cenas em que atuam as personagens. O “meu” pudor, a minha moral, a minha crença, a minha vergonha, por exemplo, me impedem de ir além do que está escrito e, assim, deixo de perceber que uma frase, numa cena de envolvimento e tensão sexual, como “me come!” pode desencadear nas pessoas envolvidas, as que estão libertas e literalmente envolvidas, um aumento do desejo na proporção em que os sujeitos envolvidos se satisfazem e satisfazem o outro. Mas isso é pouco provável que pessoas acostumadas a se encontrar na cama apenas para cumprir a burocracia do sexo sem o desejo possam entender. Quem vive o prazer e dá vazão ao desejo, com certeza sabe do que as narrativas falam. As mulheres que falam das pegadas dos seus homens sabem muito bem o que é sentir o outro por cima de si, manter o encontro de corpos que traduz uma felicidade indizível. O silêncio pode surtir um efeito. O verbalizar também aponta para um outro paradigma.

- Hoje você é uma referência pelo cargo que exerce na ABRALIC, e tenha certeza disto, não sabíamos deste fato até você nos comunicar no primeiro contato. Assim sua obra nos encantou e nos propôs um trabalho de divulgação ainda maior que esta análise da obra escolhida. Saiba que tem causado certo “ciúme” em casa, de tanto que falo e escrevo e propago sobre você. Hoje para mim, enquanto estudioso de Literatura você é uma referência em Literatura Homoafetiva e isto, tenho difundido por onde passo, nos eventos literários que tenho participado, em cursos que tenho ministrado, em palestras e até mesmo em momentos íntimos com os amigos regados a um bom vinho, quando me indagam como andam as pesquisas e a escrita. Você imaginou que poderia se tornar esse ícone em uma literatura tão “observada” como a Homoafetiva?

Quando publiquei minha pesquisa de pós-doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, na UFRJ, e encaminhei um exemplar do livro para Ivana Arruda Leite e Dôra Limeira, autoras de São Paulo e Paraíba, respectivamente, recebi efusivos telefonemas e e-mails de ambas, pois não pensaram jamais ter seus textos pesquisados numa base doutoral ou pós-doutoral. Comigo a coisa é bem parecida. É verdade que por ocupar lugares culturais que falam do homoerótico, várias pessoas leem minhas narrativas, comentam-nas, estão publicando sobre elas. Mas não sabia que, num mesmo período, em lugares distintos, pessoas estariam estudando a escrita proibida, feia, suja, marginalizada, apócrifa, fora do cânone (foram esses qualificativos que já ouvi sobre meus textos). De certa forma, a Abralic e o GT da Anpoll Homocultura e Linguagens, ainda sob

minha coordenação, dão visibilidade não apenas à pesquisa do sujeito como também à escrita ficcional.

- Professor Pádua, mais uma vez muito obrigado pela sua colaboração, sua atenção e seu carinho para comigo, um estudioso seu, tenha certeza disso, os estudos continuam como disse anteriormente no doutorado, com um estudo comparado de suas obras, a evolução, o processo de criação pelos quais foram evoluindo, nesta nossa entrevista talvez um pouco torta, nos desculpe alguns errinhos comuns, quando se segue o coração e não a razão na ânsia de conhecê-lo ainda mais. Ter criado esse certo “grau de intimidade”, respeitosamente claro, contigo foi e está sendo muito prazeroso para mim, e espero que esta recíproca seja verdadeira, que destas conversas possa surgir uma grande amizade e um carinho muito especial de um estudioso por um autor, objeto de seus estudos. Um grande abraço deste que cada vez mais se torna um leitor e admirador seu.

Eu agradeço o seu empenho no escrutínio dos textos de minha autoria. Percebo, como professor de literatura e pesquisador que fez trabalho de conclusão de curso (graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado) em literatura, que você caminha muito bem pela selva da ficção, sabe se orientar, não se mostra desbussolado, mas antenado com aquilo que faz, com suas intenções e propósitos. Boa pesquisa para você e que, na área escolhida, você possa se tornar especialista e ir para os lugares, a convite, para falar daquilo que vejo neste momento. Abraço.