

Escorpião de seda: homoerotismo em contos brasileiros

António Manuel Ferreira
Universidade de Aveiro

PALAVRAS-CHAVE: HOMOEROTISMO, CONTO, LITERATURA BRASILEIRA, VIOLÊNCIA.

KEYWORDS: HOMOEROTICISM, SHORT STORY, BRAZILIAN LITERATURE, VIOLENCE.

1. Roland Barthes, um dos astros europeus da crítica e teoria literárias do século vinte, deixou-nos um livro, fragmentário e de edição póstuma, intitulado *Incidentes* (1987), onde são reunidos alguns pequenos ensaios que haviam sido publicados na imprensa, bem como vários textos inéditos. Nesse opúsculo, a vários títulos magnífico, o escritor mistura diferentes registos discursivos – entre a autobiografia diarística e a anotação cronística do relato de viagens. No que diz respeito à teoria da literatura, é pedagogicamente desconcertante a cisão entre a *persona* de Barthes como professor e teórico e a sua realidade quotidiana de leitor. Chegado a casa, e liberto das tarefas académicas, Barthes não lia, na cama, os livros que incensava durante o dia. E esse desajuste entre a obrigação e o prazer da leitura conduz, naturalmente, à dúvida e à incerteza¹.

1 «Na cama, à noite, ao som do *Quebra-Nozes* (dado como exemplo de música fantástica!), adianto um pouco o último Navarre (melhor que os outros) e *M/S* (“pois, pois”); mas são como que obrigações e, uma vez paga (a prestação) mais uma parte da minha dívida, volto a fechá-los e retomo aliviado as *Mémoires d’outre tombe*, o verdadeiro livro. Sempre o mesmo pensamento: e se os Modernos estivessem enganados? Se não tivessem talento?» (Barthes, 1987: 64).

Para este trabalho, o que mais me interessa não são as dúvidas teóricas de Barthes acerca do cânone literário contemporâneo, mas antes as suas perplexidades sexuais. apreciador relutante de filmes pornográficos, regularmente procurados nos cinemas underground de Paris², e frequentador assíduo da prostituição masculina parisiense, Roland Barthes debate-se com a incoerência que existe entre o seu desejo teoricamente considerado e a prática sexual que o pretende realizar. No remate de um frustrado episódio de sedução amorosa, diz, amargamente, o seguinte:

Toquei piano para O., a seu pedido, sabendo desde então que tinha renunciado a ele; os seus olhos belíssimos, o rosto meigo, suavizado pelos cabelos compridos: um ser delicado mas inacessível e enigmático, ao mesmo tempo terno e distante. Depois mandei-o embora dizendo que tinha de trabalhar, sabia que era o fim e que, para lá dele, era o fim de uma outra coisa: o amor de *um* rapaz. (Barthes, 1987: 98)

Ou seja, o desencontro entre teoria literária e prática de leitura parece ser paralelo à desarmonia entre projecto erótico-afectivo e satisfação sexual; apenas se altera, em quiasmo, a ordem valorativa dos factores.

Mas por que motivo trago Barthes e Paris para o cenário da homossexualidade no Brasil? Porque trata-se, no fundo, da mesma questão, contextualmente matizada. Faz parte de um estereótipo universalmente aceite a suposta liberdade da moral sexual brasileira. Durante o Carnaval tudo é permitido, mas e depois, na vida de todos os dias? A antologia de contos de que pretendo falar aqui - *Entre Nós: Contos sobre Homossexualidade* (2007) – organizada por Luiz Ruffato, e que reúne alguns dos maiores contistas brasileiros, dá-nos uma imagem completamente diferente da estereotipia dominante.

Num livro muito instrutivo, intitulado *Devassos no Paraíso* (1986), João Silvério Trevisan, que também contribui para esta antologia com um dos melhores contos nela incluídos, traça a história da homossexualidade no Brasil, desde a época colonial até ao século vinte. E o título do livro constitui todo um programa de análise antropológica. É claro, parece-me, que a confluência oximórica de devassidão e espaço paradisíaco apenas num plano de refutação irónica pode consubstanciar os pressupostos ideológicos do autor. Isto é, sendo

2 «...volto a sair e vou ver o novo filme porno do Dragon: como sempre – talvez ainda mais – lamentável. Não ousou engatar o meu vizinho, apesar de ser com certeza possível (medo idiota de ser recusado). Descida à sala escura; mais tarde lamento sempre este episódio sórdido que de cada vez testemunha o meu desamparo» (ibid.: 88).

Trevisan o criador do melancólico conto «Interlúdio em San Vicente», é entendível, a partir desse texto, que o ensaísta não pensa que os homossexuais sejam devassos por definição, nem julga que o Brasil seja um paraíso. Apesar disso, o livro fornece-nos elementos que propiciam a representação sociocultural dessas duas questões. Por devassidão, podemos entender uma energia sexual irrefreável e aparentemente acrática que, no Brasil, tem encontrado algum espaço de realização. Mas, concomitantemente, o livro de Trevisan também nos situa numa realidade transtemporal formatada pela repressão e pelo preconceito.

Comparado com outros países menos explicitamente erotizados, talvez o Brasil *pareça* um paraíso; mas o excesso de exposição epidérmica não significa necessariamente estruturação sociopolítica. A muito concorrida Parada Gay de São Paulo é uma prova exemplar dessa disjunção: uma multidão imensa desfila anualmente nas grandes avenidas centrais paulistas, fazendo da *Parada* um dos acontecimentos turísticos mais rendosos da cidade. Há abraços, beijos, cantos, danças e muito lixo, tudo simpaticamente vigiado pela polícia. Mas, a cada ano que passa - dizem os críticos, anônimos e colonistas - essa manifestação de liberdade vai-se transformando num Carnaval extemporâneo. No dia seguinte, o paraíso dos devassos fica mais exíguo, e a ilusão igualitária torna-se menos afirmativa. O Brasil não é a Suécia – e ainda bem, claro; mas é conveniente não confundir as coisas. A expressão *Devassos no Paraíso* é um ótimo título literário e um enganador programa político e sociocultural. Os contos brasileiros de que falarei em seguida incluem muitas provas des- construtoras da falácia paradisíaca e devassa.

2. Ao procurar um título para este trabalho, hesitei entre duas possibilidades igualmente viáveis. Comecei por adoptar a expressão «Com olhos de desespero»³, constante do conto «Frederico Paciência», de Mário de Andrade. Pareceu-me, e continua a parecer, um bom resumo dos contos desta antologia. Mário de Andrade não faz, estranhamente, parte da colectânea; tendo ficado, portanto, de fora os seus *Contos Novos*, publicados, postumamente, em 1947. No entanto, não foi esse o motivo que me levou a desistir desse primeiro título, até porque, em meu entender, «Frederico Paciência» deveria estar incluído neste livro, e não entendo a sua ausência. Optei, porque me pareceu ainda mais acertado, por «Escorpião de seda», um *Leitmotiv* do excelente e estruturalmente complexo conto «Rútilos», de Hilda Hilst. E regressamos à íntima dissonância do oxímoro. Mas entre *Devassos no Paraíso* e «escorpião de seda» existe um enorme salto ontológico e estético,

3 «E quando os nossos olhos se encontraram, quase assustei porque Frederico Paciência me olhava, também como eu estava, com olhos de desespero, inteiramente confessado» (Andrade, 1999: 87).

se entendermos que todo o procedimento estético é magmaticamente caucionado por postulados éticos e antropológicos, aos quais os códigos estéticos servem, fundamentalmente, de iconografia legível. Não estabeleço, evidentemente, precedências, porque, de facto, elas não existem; mas subsistem as mútuas implicações. E numa escritora como Hilda Hilst que é, ao mesmo tempo, uma rigorosa artesã da palavra poética e uma demiúrgica intérprete da complexidade do humano, essas implicações são materialmente evidentes. Ou seja, «escorpião de seda» não é apenas uma figura de retórica estilisticamente eficaz: é um significante carregado de sentido, na acepção de Ezra Pound, incorporada por David Mourão-Ferreira (1992: 15), ou um «signo carregado», na formulação de Luís Miguel Nava, aplicada às palavras essenciais de Eugénio de Andrade (1987: 29).

«Escorpião de seda», o amor homoerótico; não apenas o desejo, mas também o amor. A seda da teoria insinuante – digamos assim – e o escorpião da realidade quotidiana. E voltamos às dicotomias adstringentes de Roland Barthes. Na verdade, em todos os contos desta antologia, o homoerotismo é figurado com a doçura táctico-visual da seda e a aspereza crustácea do escorpião. Mas não se trata, na maioria dos textos, de uma visão redutoramente maniqueísta. A diversidade narratológica das vozes narradoras não esclarece grande coisa a este respeito; há narradores autodiegéticos que pertencem ao escorpião, e há narradores heterodiegéticos que, não pretendendo ser directamente implicados, parecem cair, mesmo sem querer, na atracção da seda, como acontece no romance naturalista *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, em que, a outro nível, me parece ser perfeitamente detectável o desacordo entre a intenção pedagógica do autor e os deslizes retórico-estilísticos do narrador.

E regressamos, por outra via, à questão barthesiana da teoria e da prática. Os protagonistas homossexuais desta antologia são quase todos infelizes; e a culpa não é dos narradores: em princípio, eles são magnânimos e politicamente correctos. O problema reside, fundamentalmente, em duas questões: nas formatadas expectativas sociais e no complexo desconcerto humano que transforma qualquer relação interpessoal numa inextricável rede de dissonâncias. Temos, portanto, uma dupla matriz hermenêutica que me parece globalmente correcta: a consideração do peso opressivo da sociedade, e o bloqueio não menor do poder autocastrador que advém não apenas do macrosistema social, mas igualmente da dessintonia intrinsecamente pessoal. Isto é, as personagens homossexuais sofrem por causa da sua sexualidade socialmente aviltada; mas não sofreriam se fossem heterossexuais? A resposta não é evidente, mas, na maior parte dos casos, parece-me que podemos concluir por um sofrimento igualmente visível. «Escorpião de seda» pode ser um

belo oximoro metafórico do amor homossexual, mas talvez também seja uma imagem pictórico-simbólica do amor *tout court*.

3. «Pílades e Orestes», de Machado de Assis, é o primeiro conto da antologia. Neste texto, a amizade desigual entre dois homens – Quintanilha e Gonçalves - vai propiciar a deflagração do drama psicanalítico ou, não nos antecipemos demasiado, da história sumariamente narrada no conto. Machado é reconhecidamente um contista exemplar, mesmo no domínio teórico, que não faz equivaler romancista canónico a contista exímio, como parecem sugerir John Gledson (2006) e, muito antes dele, Lúcia Miguel Pereira (1998). Machado é oficialmente contista; e não são precisos muitos argumentos, basta ler os livros. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), a escrita romanesca machadiana, profundamente influenciada por Laurence Sterne, bem como pela tradição da narrativa latina maximamente representada por Apuleio, deixa-se condicionar pela estética híbrida do conto e da crónica. Por isso, tanto no romance como no conto, Machado dá muita importância aos pormenores, porque, não raras vezes, é no detalhe aparentemente mais inócuo que se revela, de forma expansiva, a natureza intrínseca da totalidade. Na arte, na ciência e na vida. Esse é um dos motivos pelos quais Machado de Assis é um contista magistral. Não lhe interessa, pictoricamente, o grande quadro queirosiano tentado, por exemplo, em *Os Maias*, nem a orquestração sinfónica à maneira de Beethoven; só lhe interessam o esboço esperpéntico de Goya ou a pequena peça musical de Chopin.

No conto em apreço, o pormenor expansivo consiste numa imagem antropofágica, cujos contornos expressionistas nos situam, embora de forma ténue e palimpséstica, nas cercanias mitificadoras da paixão de Pedro e Inês. Parece ser evidente, na intenção profunda do texto, a revelação complexa de uma amizade que ultrapassa as fronteiras de decoro afectivo meramente amical, como se pode depreender do comentário de uma senhora que designava o par por os «casadinhos de fresco» (Ruffato, 2007: 27); e um letrado, mais erudito, entendia tratar-se de «Pílades e Orestes» (ibid.: 27-28). As personagens não evidenciam, contudo, sinais conscientes que lhes permitam situar o seu afecto no domínio da paixão amorosa, nomeadamente Quintanilha, o amigo aparentemente mais activo, no sentido em que parte dele toda a energia amorosa, porquanto Gonçalves exerce o papel de *amado*, porque se deixa amar, sem, pelo menos à superfície, investir muito do seu afecto nessa relação desequilibrada. É, portanto, em Quintanilha, e na sua provável inconsciência sexual, que pode residir a raiz do problema. Há, porém, alguns indícios que, apresentados com distraída inocência – mas os narradores machadianos nunca são inocentes – nos confirmam as expectativas. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem:

A vida que viviam os dous era a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. (ibid.: 25)

Ora, um pouco mais à frente na história, quando Quintanilha decide casar com a prima Camila descobre o amor através de sintomas semelhantes:

Quintanilha descobriu um dia de manhã que sonhara com ela a noite toda, e à noite que pensara nela todo o dia, e concluiu da descoberta que a amava e era amado. (ibid.:31)

Além disso, os mais simples gestos afectivos de Gonçalves são recebidos de forma hiperbolizada e extática:

Em verdade, Quintanilha era mui sensível a qualquer distinção; uma palavra, um olhar, bastava a acender-lhe o cérebro. Uma pancadinha no ombro ou no ventre, com o fim de aprová-lo ou só acentuar a intimidade, era para derretê-lo de prazer. Contava o gesto e as circunstâncias durante dous e três dias. (ibid.:28)

Mas não há, de facto, em todo o conto, qualquer prova *racional* que nos permita concluir tratar-se de uma relação homoerótica entre os dois protagonistas. Estamos talvez perante o caso estranho de uma amizade apaixonada, tão ao gosto de certa literatura inglesa e alemã – e não apenas literatura, veja-se o caso de Sigmund Freud e Wilhelm Fliess – que, no nosso espaço cultural, é, na vida, exemplarmente representada por António Nobre e Alberto de Oliveira, de cuja correspondência as cartas de Nobre são, a este nível, um testemunho emocionante⁴.

Mas há o tal pormenor intrinsecamente contístico, que explica, arditamente, as questões fundamentais que o discurso excessivamente diurno pretende camuflar. Na verdade, é, segundo julgo, através de um sonho-pesadelo que temos acesso à senha decifradora do texto. Quintanilha conhece a sua prima Camila; e, com este facto, são reatadas as questões de família, que delineiam a correspondência, muito subtil, com as desventuras

4 Sobre o assunto, *vide*, por exemplo, Fernando Curopos (2009: 204-205): «(...) Cependant, il semblait là aussi que cette amitié se soi limité, selon les dires de son biographe Guilherme de Castilho, à une “amizade amorosa”, épistolaire la plupart du temps, donc loin du corps. Toutefois, les quelques lettres rescapées suffisent à démontrer toute l’homosexualité latente de l’auteur pour son ami Alberto rencontré a l’université de Coimbra et que le critique voile sous le nom pudique de “amizade amorosa”».

familiares de Orestes e Píades, transmitidas pelas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípi-des. Depois de algum convívio, Quintanilha decide que quer desposar a prima e apressa-se a contar ao amigo o seu propósito nupcial, em busca de aprovação e apoio. A reação é, no entanto, estranhamente fria e desaprovadora. Quintanilha não entende tamanha relutância, mas o trabalho onírico encarregar-se-á de lhe transmitir a resolução do enigma. Após um longo combate com a insônia, acaba por adormecer e tem um sonho em que vê Gonçalves como seu rival no amor de Camila. Tudo bem, nada de especial; mas, no meio da pretensa clarificação estereotipada, surge o pormenor inesperado que revela um grande contista: Gonçalves arranca o coração e mete-o na boca do rival, tendo pronunciado antes as seguintes palavras:

Porque me vens tirar a noiva de meu coração, a mulher que eu amo e é minha? Toma, toma logo o meu coração, é mais completo. (ibid.: 37)

Talvez possamos entender que, através do sonho, Quintanilha tem acesso ao corpo visceral do amigo, tanto no plano físico como afectivo; pois o coração, na sua natureza metafórica e somática, pode significar essa dupla dimensão: sede do amor e transferência onírica do sexo falicamente mordido. A hipotética pertinência desta leitura inverteria os papéis de agente e agido; e, na verdade, embora surja como *amante*, Quintanilha é, em todos os momentos, o elemento mais passivo do par. Talvez por ser rico e não ter a necessidade de lutar, é não só psicologicamente dependente, como precisa da opinião crítica de Gonçalves como garantia de todo o seu comportamento. Aceita, de bom grado, e com um pouco de masoquismo, as ofensas rispidamente expressas, e fica inquieto e perdido nos momentos vitais em que elas não são verbalizadas.

A imagem de pai protector avançada no início do conto é, deste modo, transferida de Quintanilha para Gonçalves, ou seja, de Píades para Orestes, pois é este quem, com o seu silêncio virilizado e autoritário – ou interesseiro, como podem propor outras leituras mais sociológicas - deixa o companheiro parecer-se com um menino assustado e indefeso. A referência clássica fica assim esclarecida: Gonçalves representa Orestes, porque, à semelhança do herói matricida, é realmente ele a personagem que age e faz agir; de igual modo, Quintanilha personifica Píades, o companheiro adjuvante, que segue Orestes como uma sombra. Evidentemente, o leitor machadiano que, por exigência didáctica do autor, tem de ser tão prevenido como os seus narradores, fica à espera de um crime, cujo terror antropológico seja equivalente ao matricídio praticado pelo Orestes trágico. Mas Gonçalves não pode matar fisicamente a mãe, porque ela nem sequer existe corporalmente no

texto. E, além disso, Camila está longe de poder representar a figura alucinada de Electra, tão bem construída pela tragédia de Eurípidés e pela ópera sublimemente expressionista de Richard Strauss. Mas pode matar psicologicamente o falso pai, roubando-lhe a noiva, a herança e o afecto apaixonado, o que equivaleria a um crime, não de parricídio fantasioso, mas de fratricídio quase real. Todas as leituras teoricamente justificadas pelos chamados «estudos culturais» apontam neste sentido.

Não é, todavia, essa a decifração que a personagem faz do sonho, nem eu, embora eu, como leitor, também não concorde com a interpretação da personagem. Quintanilha conclui, de uma forma muito simples, que Gonçalves era apenas seu rival na conquista do amor da prima Camila. Note-se, porém, que a discreta delicadeza do narrador machadiano diz muito mais, no seu estilo tácito e contido, do que a verbalização condicionada e restrita das personagens. Como afirma Roberto Schwarz, a propósito de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, «a parcimônia nas alusões, calculada para repercutir, é enfática à sua maneira: um recurso caro ao humorismo machadiano, mais amigo da insinuação venenosa que da denúncia» (Schwarz: 2006: 112). E neste plano ideológico e estilístico, é-me grato recordar um poema de Machado de Assis, provavelmente negligenciado pela crítica, mas que me agrada muito por tratar de Léssia, essa mulher implacável que amargurou a vida de Catulo. O poema, intitulado «Clódia» – o nome civil que corresponde ao *falsum nomen* criado pelo poeta latino em homenagem a Safo - foi inscrito na colectânea *Ocidentais*, integrante da edição do livro *Poesias Completas*, publicado com uma advertência do autor datada de Julho de 1900. Desse longo poema, interessa, no âmbito desta discussão, um pequeno passo em que é nomeado Júlio César:

Os mais, alegres,
 Vão ruminando a saborosa ceia;
 Circula o dito equívoco e chistoso,
 Comentam-se os decretos do senado,
 O molho mais da moda, os versos últimos
 De Catulo, os leões mandados de África
 E as vitórias de César. O epigrama
 Rasga a pele ao caudilho triunfante;
 Chama-lhe este: «O larápio endividado»,
 Aquele: «Vênus calva», outro: «O bitínio...» (Assis, 2004: 177)

Como é sabido, faz parte da tradição epigramática latina satirizar a bissexualidade de Júlio César, historicamente comprovada por Suetônio. Catulo, sem medo das consequências, não poupou o grande conquistador - e o poeta sabia do que falava, porque César era visita da casa dos seus pais, e os poemas que ele próprio dedicou a Juvêncio são tão ardentes como os destinados a Lésbia. Machado de Assis também não foi clemente com o intrépido apaixonado de Cleópatra, porque dá voz a dois epítetos sexualmente maliciosos: «Vênus calva» e «o bitínia...»; isto é, o *amado* do rei da Bitínia, essa terra eroticamente tão promissora que, já na era cristã, haveria de oferecer ao imperador Adriano o belo e fatal Antínoo. Suetônio, falando de César, diz o seguinte:

Fez na Ásia os seus primeiros passos na carreira militar, no estado-maior do pretor Marco Termo, com quem partilhava a tenda; enviado por ele a Bitínia em busca de uma frota, demorou-se em casa de Nicodemes, constando que se prostituía a este rei; tal boato confirmou-o ele, abalando alguns dias depois para a Bitínia, sob o pretexto de recolher certa importância devida a um liberto seu cliente. (Suetônio, 1979: 10)

E em outra passagem, o historiador romano é ainda mais explícito:

E para que ninguém duvide que nele ardiam todas as chamas infames da impudicícia e do adultério, Curião, pai, chama-lhe num dos seus discursos: «marido de todas as mulheres e mulher de todos os maridos». (ibid.: 33)

Sobre Júlio César, conhecido pelo epíteto «a rainha» - entre outros mais agressivos - recaí ainda a acusação de ter desflorado o jovem Octávio, aquele que viria a ser o primeiro e um dos mais brilhantes Imperadores de Roma. Mais uma vez, a curiosidade indiscreta de Suetônio pelas alcovas nobres não nos desilude, quando faz o seguinte retrato do juvenil Augusto:

Marco António censurou-o por ter comprado a adopção do tio graças a complacências infamantes. Lúcio, irmão de Marco, afirmou que ele, depois de deixar que César colhesse a flor da sua juventude, se prostituía ainda em Espanha a Aulo Hircio por trezentos mil sestércios e que costumava queimar os pêlos das pernas com uma casca de noz a arder para que estes nascessem mais brandos. (ibid.: 91)

Não consta que Júlio César, considerado por Camões em *Os Lusíadas* uma das figuras exemplares da civilização ocidental⁵, se preocupasse muito com a fama que tinha – e que, tudo leva a crer, não era sem proveito – pois os seus soldados, que o respeitavam muitíssimo, vitoriavam-no, cantando: «César submeteu as Gálias, Nicomedes submeteu César» (ibid.: 32).

Serve esta deriva clássica para repararmos no pormenor do poema machadiano como um indício estético que nos habilita a valorizar a pertinência significativa das alusões. Aliás, um caso de algum modo semelhante surge na novela «Casa Velha», quando o padre e o jovem Félix se encontram na biblioteca, e o sacerdote lê o excerto de um livro italiano antigo, onde se alude, em pouquíssimas palavras, à violação, em 1537, de Cosimo Gheri, o juvenil Bispo de Fano, por Pier Luigi Farnese, filho do Papa Paulo III. Segundo se sabe, a violação foi tão selvática que o rapaz morreu de vergonha e desgosto. Mas o que obrigou Machado de Assis a referir este caso histórico numa novela em que o tema parece estar ausente? A complexidade das relações familiares e afectivas que vai ser elaborada no texto permite-nos duvidar de tudo, mesmo do afecto que o padre dedica a Félix e à sua noiva Lalau. Isto é, através da alusão, muito sucinta, a aparente linearidade semântica da novela torna-se virtualmente vacilante.

Voltando ao conto «Píldes e Orestes», verificamos que perante a revelação do sonho pessoalmente interpretado, Quintanilha faz uma coisa que alguns podem realisticamente considerar uma imbecilidade, e outros podem entender tratar-se da confissão de um ilimitado amor: transforma a prima em sua única herdeira, na condição de ela desposar Gonçalves. Ela não aceita a herança, mas recebe sem resistência a promessa de casamento, voltando Gonçalves a ser o herdeiro, que já havia sido antes do aparecimento de Camila. E as leituras «culturalmente correctas» exultam neste passo, porque decidem que Gonçalves atingiu assim, sem grande esforço, o seu único objectivo: sendo um arrivista social, e sendo, ainda por cima, branco, alto e loiro, serviu-se do amigo – moreno, baixo e sul-americano – para ascender, através de trabalho e muita manha psicológica, na hierarquia socioeconómica representada por Quintanilha. Como não tem escrúpulos, também não tem remorsos, usufruindo prazenteiramente da herança quando o amigo morre.

5 Por exemplo, na estrofe 96 do canto V: «Vai César sojugando toda França/E as armas não lhe impedem a ciência;/Mas, n a mão a pena e noutra a lança, /Igualeva de Cícero a eloquência» (Camões, 1989: 147).

Quintanilha foi padrinho do noivo e dos dois primeiros filhos do casal. As últimas frases do conto são muito interessantes, no seu jogo intertextual erudito e sibilino, próprio da escrita de Machado:

Um dia em que, levando doces para os afilhados, atravessava a praça Quinze de Novembro, recebeu uma bala revoltosa (1893) que o matou quase instantaneamente. Está enterrado no cemitério de São João Baptista; a sepultura é simples, a pedra tem um epitáfio que termina com esta pia frase: «Orai por ele!» É também o fecho da minha história. Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pílates é agora o personagem mudo de Sófocles. Orai por ele! (Ruffato, 2007: 35)

A referência ao mutismo de Pílates vem da tradição grega, embora seja aqui, naturalmente, ampliada em silêncio eterno; mas por que motivo existe a intenção autoral de afirmar a falta de remorsos de Orestes? Eu não sei, claro; e talvez Machado de Assis também não soubesse, mas posso avançar duas propostas de interpretação. A mais evidente, e mais glosada pelas autoridades académicas que têm estudado o conto, é também a menos instigadora: Gonçalves era uma pessoa venal, que se deixava amar sem relutância aparente. Não parecendo ser um homem propriamente desonesto, também não recusa a subserviência ancilar da paixão do amigo e respectivos proveitos quotidianos, traduzidos em companhia, trabalho, presentes e mesmo empréstimo de dinheiro, rigorosamente devolvido. Era, no fundo, um oportunista que manipulava, sem restrições éticas, os sentimentos de Quintanilha, pensando apenas em receber a herança, mais tarde enriquecida pela mão, restante corpo, e esperteza de Camila. Esta é a interpretação cínica, realista e maioritária. Na verdade, todo o nível de superfície do texto constitui uma malha finíssima, cujas linhas se entrecruzam de modo a fechar os veios de fuga à interpretação sociopolítica. Se quiséssemos rendibilizar, em paralelo, as leituras alegoricamente históricas da obra de Machado, propostas e amplamente justificadas por John Gledson e Roberto Schwarz, também neste conto poderíamos ver uma figuração das dilacerantes feridas brasileiras. E mesmo entrever, com algum esforço heurístico, uma particular dramatização do shakespeariano complexo de Próspero e Caliban, apontando a cor clara de Gonçalves na direcção do colonizador europeu que explora a inocência do colonizado ultramarino.

Machado de Assis foi o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, que ajudou a fundar; mas, felizmente para nós, até por questões de carácter, o seu academismo foi meramente circunstancial e pragmático. Ele, como grande demiurgo, estava já noutra espaço e noutra tempo. Por isso, e como sabemos, não tinha grande apreço pelo realismo, e esse desamor é exemplarmente formulado na célebre frase «A realidade é boa, o rea-

lismo é que não presta para nada», inserta no ensaio crítico «A Nova Geração», publicado na *Revista Brasileira* em 1879 (Assis, 2004: 830). Essa famosa afirmação já tinha sido, de certo modo, ensaiada na resposta aos detractores do polémico artigo sobre *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em *O Cruzeiro* em 1878. De facto, quase a terminar o texto, Machado escreve o seguinte: «Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificamos a verdade estética» (ibid.: 913). Além disso, o cinismo machadiano, superiormente elaborado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e palinodicamente revisto em *Memorial de Aires* (1908), seu último romance, tem sempre um travo de dolorosa melancolia, cujo amargor funciona como antídoto à visão cínica do homem.

À insuficiência estético-filosófica do realismo, Machado contrapõe uma prática de escrita que enfatiza os complexos labirintos psicológicos do comportamento humano. Poderemos talvez, portanto, entender a frase final do conto de acordo com outra perspectiva, que se me afigura mais rendosamente machadiana: Gonçalves não tem os remorsos do Orestes sofocliano, porque, não só não praticou nenhum crime de matricídio (parricídio ou fratricídio), como *realmente* não perdeu o amigo. Ele pervive em Camila como corporização socialmente viável do desejo erótico-afectivo de Quintanilha. Entre o inefável e o nefando, para utilizar a terminologia proposta por José Carlos Barcellos (1998: 12), Machado escolheu a estética do inefável: o que não é explicitamente exprimível, mas que pode ser sugerido. Se fosse um escritor naturalista, como Adolfo Caminha ou Abel Botelho, talvez tivesse optado, de forma simplista, pela retórica enganadora do nefando: o que não deve ser dito, mas que acaba por ser culturalmente figurado de forma deturpada. Digamos que o *inefável* está do lado da psicologia profunda, e o *nefando* pertence ao domínio do moralismo de sacristia. Na verdade, *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, são romances esquemáticos, apesar das distrações descritivas do narrador de Abel Botelho, e das constantes fugas à estética naturalista levadas a cabo por Adolfo Caminha⁶. No texto do escritor brasileiro temos uma representação oitocentista e tropical do desejo pederástico com coloração de marinhagem; e no romance do escritor português assistimos à explicação falsamente científica da homossexualidade enquanto degenerescência biológico-cultural. Felizmente, Machado de Assis não andava por esses caminhos; se andasse, o seu conto estaria, muito provavelmente, condenado aos exercícios hermenêuticos mais

6 Para uma interpretação diferente, vide Denilson Lopes (2002: 126): «No romance *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895), hoje incensado dentro e fora do Brasil, como uma obra pioneira, a representação da homossexualidade adquire um elemento central da narrativa e não só um dado circunstancial ou estereotipado como vamos ver em tantas outras obras na literatura brasileira pelo século XX adentro».

perfunctórios. Ao trocar o nefando pelo inefável, o escritor carioca legou-nos um texto que continuará a desafiar a argúcia dos leitores. A minha interpretação dá um salto arriscado sobre o abismo? Talvez; mas o conto de Machado de Assis é tão sofisticado e plurissignificativo que não aceita qualquer leitura voluntariamente redutora. A minha, embora um pouco temerária, é apenas mais uma; nada mais do que isso.

Parodiando um pouco o conceito de «homossocialidade», de Eve Kosofsky Sedgwick, produtivamente aplicado por Maria Manuel Lisboa aos pares masculinos de Eça de Queirós (Lisboa, 2000: *passim*), poderemos dizer que no conto de Machado de Assis, a *homossocialidade* só de forma fantasiosa se transforma em *homossexualidade*. No conto «Aqueles Dois», de Caio Fernando Abreu⁷, que não faz parte desta antologia – foi escolhido outro texto bem mais conhecido – o convívio homosocial de Raul e Saul, as duas personagens roídas pela solidão da grande cidade, transforma-se, nas frases finais, de forma insinuada, mas plasticamente evidente, em desafio homossexual. E digo desafio, porque os dois amigos são despedidos do escritório onde trabalhavam e se haviam conhecido, por atentado à moral, revelado nos cabelos húmidos e no olhar de cumplicidade que um dia apresentaram no local de trabalho, depois de terem passado um fim de semana angustiadamente equívoco, que só eles são capazes de entender. No dia do despedimento, e perante os olhares ávidos e estranhamente inquietos dos colegas, eles «demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai, alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina» (Abreu, 1984: 135).

Apesar das diferenças ideológicas existentes entre o conto de Machado e o de Caio Fernando Abreu, reparemos, no entanto, num facto: «Pílades e Orestes» termina com a morte de um dos elementos do par, e «Aqueles Dois» termina com o despedimento, por justa causa – supomos – dos dois trabalhadores, não havendo qualquer registo de incompetência profissional ou incumprimento das leis laborais. Mesmo contando com o possível refinamento psicológico do conto machadiano, trata-se, em ambos os casos, de um desfecho socialmente disfórico. Ora, em todos os textos desta antologia não é fácil encontrar um exemplo que escape a essa regra. Quer se trate de relações entre homens, quer se trate de relações entre mulheres, o tom final é sempre de destruição, morte e frustração; tudo muito longe, portanto, das imagens de devassidão, paraíso e Parada Gay carnalizada.

7 O conto foi publicado no livro *Morangos Mofados* (Abreu, 1984: 126-135).

Na impossibilidade prática de comentar os contos todos, façamos uma pequena síntese do livro, para podermos depois prestar maior atenção a alguns casos. Seis contos tratam de questões relacionadas com o amor sáfico; onze elaboram, com diferentes graus de pertinência, o amor entre homens; e dois têm que ver com o travestismo. Como é evidente, esta divisão temática é meramente funcional, porquanto, apesar dos guetos sexuais assinalados – por exemplo, a rua Rego Freitas e a Praça da República, em São Paulo – esses lugares de liberdade reclusa não têm uma função axiologicamente exclusiva; há outros muito importantes: a família, a instituição militar, vários espaços sociais, que vão desde a alta burguesia carioca e internacional até ao mundo dos estivadores e dos prostitutas. A diversidade de espaços psicossociais é, por conseguinte, paralela à variedade de idiosincrasias humanas e de estratos etários. Naturalmente, o tipo de relação que se estabelece entre jovens não é equiparável ao que existe entre jovens e adultos. Neste último caso, insiste-se, preponderantemente, na questão do meretrício ou numa certa pedagogia sexual quase sempre anómala e violenta. É o caso, por exemplo, do conto «Sargento Garcia», de Caio Fernando Abreu.

Este conto, premiado em 1980, e transposto para um filme de curta metragem, em 2000, aborda, de forma literariamente eficaz, duas questões: o machismo homossexual castrense e a iniciação violenta de um jovem de dezassete anos que se apresenta no quartel para a inspecção militar. Estamos, portanto, num espaço mitológico privilegiado. Segundo Marcel Eck (1983), dois dos mitos estruturantes da homossexualidade são precisamente o mito do super-homem e a mitificação contrapontística do anjo. Devo fazer aqui uma advertência em relação aos estudos do psicanalista Marcel Eck. Por um lado, não uso os termos *macho* e *anjo* no sentido em que ele utiliza os conceitos de angelismo e super-homem. Naturalmente, o psicanalista tem dessas questões um entendimento psicológico profundo, que eu entendo, mas que não me interessa muito neste contexto. A minha abordagem tem que ver, essencialmente, com uma hermenêutica antropológica da cultura e de algumas representações artísticas mitificadas. Por outro lado, não prescindo de recorrer aos trabalhos de Marcel Eck, nomeadamente ao livro que aqui convoco – *Sodoma – Ensaio sobre a Homossexualidade* – porque esta obra, publicada pela primeira vez em 1966, está muito afastada dos paradigmas politicamente correctos hoje dominantes; e esse facto constitui para mim um motivo de reflexão assente na dúvida e na controvérsia.

Não tenho, de momento, espaço para desenvolver estas questões em todos os seus desdobramentos artísticos, na literatura, no cinema, na fotografia e na pintura. Os testemunhos são, no entanto, inúmeros, desde, por exemplo, *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, ou *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini; até às fotografias de Robert

Mapplethorpe ou Pierre e Gilles, aos desenhos de Tom of Finland, e à pintura de Caravaggio ou Francis Bacon, bem como a filmes como *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1983), de Oshima, com David Bowie e Sakamoto nos principais papéis. Seria também necessário considerar os textos dramáticos de Tennessee Williams passados para cinema, nomeadamente os extraordinários *Um Elétrico chamado Desejo* (1951), de Elia Kazan, protagonizado por Vivien Leigh e Marlon Brando – um dos símbolos do machismo por excelência – e *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1958), de Richard Brooks, onde Paul Newman, no auge da beleza, representa, perante a assustada e belíssima Elizabeth Taylor, um papel que indicia, ao mesmo tempo, o esboço homossexual do macho e do anjo, ambos completamente desorientados. E, é claro, seria pertinente interrogar uma certa tradição dos «filmes de cowboys», com particular incidência em *Rio Vermelho* (1948), de Howard Hawks, onde Montgomery Clift se atemoriza perante a hipervirilidade homofóbica de John Wayne. Seria igualmente relevante revisitar livros como *Diário de um Ladrão* (1949), *Nossa Senhora das Flores* (1944) e *Querelle de Brest* (1947), de Jean Genet, contrapondo a este romance a versão cinematográfica levada a cabo por Rainer Werner Fassbinder (1982), com o protagonismo de Brad Davis e Franco Nero; não esquecendo muitas obras de André Gide, prestando particular atenção a *Si le grain ne meurt* (1926) e *Corydon* (1920), entre muitos outros livros, incluindo várias literaturas, inclusive a portuguesa e a brasileira, onde adquirem especial relevo obras dos escritores Adolfo Caminha, Roberto Piva, Caio Fernando Abreu, Antonio Cicero, Valdo Motta, Italo Moriconi e Horácio Costa, no que diz respeito ao Brasil; e, na literatura portuguesa, textos de António Botto, Fernando Pessoa, Bernardo Santareno, Eugénio de Andrade, Raul de Carvalho, Rui Nunes, Joaquim Manuel Magalhães, Armando Silva Carvalho, Miguel Rovisco, Al Berto, Luís Miguel Nava, Álamo Oliveira, Guilherme de Melo, Eduardo Pitta, José António Almeida e um nome grande, injustamente esquecido, da poesia portuguesa novecentista: Pedro Homem de Mello.

Mas, sendo-me impossível essa magna tarefa, digamos que o conto de Caio Fernando Abreu sintetiza, de forma perfeita, todas essas questões. Temos, de um lado, um sargento socialmente reprimido, que transforma a sua sexualidade em motivo de prepotência sobre os jovens recrutas. O sargento Garcia representa o macho homossexual que, no espaço da suposta normalidade, assume o papel de cidadão irrepreensível. Hermes, o jovem que se apresenta à inspecção, é frágil, educado, e pretende estudar filosofia; representa, portanto, o papel do anjo. O sargento Garcia despreza os outros rapazes presentes, todos nus, e só tem olhos despidorados para Hermes, que aparentemente maltrata com remos de mau gosto. Findo o trabalho burocrático, o macho castrense persegue o anjo filosófico, e consegue levá-lo, sem grande esforço, a um espaço politicamente aceitável: uma espécie

de prostíbulo de terceira categoria dirigido por um travesti. O que se passa em seguida é um pequeno filme de violência física e moral. Hermes consegue fugir do ataque demasiado guerreiro do sargento, sempre apresentado com «olhos de cobra» (Ruffato, 2007: 224), «falcão atento à presa» (ibid.: 226) e «mão de aranha lenta» (ibid.: 233); mas a fuga libertadora não evitou a revelação sexual, apesar de violenta.

Hermes recorda então o seu antecedente mitológico como «mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino» (ibid.: 239); conclui que «nada lhe doía» (ibid.: 239), e «queria dançar sobre os canteiros, cheio de uma alegria tão maldita que os passantes jamais compreenderiam. Mas não sentia nada» (ibid.: 240). Ou seja, o conto, partindo de um estereótipo, acaba por pretender desconstruí-lo através da perspectiva da suposta vítima. No fundo, é o verdugo militar quem surge como verdadeira vítima, porque o sargento Garcia continuará a ser apenas isso; Hermes, não sabendo o que vai ser, pode aspirar a tudo.

Se pretendêssemos enveredar pelos trilhos de certas teorias contemporâneas, talvez pudéssemos dizer que o Sargento Garcia é um homossexual alienado – e é, não há dúvida – sendo Hermes o prenúncio de um gay hipoteticamente destruidor das amarras castradoras. E é claro que existe uma grande diferença entre ser gay e ser apenas homossexual, como muito bem intuiu Pasolini, que era homossexual, e que talvez por isso foi assassinado – não sabemos ao certo -, mas que sempre recusou o rótulo gay, concitando a animosidade de todos os territórios, até do Vaticano que o havia premiado pelo filme *O Evangelho segundo São Mateus*. Comunista e homossexual, mas crítico do comunismo e claramente repulsor da ontologia gay, Pasolini ficou sem espaço de defesa. E foi sacrificado.

Tudo isto é importante para quem, como eu, entende a literatura como um meio de conhecimento que não se restringe aos mecanismos esteticistas e clausurantes. Mas, porque não existe *uma* teoria que satisfaça as minhas inquietações, sou a favor de muitas – como dizia, mais ou menos, Marguerite Yourcenar a propósito das religiões. O que me interessa é o caso humano, independentemente das teorias disciplinadoras. Por isso, reafirmo que a verdadeira vítima do conto «Sargento Garcia» não é Hermes, mas o sargento, pois é ele quem continuará – tudo leva a crer – a insistir no mesmo comportamento. Não tem outra forma de justificar socialmente o seu desejo. Hermes pode ser gay quando quiser, embora tenha de aceitar as correlativas consequências das suas decisões, mas o sargento Garcia, que é um homem culturalmente muito pobre, só tem direito a ser um macho homossexual castrense e alienado. Não pode ser mais nada, porque não tem as condições sociais e psicológicas para ser gay. Provavelmente, também não quereria mudar de estatuto sócio-sexual, mas a questão não tem que ver com a *vontade*; tem que ver com a *possibilidade*. Camões, que escreveu tantos e tão belos poemas sobre a força autoritária de Eros, percebeu muito

bem, e de forma amargurada, a diferença que existe entre *querer* e *poder*. Penso que Caio Fernando Abreu, que estava longe de ser um escritor homossexual politicamente correcto, também percebeu essa desconcertante diferença.

Talvez pareça que eu estou a defender o sargento Garcia, mas não estou, muito pelo contrário: detesto todas as formas de alienação prepotente, quer elas venham da psiquiatria, da religião, da política, ou da cultura em sentido lato. Tenho, evidentemente, uma grande simpatia solidária por todos os Hermes deste mundo; mas também tenho uma inegável compaixão por todos os sargentos Garcia, porque são homens atropelados pelo tempo histórico. Foram treinados para ser machos estereotipados e só entendem a linguagem da violência. Enquanto homossexuais alienados, são, no fundo, personalidades mais dramáticas do que todos os jovens gay, que até podem, em revisão culturalmente perversa, apreciar o sadismo mitificado de gerações sexualmente reprimidas nos quartéis, nos seminários, nos espaços desportivos, nas universidades, ou nos acampamentos juvenis. É, em grande medida, dessa revisão contemporânea que resulta o sucesso comercial dos filmes pornográficos mais premiados pelos Oscars alternativos da indústria cinematográfica.

Três outros casos de violência, bastante diferenciada, existem nos contos «O estivador», de Harry Laus; «Ruiva», de Júlio César Monteiro Martins; e «A Moralista», de Dinah Silveira de Queirós. Em «O estivador», é muito interessante a figuração e consequente desconstrução dos lugares comuns pretensamente inquestionáveis. Aldo, a personagem principal, é um mulato semianalfabeto que «supria as poucas letras com a abundância dos músculos» (ibid.:105). É um estivador do porto de Santos, a bela cidade do litoral de São Paulo, fisicamente muito forte, que vence toda a concorrência no jogo «quebra-de-braço» (ibid.: 106), e que, por isso, atemoriza as pessoas. A força física de Aldo, bem visível na sua hipertrofia muscular, aproxima-o de Amaro – o Bom Crioulo – pois a personagem construída por Adolfo Caminha é fundamentalmente caracterizada pelo impressionante desenvolvimento dos músculos. Este facto propicia dois elementos importantes da sua personalidade: a resistência máscula à dor infligida pelos castigos corporais perpetrados pelo sadismo dos superiores hierárquicos, e a delimitação sexual ao domínio da pederastia, porquanto ele é um macho hiperviril que não gosta de mulheres, e que descobre o prazer erótico-afectivo com Aleixo, o adolescente loiro que, no fundo, assume um papel feminino. Continuamos, apesar de tudo, no campo da ética sexual greco-latina, segundo a qual a única coisa que importa realmente é saber quem *penetra* e quem é *penetrado*. É por isso que, em meu entender, o fundo ideológico de *Bom Crioulo* é esquemático, embora, do ponto de vista retórico-estilístico, não seja um exemplo da estética naturalista ortodoxa.

Como já tem sido sugerido, Abel Botelho foi um pouco mais longe do que Adolfo Caminha, porque o Barão de Lavos atinge o nível máximo da humilhação degenerada quando assume um papel passivo, invertendo, portanto, o esquema da pederastia clássica que, recorde-se, ainda no século vinte orientava toda a vida sexual de André Gide, claramente exposta no já citado livro *Si le grain ne meurt*. Com tudo isto, o que eu quero dizer é o seguinte: o conto de Harry Laus, que não está condicionado por nenhuma doutrina bem determinada, dá-nos uma imagem mais verosímil da realidade humana. Aldo, um homem física e psicologicamente muito forte, destrói os estereótipos da virilidade, não por vontade, mas porque simplesmente também é assim a condição masculina. Ele é apenas um homem que, em casa, se desfaz em carinhos por uma «boneca de feltro» (ibid.: 107), que lhe enfeita a cama arrumada com o maior desvelo. Nas noites de sábado, recebe a visita de um jovem soldado – continuamos, portanto, no domínio dos mitos – e o estivador, que no espaço privado do seu «apartamentinho» (ibid.: 106) perde toda a rudeza socialmente necessária, transforma-se por completo quando ouve a música de três grandes divas da música brasileira: Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Isaurinha Garcia:

A metamorfose completava-se com a chegada do soldado. Um sanduíche, o soldado sem túnica; Dalva de Oliveira, o primeiro cuba-livre; tira as calças, Isaurinha Garcia; mais sanduíches, outro cuba, os dois de calção para o mergulho no colchão macio. A musculatura de Aldo, inerte aos caprichos do soldado. (ibid.: 108)

Mas tanta felicidade, tão debilmente estruturada, só pode ser passageira. Um dia, o tempo curto do conto, o soldado atrasa-se e chega embriagado, porque havia andado «comemorando pelos bares do Gonzaga a baixa do primeiro contingente» (ibid.: 108); e o diálogo muda então de tom, porquanto o rapaz assume o papel do macho castrense:

- Tira a roupa, bem.
- Tiro porra nenhuma. (ibid.: 108)

E, um pouco mais adiante, a frase catastrófica: «- Sai pra lá, veado» (ibid.: 108). Segue-se uma cena de violência etílica que destrói o quarto. Apavorado, mas controlando a sua imensa força, o estivador só quer proteger a boneca, sua confidente muito mimada. E, ao defender a boneca, expulsa o soldado a murro. O *veado* transforma-se em leão, e o macho dominante em *gazela* escorraçada. Desfeito violentamente o par, o remate do conto equilibra muito bem a angústia recorrente da demanda de Sísifo («procurar disfarçadamente pelos bares» [ibid.: 109]) e a esperança resistente, porque alicerçada numa

visão do mundo liricamente despojada, cujo símbolo tangível é reificado pela boneca. A harmonia, só aparentemente desconcertante, da personalidade do estivador constitui um caso raro, nesta antologia, de superação da ruína pelo predomínio da beleza e da força psicológica. Por consequência, apesar da tonalidade melancólica, as últimas palavras do conto configuram um espaço existencial de eudemonismo antropológico:

Aldo abraçou a boneca e começou a acariciar sua cabeleira.

- Não chora, sua boba...Olha aquele navio. Como é bonito, todo iluminado. Vai sair pela barra de Santos e vencer o mar sozinho... (ibid.: 110)

Curiosamente, apesar da expressão «vencer o mar sozinho», não é a solidão – um dos temas estudados por Marcel Eck – que prevalece no remate deste conto. *Estar* só não é a mesma coisa que *ser* só, e Aldo parece ser um homem que mesmo estando só não é um solitário, porque não é culturalmente misantropo; e a misantropia não tem que ver com a companhia ou a falta dela.

No conto «Ruiva», de Júlio César Monteiro Martins, é também o desejo de beleza como meio de libertação que motiva a história. Mas os pressupostos ético-sociais são diferentes: passamos do porto de Santos, com os seus navios inspiradores, para a violência urbana de São Paulo. Juarez Moreira, um relojoeiro de «Montes Claros, em Minas» (ibid.: 241), abandona a sua terreola para viver em São Paulo a condição de mulher num corpo de homem. Chega à grande cidade cheio de ilusões de cosmopolitismo paradisíaco, mas rapidamente a realidade paulista se encarrega de lhe limitar os voos delirantes. E uma das desilusões mais significativas começa na Rua Augusta, musicalmente mitificada pelo som roqueiro de Raul Seixas, intertextualmente inserido no conto (ibid.: 244). O desencanto da Rua Augusta é apenas a primeira de uma série de frustrações que levam Juarez a repensar toda a sua relação com o mundo. Compra as roupas femininas e a peruca que tão longamente desejara, e regressa à pensão degradada onde se prepara para conquistar, pela beleza, a noite de São Paulo.

Confundindo, na sua inocência provinciana, a Boca do Lixo com a Boca do Luxo, chega a uma zona fina da cidade, pensando estar irresistivelmente deslumbrante, e é, de imediato, expulso pela polícia, cujo critério é meramente socioeconómico:

- Tá fazendo o quê, aqui? Não sabe que não pode ficar parada na calçada? Vamos circular...vamos circular...Ah, e lugar de travesti é lá na Rego Freitas. Aqui é outro nível, entendeu? Agora some da minha vista. (ibid.: 246)

Com uma pureza desarmante, Juarez, agora Gina, lá consegue chegar ao gueto que a cidade lhe atribui, e, julgando-se uma mulher fatal, aceita o convite de um japonês de «meia idade» (ibid.: 247), «com um corpo redondo» (ibid.: 247). Não pretendendo enganar o cavalheiro, Gina sai-se com esta advertência, num vocabulário deliciosamente mineiro:

- Sabe, meu bem, pelo amor de Deus não fica zangado comigo pelo que eu vou dizer procê, mas antes que sua mão esbarre nos meus trens, eu quero que você saiba que eu sou um travesti. (ibid.: 247)

A resposta do japonês é urbanamente brutal: «Ué, mas é claro que você é um travesti. Se eu não quisesse um travesti, o que eu estaria fazendo na Rego Freitas, né?» (ibid.: 247). Terminado o encontro carnal, que não foi mercenário, pois, perante o espanto do cliente, Gina recusou o dinheiro, porquanto, julgava ela, ser uma mulher desejada por um homem já era recompensa mais do que suficiente. Regressa então ao local de partida, onde conhece Denise, um deslumbrante travesti negro que se apresenta como sendo «a amada dos homens dessa terra» (ibid.: 248), e partem as duas para a Praça da República, onde a inocente Gina vai conhecer um pouco do estranho mundo da prostituição masculina, que ela, definitivamente, não compreende. Intercalada na história de Gina, conhecemos a inacreditável história de vida de Denise, e tudo parece levar a crer que ela, com a sua sofisticação paulista, guiará pedagogicamente Gina, tanto nos requisitos estéticos (porque a mineira não percebe como está pavorosamente vestida), como nos mecanismos do sexo mercantil. No entanto, ao saber que a colega de profissão não tinha cobrado dinheiro ao japonês e que se havia entregado de graça, a simpática pedagoga muda rapidamente de personalidade:

- Não sabia? Sua vagabunda de terceira! Sua bicha escrota caipira! Você está querendo nos desmoralizar. Tá querendo acabar com a nossa vida. Se você quer dar de graça, vai pra outro lugar e se arruma com o seu homem, mas aqui não. (ibid.: 254)

Espantada e ofendida na sua ingenuidade ignorante, Gina só consegue lamentar-se: «Ai, como é difícil viver nessa vida invertida!» (ibid.: 254) (...) «Só Deus sabe como estou sofrendo com tanta desumanidade» (ibid.: 255). À semelhança de Aldo, o estivador, Juarez pretende estabelecer com o mundo um pacto cordial assente na beleza, mas enquanto Aldo depende apenas da ajuda da música – que nunca lhe falta, pois terá sempre a companhia das divas brasileiras – o mineiro precisa de muito mais do que isso: necessita da aprovação da sociedade, mesmo quando reduzida ao nível grupal mínimo. E não a tem. Consequentemente, a última frase do conto só pode anunciar um fim dramático: «Como

se todos os relógios do mundo, de repente, parassem de funcionar» (ibid.: 255). Ou seja, travesti em São Paulo, não sendo rico, só pode ser prostituto; e travesti em Montes Claros só pode consertar relógios, ou outra coisa qualquer que não afronte a moral dominante. A única coisa que não pode consertar é o seu desconcerto humano.

Em «A Moralista», de Dinah Silveira de Queirós, a violência não é menor, porque conduz à morte, mas reveste-se de uma espécie de ironia grotesca e trágica muito curiosa. A Moralista que dá título ao conto é uma senhora muito virtuosa que encanta as pessoas com a sua eloquência e sábios conselhos. É tão virtuosa que substitui o padre da terra, e, por isso, lhe chamam a «padra» (ibid.: 93). Através do poder da palavra, resolve todas as situações difíceis, mesmo as mais improváveis, como conseguir curar um rapaz efeminado que parece sofrer de uma doença chamada homossexualidade. Usufruindo do verbo salvífico e da exemplaridade religiosa, o moço vai, com o tempo, sendo machadianamente incentivado pela nudez «mais perturbadora» da virtuosa senhora: o «seu pescoço» (ibid.: 97). E da atracção pelo pescoço depreende-se que vai passando para o desejo do resto, criando-se entre a «padra» e o seu pupilo uma relação equívoca, levemente incestuosa e sacrílega que, nunca descendo da estratosfera fantasista, mesmo assim incomoda a sacrosanta família e a honesta comunidade. Por isso, a Moralista salvadora expulsa o seu doente tão miraculosamente curado, pondo assim termo ao falatório do mundo.

Mas que faz o moço recém-convertido à virtude moral da sexualidade maioritária? Enforca-se! Incapaz de regressar socialmente à sua anterior condição e incompreensivelmente expulso das delícias da nova felicidade, fica sem espaço psicossocial. O conto tem uma espessura ideológica bem mais complexa do que esta pobre paráfrase tenta transmitir; creio, todavia, ser possível uma leitura irónica que desmonta as falsas verdades do moralismo e, em apoteose sarcástica, realça os malefícios da heterossexualidade, pelo menos de uma heterossexualidade indevidamente assimilada e sem conteúdo existencial. Perante o fim dramático e grotesco do conto, parece ser lícito concluir que mais vale ser homossexual e vivo do que curado da doença e morto por enforcamento. Sintomaticamente, a filha da Moralista -que é a narradora da história- ao ver o corpo dependurado do rapaz, diz o seguinte:

À luz da lanterna, achei-o mais ridículo do que trágico, frágil e pendente como um judas de cara de pano roxo. (ibid.: 98)

A fantochização grotesca do morto através da referência ao «judas de cara de pano roxo» não se esgota, segundo penso, no visualismo plasticamente carnalizado, mas pre-

tende igualmente rendibilizar a alusão ao verdadeiro Judas, epítome simbólico de todos os suicídios por enforcamento. É como se o conto nos dissesse que o moço que parecia uma moça foi castigado por ter traído a sua verdadeira natureza. Não sei se será bem assim, e nem sequer tenho a certeza de que Judas tenha traído alguma coisa, pois a sua atitude estava determinada por projectos superiores, que ultrapassavam o seu fraco poder. Complexas questões psico-teológicas, cujas fundas implicações não cabem na modéstia cultural deste trabalho. De qualquer modo, não posso esquecer o facto de a escritora ter referido, embora de forma apenas alusiva, a traição de Judas. Talvez não seja impossível concluir o seguinte: um homossexual que se quer curar da *doença* só pode acabar enforcado. E sejamos claros: dependurado numa árvore ou amarrado por uma aliança de casamento heterossexual é tudo enforcamento. O melhor é não haver nenhum suicídio: um rapaz que parece uma rapariga, um rapaz que é excessivamente masculino, ou um rapaz que é apenas rapaz devem ser apenas isso, porque a moral dominante é sempre limitada. O que hoje é verdade, científica e moral, amanhã é mentira em ambos os domínios. O que nunca muda é a intrínseca variedade sexual do ser humano – desde Alexandre Magno, que hoje seria provavelmente considerado homossexual, até aos adolescentes que desfilam eufóricos e inocentes na Parada Gay de São Paulo.

Uma das questões elaboradas nesta antologia tem que ver com a família e, especialmente, com as mães, porque elas surgem, desamparadas, figurando iconograficamente a *Mater Dolorosa* de todos os sofrimentos, em dois contos relevantes: «Uma branca sombra pálida», de Lygia Fagundes Telles, e «When I Fall in Love (Quando me Apaixonou)», de Silviano Santiago. No texto de Lygia Fagundes Telles, a narradora é uma mãe que se sente responsável pelo suicídio da filha, jovem estudante longamente surpreendida, em casa, num relacionamento lésbico com uma colega. A abertura do conto é excelente:

Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem. Não combinamos nada, é evidente, mas a jarra do lado esquerdo ficou sendo a dela, a jarra da direita é das minhas rosas brancas. Que já murcharam, as brancas duram menos. Acendi um cigarro. (ibid.: 111)

As rosas vermelhas são trazidas por Oriana, a namorada da filha morta. A mãe traz sempre rosas brancas. Há, no cemitério, em cima da campa, um combate de rosas: as vermelhas da paixão e as brancas da inocência e também da morte; morte real da filha que não aguentou a pressão insistente da mãe, e morte psicológica da mãe que, mesmo no cemitério, sente a oposição encarnadamente ostensiva de Oriana, entendida como rival. O

conto é pateticamente dramático, evidentemente por causa do suicídio de uma rapariga, mas também devido à angústia irreparável de uma mãe que, julgando fazer o melhor que devia para salvar a filha, acabou por fazer o pior que podia, e que sabe, antecipadamente, que nunca terá paz no resto da sua vida, porque, como ela, fumadora compulsiva, afirma: «mais prejudicial do que o cigarro é a memória (...) A memória e os seus detalhes» (ibid.: 122). Horácio, o poeta latino, fez há mais de dois mil anos uma pergunta contemporaneamente retomada pelo escritor português Rui Nunes em título de romance: *Quem da pátria sai a si mesmo escapa?* (1983)⁸. É este o drama da memória e dos seus detalhes; uma condenação a que ninguém consegue fugir, como bem sabe a personagem de Lygia Fagundes Telles.

O remate do conto é magnífico. A mãe, num processo lento de revisitação dos pormenores da memória, vai refazendo, mesmo a contragosto, a plausibilidade do amor *desviado* da filha. Continua, naturalmente, a detestar as interferências funéreas das rosas vermelhas de Oriana, mas o que mais a aflige, no seu realismo implacável, é a certeza de que a rival acabará por desistir, trocando um amor morto por amores vivos; e ela, infanticida involuntária, terá no fim uma inútil e destruidora vitória de Pirro:

Ainda uma vez olho as duas jarras com as rosas, Até quando?! Até quando Oriana vai se empenhar comigo nessa polémica? É uma exibicionista, deve sentir prazer nas competições. Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição. (ibid.: 124)

Poderá ser difícil de explicar, como diz a narradora, mas é fácil de entender, embora o entendimento se situe num plano ético que tem, necessariamente, de ultrapassar as restrições morais. Mas, mais uma vez, esta antologia coloca-nos perante dilemas estritamente humanos que rasgam, sem piedade, as visões «culturalmente correctas». Apesar do esforço da contista e da sua narradora, esta mãe não consegue aceitar que a sua filha seja lésbica e que se tenha suicidado. E o drama reside aí, nesse lugar camoniano do *querer* e do *poder*. Ela quer perceber e aceitar, mas, no fundo do seu coração, não percebe nem aceita. Por isso, existe a oximórica batalha das rosas – sempre a presença do oximoro! -. As rosas brancas deverão triunfar sempre sobre as vermelhas. A iminente traição de Oriana,

⁸ Os versos de Horácio fazem parte da Ode XVI do *Liber Secundus*, e dizem o seguinte: «patriae quis exul/se quoque fugit?» (Horace, 1981: 78).

que irá vencer o luto e procurar novos amores, acaba por ser apenas mais um elemento de martírio, porque a filha fica assim duplamente morta.

No conto «When I Fall in Love (Quando me Apaixonono)», de Silviano Santiago, a figura central é igualmente a mãe. Trata-se de uma situação de morte, não de suicídio, mas de Sida. A cena passa-se no hospital, perante o corpo morto de Adolfo, velado, desde a primeira frase pela mãe. A estratégia narrativa é muito interessante, porque quem narra a história é o ex-amante de Adolfo, mas desdobrado num *eu* que se dirige a um *tu* que é *eu*: um caso muito comum no discurso lírico, por exemplo, em Joaquim Manuel Magalhães, e que permite uma indagação da memória, a partir de pressupostos falsamente objectivos. Trata-se, no fundo, de um narrador autodiegético, que se apresenta como homodiegético, querendo parecer heterodiegético. Na verdade, este aparente caos estrutural é semanticamente muito rendoso. Com efeito, a figura do ex-amante perante o corpo morto do ex-amado e da mãe atenciosamente vigilante, joga com diversos registos discursivos que permitem divergentes abordagens da história narrável, e não apenas da textualmente narrada. Através do estatuto autodiegético do narrador, temos acesso à «sua história»; mas quando ele parece ser homodiegético, visualizamos mais facilmente «a história do morto»; e, desdobrando-se em narrador heterodiegético, surpreendemos «a história da mãe» do morto, a mais interessante de todas, porque o que nos é dito sobre os dois amantes é relativamente banal.

Dois homens adultos, com histórias de vida muito diferentes, tentam construir, com toda a improbabilidade, um relacionamento edénico, a partir da reconstrução fantasista de um passado parcialmente inventado, mas apresentado como garantia segura da possibilidade de futuro. Como é de esperar, o projecto falha. Para os dois protagonistas, e com diferentes níveis de frustração, a ruína do sonho é resistentemente trazida para o plano da realidade. E neste contexto, tanto vale a estratégia estóica do pragmático como os recursos de auto-ilusão do idealista. Estão ambos num território que conhecem e no qual se movimentam bem, de um ponto de vista estritamente prático. São dois homens socialmente considerados e economicamente independentes, não havendo, portanto, equívocos de sobrevivência material; há apenas dissonâncias sentimentais. O drama está na mãe, que olha para a presença do amante vivo como o testemunho de uma amizade «que sempre lhe parecera forte» (ibid.: 171). Ou seja, ela não sabe nada, e, por isso, também não é capaz de entender o último desejo do filho, que queria transmitir uma mensagem derradeira, não a ela, mãe de um filho único, mas ao amigo, simplesmente amigo, que, demasiado ocupado com o trabalho, não foi capaz de ouvir essa confissão final.

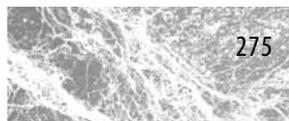
Melhor do que nenhum outro, este conto exemplifica a humaníssima verdade de Álvaro de Campos quando fala do «encontro casual», esse encontro tão bem ficcionado

nos contos de Domingos Monteiro. Numa das belas canções do talentoso António Variações podemos escutar os versos seguintes: «Vem que o amor não é o tempo/nem é o tempo que o faz/Vem que o amor é o momento/em que me dou e em que te dás» (Variações, 1984). É isso mesmo que parece dizer o conto de Silviano Santiago. Mas há muitas formas de amor, talvez o das mães seja o mais complexo. Ou o mais sofrido.

Embora me custe, pois todos os contos desta antologia merecem atenção, tenho de terminar o meu trabalho. E volto ao título, pedido de empréstimo ao conto «Rútilos», de Hilda Hilst. A complexidade estrutural deste texto sinaliza visualmente a profundidade ética e psicológica que pretende transmitir. O conto contraria, tanto no plano estrutural como no substrato semântico, os pressupostos reguladores e estereotipados. Por um lado, desarticula a poética racionalista que, desde E. A. Poe, se tem considerado predominante, apesar das recusas críticas de pensadores eminentes como, por exemplo, Jorge Luís Borges. Por outro lado, faz equivaler complexidade escritural – e não apenas narrativa – a densidade temática, elidindo, portanto, a regra básica do argumento simples como consubstancial à escrita contística. Evidentemente, é da perfeita orquestração destes elementos com a necessária contenção narrativa que resulta o fascínio estético deste texto.

No plano da sintaxe compositiva, Hilda Hilst mistura vozes narrativas fragmentadas que, revelando uma experiência existencial esgarçada, colocam a narrativa no domínio da indagação lírica. A transcrição final de poemas de uma das personagens apenas regista, no nível óptico-grafemático, o continuado processo de liricização que, na verdade, começa logo nas primeiras linhas do conto. Aliás, desde o início, a presença do corpo morto do amado jovem, contemplado pelo amante mais velho, reactiva a memória intertextual de «Antinous», o fúnebre epicédio de Fernando Pessoa. Em ambos os textos, é enfatizado o poder somatizado de Eros; mas no conto de Hilda Hilst, a situação humana é bastante mais complicada do que a necrofilia pederástica do poema pessoano.

As duas personagens envolvidas, que constituem também as duas vozes narrativas, são trespassadas pela presença de uma adolescente, filha da personagem viva, e namorada da personagem morta. Um triângulo amoroso bastante inusitado, incentivado, depreende-se, pelo pai, que, justificando-se, de certo modo, com a tradição cartaginesa, quer ter sempre ao seu lado, e de forma segura, o amante que empurra para os braços da filha. Rendibilizando muito bem a intertextualidade shakespeariana, nomeadamente através das alusões a Hamlet e Otelo, a contista cria, em poucas páginas, uma história de paixão, traição e morte que, longe das certezas moralistas, acentua a imprevisibilidade do comportamento humano. O conto termina da seguinte forma: «Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho» (ibid.: 167). Desconstruindo a célebre afirmação de Terêncio na



comédia *O Castigador de si Próprio*, Hilda Hilst, através das suas castigadas personagens, dá-nos o tom exacto e patético da quase totalidade dos contos desta antologia.

Desfaz-se o oximoro: perde a seda e ganha o escorpião. No conto «Interlúdio em San Vicente», de João Silvério Trevisan, a personagem principal só quer um abraço. Consegue-o de um jovem e belíssimo prostituto. Mas só quer isso: um abraço.

Sempre que se humilhava no *Dark Room* dos cinemas parisienses, Roland Barthes também só precisava de um abraço. Era essa a sua mais dolorosa humilhação: o abandono – esse espinho venenoso que nenhuma teoria, por mais sedosa, consegue ludibriar. E já não estamos no domínio das sexualidades; estamos no vasto território da solidão humana.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando (1984). *Morangos Mofados*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- ANDRADE, Mário de (1999). *Contos Novos*. 17ª ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia.
- ASSIS, Machado de (2004). *Obra Completa*. 3º vol. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- BARCELLOS, José Carlos (1998). «Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. 18, 23, 7-42.
- BARTHES, Roland (1987). *Incidentes*. Lisboa: Quetzal Editores.
- CAMÕES, Luís de (1989). *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CUROPOS, Fernando (2009). *António Nobre ou la crise du genre*. Paris: L'Harmattan.
- ECK, Marcel (1983). *Sodoma. Ensaio sobre a homossexualidade*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores.
- GLEDSON, John (2006). *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HORACE (1981). *Odes et Épodes*. 11ª ed. Paris: Les Belles Lettres.
- LISBOA, Maria Manuel (2000). *Teu amor fez de mim um lago triste. Ensaios sobre «Os Maias»*. Porto: Campo das Letras.
- LOPES, Denilson (2002). *O homem que amava rapazes – e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1992). «Definições de Literatura». In *Tópicos Recuperados*. Lisboa: Caminho, 13-16.
- NAVA, Luís Miguel (1987). *O essencial sobre Eugénio de Andrade*. Lisboa: IN-CM.
- PEREIRA, Lúcia Miguel (1998). *Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- RUFFATO, Luiz, ed. (2007). *Entre Nós – Contos sobre Homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- SCHWARZ, Roberto (2006). *Um Mestre na Periferia do Capitalismo. Machado de Assis*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34.
- SUETÓNIO (1979). *Os Doze Césares*. 3ª ed. Tradução e notas de João Gaspar Simões. Lisboa: Editorial Presença.
- TREVISAN, João Silvério (1986). *Devassos no Paraíso. A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*.
- VARIAÇÕES, António (1984). «Canção do Engate». In *Dar e Receber*. Lisboa: Valentim de Carvalho.

RESUMO:

Neste artigo são destacados e comentados alguns contos brasileiros que integram a antologia *Entre Nós – Contos sobre Homossexualidade*.

ABSTRACT:

In this article we single out and comment upon some Brazilian short stories included in the anthology entitled *Entre Nós – Contos sobre Homossexualidade*.