

Davidson Maurity Lima Araújo

***IN TRÂNSITO: REFLEXÕES ACERCA DE IDENTIDADES DE  
GÊNERO NAS OBRAS “ACENOS E AFAGOS”, DE  
JOÃO GILBERTO NOLL E “ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?:  
Um romance B”,  
DE CAIO FERNANDO ABREU***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE LETRAS**

**2018**

**Davidson Maurity Lima Araújo**

***IN TRÂNSITO: REFLEXÕES ACERCA DE IDENTIDADES DE  
GÊNERO NAS OBRAS “ACENOS E AFAGOS”, DE  
JOÃO GILBERTO NOLL E “ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?:  
Um romance B”,  
DE CAIO FERNANDO ABREU***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literaturas e Políticas do Contemporâneo

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

**2018**



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários



Dissertação intitulada “*In trânsito*: reflexões acerca de identidades de gênero nas obras “Acenos e afagos”, de João Gilberto Noll e “Onde Andará Dulce Veiga?: Um romance B”, de Caio Fernando Abreu”, de autoria do mestrando Davidson Maurity Lima Araújo, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elen de Medeiros – FALE/UFMG

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira – UFOP

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda Ferreira Cury  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 29 de abril de 2018.

Av. Antônio Carlos, 6627– Belo Horizonte – MG –31.270-901 – Brasil – Tel.: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490

*Para todas e todos que sabem o que é a pressa de viver e ser  
exatamente aquilo que se quer ser .*

*“Escrever tem desses mistérios. De repente, sem esperar, um dia você consegue despertar alguma coisa que está viva dentro de muita gente.”*

Caio Fernando Abreu.

# AGRADECIMENTOS

Para as pessoas que cito aqui, eu deveria escrever por horas e horas para tentar ser justo nos agradecimentos e fazer com que saibam da importância delas dentro desse processo tão individual. Mas aqui serei conciso.

À minha mãe, Sandra, e minha tia, Teminha, minha gratidão eterna. O cuidado de vocês me fez chegar até aqui e me faz ir além, muito além. Vocês são fundamentais nas minhas conquistas.

Ao meu pai, Aguinaldo, agradeço pelas nossas conversas sobre a vida, sobre a política e por toda ajuda.

As próximas seis pessoas eu poderia agradecer individualmente, pensando num parágrafo para cada uma. Mas é que as histórias se cruzam e eu vou embolar todas elas numa vez só. Mesmo que a amizade de algumas tenha surgido antes, nos últimos cinco anos divido com essas seis pessoas um projeto. Divido com essas seis pessoas um coletivo de teatro que se propôs desde seu início, em 2013, a falar do mesmo tema que dá origem a este trabalho. Divido com essas seis pessoas a difícil tarefa de pensar a arte, o fazer artístico, em tempos tão sombrios e assustadores. Divido com essas seis pessoas o desejo de viver do teatro. Divido com essas seis pessoas ansiedades, angústias, problemas de família, felicidades, mesas de bar, cervejas, dívidas, pedaços de frango da Rita, quartos de hotel, cafés da manhã, euforias, cachês, as bobadeiras, o pânico das turbulências de avião, o reconhecimento pelo trabalho e a necessidade da autocrítica. É da amizade com essas seis pessoas que recobro as forças e sou motivado a seguir com os meus desejos, que sou motivado a refletir sobre o meu lugar no mundo e dos meus privilégios, que sou motivado a discutir – com os outros e entre a gente também – sobre os preconceitos que nos rondam. É na amizade com essas seis pessoas que sou motivado a pensar na importância da coletividade, em tempos de tanta individualidade. Tem isso, mas tem muito mais! Mas quero que saibam: eu reconheço o tanto de vocês que há em mim. Ah! Que essa nossa amizade dure até o fim dos tempos. Juliana, Érica, Rafael, Ronny, Thales, Akner, companheiras (sim, no feminino!), sigamos cada vez mais juntas. Obrigado!

À Idylla, meu agradecimento pelas conversas de sempre, pela amizade de sempre!

À Nickary Aycker, agradeço por compartilhar comigo a sua amizade! É de uma importância sem tamanho eu poder conviver com uma mulher tão forte e com uma história de vida tão ímpar.

Ao Tulio, meu companheiro, agradeço pelas conversas todas, pelas problematizações todas, pelas dúvidas todas, pelas ansiedades todas, pelas madrugadas todas, pelos beijos todos, pelos abraços todos, pelas lágrimas todas, pelos risos todos, por esse amor todo, pela vida toda.

Agradeço ao Marcos Alexandre, uma pessoa querida, incrível, que aceitou orientar um trabalho como esse. Desde que o próprio me informou sobre a possibilidade de estar junto comigo nessa jornada, não conseguia ver outra pessoa para realizar essa tarefa. Sem julgamentos sobre o tema ou sobre as obras escolhidas, sem imposições de qualquer tipo, sem cobranças desmedidas, sem interferências descabidas, Marcos me ajudou nessa árdua tarefa da escrita de algo que sinto e vivo, podendo refletir sobre essa matéria tão presente na minha vida que são as questões de gênero, por meio da Literatura, de maneira autônoma e, porque não dizer, feliz, mesmo que sofrida. Para sempre agradecido, professor e amigo.

À Ana Raposo pela ajuda e amizade desde a graduação.

Agradeço aos amigos e amigas da vida que, nos encontros pelos dias e pelas noites, sempre estão dispostos ao diálogo, às trocas e ao compartilhamento das ideias. Perto ou longe, estão sempre rondando a minha cabeça.

Às funcionárias do colegiado do Pós-Lit, Letícia, Bianca, Leise. Obrigado por serem tão atenciosas.

Às professoras e professores que tive oportunidade de ouvir, participar das aulas, trocar algum conhecimento nesse período do curso do mestrado, meus agradecimentos.

À Capes por conceder a bolsa que financiou o último ano da minha pós-graduação.

Às travestis, mulheres e homens trans que existem, reexistem e resistem diariamente contra esse governo golpista, contra a transfobia estrutural, que estão na luta por melhores condições de VIDA e DIREITOS: “Eu bato palmas para as travestis que lutam para existir/ E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar/ Bato palmas para as travestis que lutam para existir/ E a cada dia batalhando conquistar o seu direito de/ Viver brilhar e arrasar/ Viver brilhar e arrasar/ Viver brilhar e arrasar/ Viver brilhar e arrasar. Faço minhas, as palavras da Linn da Quebrada e espero contribuir com vocês nessa luta. Agradeço por me deixarem andar ao lado de vocês.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO À DISSERTAÇÃO: Por um olhar mais apurado para a Literatura contemporânea brasileira. ....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>22</b>
<b>INVESTIGAÇÕES TEÓRICAS: Literatura, realismo e questões de gênero. ....</b>	<b>22</b>
<b>1.1 – CORPO-PALAVRA para além da norma e reflexões sobre questões de gênero. ....</b>	<b>23</b>
<b>1.2 – CORPO em trânsito, identidade sem fim. ....</b>	<b>31</b>
<b>1.3 – LITERATURA e realismo. ....</b>	<b>40</b>
<b>CAPÍTULO 2: ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: um prisma identitário.....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 – ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? e LIMITE BRANCO: a prosa de Caio Fernando Abreu numa linha tênue entre ficção e o “real”. ....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 – ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA: uma narrativa policromática.....</b>	<b>52</b>
<b>2.3 – CAIO FERNANDO ABREU: em contexto e contestação.....</b>	<b>60</b>
<b>2.4 – UMA EXPERIÊNCIA QUEER. ....</b>	<b>62</b>
<b>CAPÍTULO 3: ACENOS E AFAGOS: romance sobre um corpo possível .....</b>	<b>69</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor uma reflexão sobre questões de gênero e identidades, a partir das personagens centrais nas obras *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll e *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, de Caio Fernando Abreu, identificando, por meio da trajetória de ambas, possíveis relações desses “corpos literários” com “corpos reais”. Unindo Literatura à antropologia e analisando essas personagens sob o viés das teorias de gênero, busco identificá-las enquanto personagens *queers* ou trans, mostrando a fricção com o “real” e a capacidade mobilizadora de subjetividades de suas presenças.

**Palavras-chave:** Identidades; gênero; Literatura; linguagem, João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu.

# ABSTRACT

The present work aims to propose a reflection on issues of gender and identities, from the central characters in the works *Acenos e afagos*, by João Gilberto Noll and *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, by Caio Fernando Abreu, identifying, through the trajectory of both, possible relations of these "literary bodies" with "real bodies". Joining literature to anthropology and analyzing these characters under the bias of gender theories, I try to identify them as either queer or trans characters, showing the friction with the "real" and the mobilizing capacity of subjectivities of their presences.

**Keywords:** Gender identities; literature; language; João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo proponer una reflexión acerca de las cuestiones de género e identidades, a partir de los personajes centrales en las obras *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll y *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, de Caio Fernando Abreu, identificando, a través de sus trayectorias, las posibles relaciones de esos “cuerpos literarios” con “cuerpos reales”. Juntando literatura a la antropología y analizando estos personajes bajo la mirada de las teorías de género, busco identificarlas como personajes *queers* o trans, mostrando la fricción con “lo real” y la capacidad movilizadora de subjetividades de sus presencias.

**Palabras clave:** Identidades; género; Literatura; lenguaje, João Gilberto Noll; Caio Fernando Abreu

# INTRODUÇÃO À DISSERTAÇÃO:

**Por um olhar mais apurado para a  
Literatura contemporânea  
brasileira.**

*“[...] o que tenho é a pressa de viver  
de poder ser exatamente como sou [...]”<sup>1</sup>*  
Pedro Bomba.

---

<sup>1</sup> BOMBA. Bruna Paixão. In: *O chão que dispõe a queda*, p. 44.

Decidi, quando comecei a estudar no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais que os meus trabalhos, bem como esta dissertação, estariam relacionados aos temas que me atravessam a vida. A minha motivação para a pesquisa e para a escrita estaria relacionada àquilo que os meus olhos enxergam em mim e no Outro.

Elegi junto a Literatura, principalmente, temas relacionados à sexualidade: gêneros e identidades. Temas que reverberam em mim e que provém de outros campos, de outros saberes, de outras experiências individuais, já que, desde o início da minha graduação em Letras (2010), estive envolvido com trabalhos no campo das Artes Cênicas.

Sou ator e fundador de um coletivo de teatro na cidade de Belo Horizonte, a *Toda Deseo*<sup>2</sup>, criado em julho do ano de 2013 e que tem como tema principal de sua pesquisa as questões LGBTQ+, a *performance art*, junto a ocupação de outros espaços das cidades para além do teatro. Ainda na Faculdade de Letras, nos anos de 2014 e 2015, participei como contador de histórias do Programa Letras e Textos em Ação no Projeto Contos de Mitologia<sup>3</sup>, coordenado pela Professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e pelo Professor Marcos A. Alexandre. Ambos os trabalhos citados estão relacionados às questões das sexualidades e sobre questões étnico-raciais, num exercício constante da alteridade como mote para criação das cenas, e espetáculos.

A escrita desta dissertação vem como uma tentativa de contribuir para os diálogos em torno das questões de gênero e identidades dissidentes dentro do âmbito acadêmico, dentro das Letras. Quem sabe assim, de repente, não consigo despertar alguma coisa que está viva dentro de muita gente nesse espaço, como fala a epígrafe deste trabalho.

Esta dissertação é uma das maneiras que encontrei de distribuir meu afeto, que se contrapõe às bancadas conservadoras e ao ódio dos ignorantes, em um exercício de escuta

---

<sup>2</sup> A *Toda Deseo* é um coletivo de artistas mineiros, envolvidos com questões relacionadas às identidades de gênero. Transgressoras e encorajadoras, as ações do coletivo visam garantir a liberdade de expressão e da participação dos sujeitos “trans” na vida social e cultural da cidade de Belo Horizonte. São atos de resistência, inclusão e de luta contra o preconceito. O coletivo possui quatro espetáculos em seu repertório: “No soy un Maricón: o Espetáculo-Festa”, “Campeonato Interdrag de Gaymada: espetáculo performático de rua”, “Nossa Senhora do Horto” e “SER: Experimento para tempos sombrios”. É uma performance intitulada “Corpos que não importam”.

<sup>3</sup> O Programa Letras e Textos em Ação possui 18 anos de existência e faz parte da Extensão da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Procura-se, de forma lúdica e artística, proporcionar à comunidade em geral atividades para uma ‘educação continuada’ – por meio da realização de eventos acadêmicos (seminários, oficinas, cursos e aulas); recitais e saraus; encontros para ‘contação de histórias’, espetáculos teatrais, performances e viagens. Dessa forma procura-se um intercâmbio efetivo entre as áreas de Letras, Filosofia, História, Teatro, Performance, Música, Dança, Religião-Mitologia, Artes Plásticas e Geografia.

e de atenção ao Outro. A escrita deste trabalho é ação do corpo, ação política deste sujeito, num exercício de percepção da luta pela liberdade travada por muitas e muitos dos que me antecederam e que se colocaram na linha de frente contra as opressões por meio da própria existência, num ato poderoso de resistência. É um movimento de/ para se fazer ver.

O que proponho aqui é uma reflexão sobre a Literatura Brasileira Contemporânea por meio das obras que serão analisadas, a fim de instigar o olhar para determinadas representações sociais não-hegemônicas presentes nas narrativas. As personagens das obras que são analisadas podem configurar-se dentro das identidades LGBTQ+, bem como muitas outras presentes no escopo da Literatura Brasileira, mas que não são analisadas, pensadas a partir desse viés, mesmo que elas dialoguem de maneira substancial nos terrenos da ficção e da sociedade.

Posso inferir a dificuldade que é falar sobre identidades de gênero dentro do campo da Literatura, visto que abordar essa temática é estar, a todo o momento, num terreno movediço, construindo um edifício sem uma base sólida e com estruturas bem frágeis. Diante disso, portanto, assumo aqui as identidades em um constante devir. É possível que em um futuro talvez não muito distante, diante da velocidade das mudanças e do entendimento de diversos fatores dentro das questões que envolvem as sexualidades, identidades e gêneros, o que está escrito valha somente como documento inscrito numa determinada época.

O prefixo *in*, que consta no título deste trabalho, entre os significados que possui, há um que se refere a um “movimento para dentro”, significado este que se liga ao trânsito, este efeito-ato-verbo, do qual pretendo falar em virtude do movimento interno de transformações presentes nas personagens que serão analisadas, mas que são revelados pela linguagem, entendendo-a aqui como um código de trânsito, espaço de criação e libertação.

\*\*\*

A transexualidade, a travestilidade – atributos referentes às identidades de gênero, relacionado à maneira como os sujeitos se identificam –, e a homossexualidade, lesbianidade, bissexualidade – atributos relacionados à orientação sexual dos sujeitos, ou seja, como ou para quem está direcionado o seu desejo – são temas recorrentes dentro da literatura brasileira e mundial. E mesmo que não consigamos identificar ou classificar

com facilidade as personagens, principalmente dentro das duas primeiras identidades de gênero citadas, diversos autores canônicos, entre eles, Aluísio de Azevedo, em *O Cortiço*, Lúcio Cardoso, em *Crônica da Casa Assassinada*; bem como autores contemporâneos como Cassandra Rios, Marcelino Freire, Bernardo Carvalho, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll (os dois últimos objetos de minha pesquisa) entre outros escritores brasileiros, e também escritores e escritoras de outras nacionalidades como o chileno José Donoso, em *O Lugar sem limites*, o francês Jean Genet, em *Nossa Senhora das Flores* e a inglesa Virgínia Woolf, em *Orlando*, para citar alguns exemplos, já gozaram da potência que carregam essas personagens que performam orientações, identidades sexuais não hegemônicas e que fogem ao binarismo mulher/ homem.

Se as teorias de gênero advindas do feminismo ganham destaque no fim da década de 80, não incorro no erro de acreditar que todos os autores e autoras mencionadas propuseram diretamente em suas obras essas questões relacionadas às identidades de gênero, mas percebo na existência das personagens dessas obras a possibilidade para discussão dessas temáticas. Portanto, a fim de ilustrar e ratificar o que foi dito anteriormente e para que nos familiarizemos com essas personagens, destaco alguns trechos de obras dos autores e autoras citadas e que precedem o objeto desta dissertação.

No clássico de Virgínia Woolf, *Orlando*, de 1928, sua protagonista, inicialmente homem se transforma em uma mulher. A personagem que atravessa os séculos, do XVI ao XX, é marcada pela sua transição identitária. Percebe-se que a autora demarca o gênero por meio dos papéis que Orlando desempenha durante a narrativa. Cito, de maneira simplificada e me valendo de esteriótipos, que, na condição de homem, a personagem encontra-se solitário, responsável pelos negócios, detentor do poder e constantemente apaixonado. Já na sua condição de mulher, a personagem está ligada à natureza, aos trabalhos manuais, à serventia e a tudo que é coletivo. Esses conjuntos de comportamentos são descritos pela personagem demonstrando consciência sobre seu lugar:

E nunca mais vou poder quebrar a cabeça de um homem ou dizer que é um vil mentiroso, nem desembainhar minha espada e furar seu corpo, nem sentar em meio a meus pares ou usar uma coroa, participar de uma procissão, condenar alguém a morte, comandar um exército [...]. Depois que pisar em solo inglês, tudo que vou poder fazer é servir chá e perguntar aos meus senhores como gostam de bebê-lo. Prefere com açúcar? Prefere com creme?<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> WOOLF. *Orlando*, p. 157.

O que a autora faz é destacar a que espaços ou atividades a mulher estava relegada no início do século XX em oposição ao homem. Claramente, há uma crítica de Virgínia Woolf a isso, mostrando que, mesmo com o passar dos séculos, essas posturas não foram revistas e sim, e tão somente, reproduzidas.

Ao falar de *Orlando* e trazer esse tipo de questionamento, é necessário destacar que Virgínia Woolf fez da sua escrita um retrato das vidas individuais, da sociedade de seu tempo e das relações de poder. O livro é lançado no ano em que o direito ao voto é conquistado, na Inglaterra, finalmente pelas mulheres – depois de terem sido violentamente rechaçadas – num movimento social organizado e irrompido por elas, denominadas “Sufragistas”, que tem seu início em 1912.

Regulamentar o voto das mulheres era uma das ações fundamentais que as deslocariam exatamente das posições de subserviência que a autora destaca na sua obra. Como não imaginar que a própria estava imbuída no mesmo sentimento de suas pares que buscavam a diminuição de algumas diferenças entre os gêneros?

Já na passagem clássica do livro – a transição da personagem – o narrador se debruça sobre a curiosidade, do espanto e da dúvida que a personagem gera:

O som das trombetas foi se desvanecendo enquanto Orlando permanecia de pé, nua em pelo. Nenhum ser humano, desde que o mundo é mundo, foi tão belo. Em sua figura se combinavam a força de um homem e a graça de uma mulher. [...] A mudança parecia ter ocorrido de forma indolor e completa, não causando nenhuma surpresa a Orlando. Muitas pessoas, levando isso em conta e considerando que tal mudança de sexo é contrária à natureza, fizeram ingentes para provar que (1) Orlando sempre fora mulher e (2) que Orlando naquele momento era homem. Deixemos que os biólogos ou psicólogos decidam. Para nós, basta expressar o simples fato que Orlando foi homem até os trinta anos, quando se transformou na mulher que continua a ser desde então.<sup>5</sup>

Na introdução escrita pela professora Sandra M. Gilbert, que faz parte da edição da obra de 2014, a teórica comenta da aproximação de Virgínia Woolf, no fim do século XIX, com ideias advindas da nova disciplina da “sexologia” a partir de Edward Carpenter e Havelock Ellis que pregavam sobre a mutabilidade do gênero e da existência utópica de um terceiro sexo, e que contrapunham a proposição de Sigmund Freud que dizia que “anatomia é destino”. A professora comenta sobre a “atração de Woolf pelo safismo, bem

---

<sup>5</sup> WOOLF. *Orlando*, p. 142-143.

como seu fascínio pelo travestismo e pelo transexualismo<sup>6</sup> tão centralmente dramatizado em Orlando [...]”.<sup>7</sup>

Na América Latina, entre as várias publicações que abordam o tema em questão, destaco *Lugar sem limites*. O livro de José Donoso, lançado em 1965, apresenta a travesti Manuela, personagem principal, que durante toda narrativa confronta-se e é confrontada por sua condição como tal. Responsável pelo único bordel na provinciana El Olivo, pequena cidade no distrito de Talca, comandada e também protegida pelo grande proprietário de terras e deputado, Don Alejo, Manuela e as outras mulheres do prostíbulo vivem à espera da construção de uma estrada que passaria no meio da cidade, que traria desenvolvimento e progresso, além da esperança de mais movimento para o bordel. Nessa cidade, onde o enredo se constrói, junto a outras mulheres, prostitutas, que estão postas na obra como contraponto e também como referência da personagem do que se considera feminino, a simples existência de Manuela faz precipitar o machismo entranhado na sociedade, que não a reconhece mulher, mesmo que ela “cumpra os requisitos” para ser uma, obrigando-a a uma autoafirmação constante:

Dois homens que haviam ouvido a conversa começaram a rir de Manuela, tentando apalpá-la para ver se tinha ou não tinha peitos. Mocinha linda... que será isso. Deixa eu pôr a mão, sai daqui bêbado escroto, não me venha com mãozinha não. Aí eles disseram que era o cúmulo trazerem veados como aquele, que ele era um nojo, um vexame, que ia falar com o chefe dos carabineiros, que estava sentado no outro canto com uma das putas no colo, para que ele prendesse Manuela por imoralidade, aquilo era uma degeneração. Então Manuela o arranhou. Que não se metesse com ela. Que se ela quisesse denunciava o chefe dos carabineiros por embriaguez. Ele que se cuidasse, porque Manuela era muito conhecida em Talca e tinha ótima relações com a polícia.<sup>8</sup>

Não há espaço para a diversidade na cidade do romance, mas o narrador é veemente na descrição de Manuela como “a mais mulher do que todas as Lucys e Clotys e Japonesitas da terra”<sup>9</sup>, mesmo que possuísse entre as pernas “aquela coisa esquisita pendurada”.<sup>10</sup>

É possível interpretar a condição de Manuela como uma metáfora da liberdade, enquanto a cidade de El Olivo e seus moradores, principalmente os homens,

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar que, em nossa contemporaneidade, o correto seria dizer sobre travestilidade e transexualidade e não travestismo e transexualismo, uma vez que o sufixo *-ismo* está relacionado à doença, e pesquisas em diversas áreas vêm combatendo estes termos, já que é sabido que essas identidades de gênero não configuram um transtorno psíquico e, sim, uma disfunção clínica.

<sup>7</sup> GILBERT. Introdução. In. *Orlando*, p. 14.

<sup>8</sup> DONOSO. *O lugar sem limites*, p. 84.

<sup>9</sup> \_\_\_\_\_. *O lugar sem limites*, p. 126.

<sup>10</sup> \_\_\_\_\_. *O lugar sem limites*, p. 126.

mantenedores de uma ordem patriarcal, são a metáfora do conservadorismo. Inadequada a esta ordem imposta, o destino reservado a Manuela é a morte. Destino esse de muitas travestis e transexuais, que são mortas ou cometem suicídio porque a sociedade não compreende e não procura compreender a necessidade da transição de gênero como condição para as suas existências.

Cabe dizer neste trabalho, não como mera nota de rodapé, que o Brasil é o primeiro país no mundo em morte de travestis e transexuais. Em 2017, foram 179 casos de assassinatos<sup>11</sup>. São crimes de ódio, motivados pelo preconceito e marcados pela crueldade de seus executores. Em nosso país, a média de vida uma pessoa trans é de trinta e cinco anos, metade da média nacional, que é de setenta e cinco anos. Também são altas as taxas de suicídio, de mortes provocadas pelo uso de drogas ou em decorrência do HIV, uma vez que essa população não tem acesso à saúde pública de qualidade, emprego e escola. Com a ascensão e concretização do golpe de Estado de 2016, muitas foram as perdas dentro das políticas públicas relacionadas aos Direitos Humanos e a previsão é que essa média de vida das pessoas trans diminua.

No Brasil, em 1973, o autor Lúcio Cardoso lançou o aclamado livro *Crônica da Casa Assassinada*, romance regionalista que narra a história da tradicional família mineira dos Meneses e a sua derrocada. A partir das cartas, diários, confissões e depoimentos escritos pelas personagens do núcleo familiar e também por pessoas próximas, como a empregada e o médico da família, contando as suas versões sobre os acontecimentos que levaram à degradação moral e social dos Meneses, vamos descortinando a história dessa família.

Uma das personagens mais emblemáticas da obra é Timóteo. Irmão de Valdo, uma das personagens centrais do livro, o sr. Timóteo, como é chamado, vivia na penumbra de seu quarto, sendo visitado apenas por Betty, a empregada, e Nina, outra personagem central da narrativa. A personagem tinha por hábito vestir-se com as roupas e as joias da falecida mãe, o que faz com que o considerem como uma pessoa doente. Mesmo sendo um dos irmãos de Valdo, conhecemos a sua história por meio dos seus livros de memória e dos diários da empregada. Neles, Betty conta da sua aproximação e das suas impressões em relação a esse membro da família. Logo no início do seu relato, Betty fala que fora obrigada a prometer aos patrões que não atenderia a Timóteo se o mesmo não

---

<sup>11</sup> Dados da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais.

abandonasse suas “extravagâncias”, revelando uma situação de cárcere e abandono a que a personagem está submetida.

O que Lúcio Cardoso traz para a narrativa nessa passagem assemelha-se a uma situação muito corriqueira às pessoas LGBT’s: o “estar no armário”, esse lugar frio e escuro a que estamos sujeitos enquanto não assumimos nossas identidades, já que família e sociedade consideram que a nossa existência está em desacordo com uma moral historicamente imposta.

[...] houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem de coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.<sup>12</sup>

É Betty quem ouve o suplício de Timóteo, transgredindo a ordem que lhe foi dada, sendo a única, além de Nina, que despende algum tempo de sua vida para lhe apartar a solidão. Ela se coloca diante de Timóteo e da “bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos do seu mundo.”<sup>13</sup>, como ela caracteriza essa situação ao entrar em seu quarto. É nesse primeiro contato com a personagem que ela se depara com esse átomo de existência, descrevendo-o de maneira cuidadosa:

[...] ao me aproximar, verifiquei que o sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo pela cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada[...]. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado[...].<sup>14</sup>

Para essa figura que permanece escondida durante maior parte da narrativa e privada do convívio familiar, relegada em seu quarto por assumir aquilo que necessita ser, a atenção de Betty é a oportunidade que Timóteo tem de contar sua história e sua

---

<sup>12</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 55-56.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*, p. 53.

<sup>14</sup> \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*, p. 53.

versão sobre a família. Sua voz não aparece na narrativa a não ser pelo outro e só a ouvimos por meio de seu livro de memórias. É só através de sua morte que ele garante a atenção dos ouvidos alheios.

\*\*\*

Os trechos recolhidos e destacados anteriormente dos livros clássicos de Virgínia Woolf, José Donoso e Lúcio Cardoso me chamaram muito a atenção pela relação com a temática do gênero, por terem sido escritos em épocas, contextos sócio-históricos e países tão distintos. Serviram para que eu pudesse embasar o argumento que vai nortear este trabalho de que a literatura é um produto do seu tempo, de que seus autores e autoras reproduzem realidades ou criam espaços a partir da linguagem para existências de outras realidades. Ao empreender este trabalho, me detive à vontade de compreender ou buscar na literatura um entendimento para as questões de identidade de gênero na sociedade em que vivo ou verificar como ela, na contemporaneidade, age na criação dessas possibilidades de existências.

Para tanto, elegi como objeto desta pesquisa os livros *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B* (1990), de Caio Fernando Abreu e *Acenos e Afagos* (2008), de João Gilberto Noll, romances ficcionais brasileiros contemporâneos. Publicações lançadas em épocas distintas, mas que me permitiram uma análise mais incisiva sobre a temática de gênero, já que foram escritos na efervescência das discussões sobre isso.

Por meio da leitura dessas obras e de outras dos mesmos autores, intento o desejo de verificar as personagens que considero trans (sujeitos que se identificam com o gênero diferente daquele que lhes foi imposto ao nascer) ou *queers* (sujeitos que, devido a sua identidade de gênero, expressão de gênero, orientação sexual rompem com a heteronormatividade), analisando seus trânsitos pelas narrativas e como esse movimento é responsável pela dissolução e busca de uma identidade e de que maneira a presença dessas figuras na literatura podem legitimar a existência desses seres no mundo.

A pesquisa tem por objetivo esse exercício de reflexão e análise da trajetória das personagens e como, a partir dessas “viagens” empreendidas por elas, se configura a construção das suas identidades de gênero, problematizando a existência desses corpos pelo viés da performatividade, utilizando da teoria da literatura, a antropologia e as teorias de gênero para realização dessa tarefa.

A partir do exposto, este trabalho será dividido em três capítulos e as considerações finais. O primeiro, intitulado “**Investigações teóricas: Literatura, realismo e questões de gênero**”, será o momento em que discutirei os pressupostos teóricos que me auxiliam na defesa da correlação entre as personagens centrais das obras analisadas, que chamo de “corpos literários”, “corpos-palavra”, corpos e identidades, e a sua existência na “realidade”, na tentativa de identificá-las como parte de uma realidade social brasileira contemporânea e não só como meros elementos narrativos, estéticos.

No segundo capítulo, “**Acenos e Afagos: romance sobre um corpo possível**”, apresentarei uma análise sobre a obra de João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, a partir do redimensionamento da individualidade da personagem, por meio da viagem a que ela se propõe para conseguir viver um amor. O sentimento e a trajetória que se dá de Porto Alegre e uma cidade vizinha a Cuiabá, são responsáveis pelas suas mudanças físicas (a personagem abandona sua identidade masculina para assumir uma identidade feminina) e também pelas mudanças sobre a sua percepção de mundo. Neste capítulo, tento averiguar como a transição de gênero é assimilada pela obra como fator de arte.

No capítulo terceiro, “**Onde andaré Dulce Veiga?: um prisma identitário**”, apresentarei uma análise da obra de Caio Fernando Abreu identificando, para além das questões de identidades e de sexualidade que permeiam a vida da personagem central, como o contato com as outras personagens que performam identidades não hegemônicas são disparadores de um reconhecimento de si e de como as relações sociais instituídas entre as personagens, determinam certas ações no mundo implodindo categorias pré-estabelecidas ou espaços simbólicos de existência. Com isso, conseguimos entender, a partir da experiência apresentada pela personagem como se opera o trânsito identitário como sendo um produto do meio em que se vive.

Por fim, nas **Considerações Finais**, apresentarei alguns caminhos alcançados pela pesquisa ressaltando alguns resultados obtidos a partir da leitura dos romances estudados nesta dissertação, a partir de questões que permeiam o universo da Literatura em confluência com a Antropologia, numa tentativa de entender o conteúdo dessa pesquisa como um produto dessas relações e do mundo em que vivo.

# CAPÍTULO 1

## INVESTIGAÇÕES

### TEÓRICAS:

## Literatura, realismo e questões de gênero.

*As palavras tomavam de novo para ela a magia das caixas, no final das contas, vazias de tudo que não é mistério. As palavras fechadas, seladas, herméticas quando se abrem, seus sentidos escapam aos saltos nos acometendo e nos deixando arfantes.<sup>15</sup>*

Jean Genet.

---

<sup>15</sup> GENET. *Nossa Senhora das Flores*, p. 152.

## 1.1 – CORPO-PALAVRA para além da norma e reflexões sobre questões de gênero.

Proponho nesta dissertação uma reunião de personagens que se pautam pela diferença. Em várias passagens das obras que aqui são destaques, as mesmas se encontram e se enxergam através do outro. Na resposta que o outro dá sobre aquilo que vê.

O que percebo no processo de busca por uma identidade empreendido pelas personagens de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, dentro das obras analisadas, é o mesmo movimento que observo na vida: somos aquilo que somos fruto dos olhares que nos atravessam e que nos analisam. Dentro do campo literário é possível ratificar esse argumento, identificando esse movimento a partir de Mikhail Bakhtin, que diz sermos frutos da interação. É essa interação na polifonia, na multiplicidade de vozes, fruto da correlação de discursos que se articulam dentro e fora do texto, que o autor chama de *Dialogismo*, conceito que lhe é caro para a análise das obras e dos personagens do escritor russo Dostoiévski.

Para o autor, só é possível compreender as personagens nas obras de Dostoiévski a partir dessa dinâmica dialógica.

Dominar o homem interior, ver e entendê-lo é impossível fazendo dele objeto de análise neutra indiferente, assim como não se pode dominá-lo fundindo-se com ele, penetrando em seu íntimo. Podemos focalizá-lo e podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar a si mesmo – somente através da comunicação com ele, por via dialógica. Representar o homem interior, entendia Dostoiévski só é possível representando a *comunicação dele com o outro*. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para os outros e para si mesmo.<sup>16</sup>

Existimos em relação a alguém, em um exercício incessante, diário e, porque não dizer, penoso, de reconhecimento de si através do Outro. Para Bakhtin, a representação de uma personagem é a representação de consciências plurais e não de um eu único, mas da interação de muitas consciências dotadas de valores próprios, que dialogam e interagem entre si, para além dos seus autores.

Somos um corpo-identidade: universo em constante expansão, agrupamento infinito de galáxias em que não se acessa o todo. Um construto social, fruto do tempo em que se vive, matéria empírica das opressões, das ditaduras, dos limites, da ordem, da moral vigente, mas também da liberdade, das transgressões, das superações, dos desejos

---

<sup>16</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 292. (grifo meu)

infindos. Matéria em constante vibração, potência criadora de discursos, de subjetividades e narrativas: um território de disputas. Corpo-identidade: somos e existimos nessa sociedade enquanto linguagem. Precisamos ser lidos, codificados e decodificados, pressupondo uma relação não arbitrária, também não unívoca, direta, em que não haja ruídos entre um emissor e um receptor, fomentando uma troca, uma interação, conforme é proposto pela teoria da comunicação.

Roman Jakobson ao falar sobre comunicação e linguística, explicando sobre o processo de comunicação e seus componentes, defende a linguagem enquanto parte integrante da vida social e fundamento da cultura, contribuição que ele atribui a entrada dos estudos antropológicos aos estudos linguísticos. Para ele, “uma das tarefas essenciais da linguagem é vencer o espaço, abolir a distância, criar uma continuidade espacial, encontrar e estabelecer uma linguagem comum ‘através das ondas.’”<sup>17</sup> Corpo-identidade: sistema comunicador complexo e potente. Estrutura linguística responsável pela produção de um campo simbólico que nos substantiva em constante formação, reformulação, adaptação e ressignificação.

Nossos corpos, esses de carne e osso, são rigidizados por uma série de marcas que fazem com que sejamos nomeados, examinados, analisados e definidos. Marcas que correspondem a uma determinada cultura, a um determinado contexto histórico-social, seja pela cor da pele, pela textura dos cabelos, pela presença das genitálias, pelo peso, pelas vestimentas, etc. Essas marcas são carregadas de significados construídos dentro de cada cultura e que são responsáveis por delimitar e reger os sujeitos em seus lugares sociais. Logo, é necessário observar que essas marcas induzem a pensar a que gênero essa ou aquela pessoa carrega. Portanto, existiria um corpo não demarcado pelo gênero? Existiria um corpo que preexiste a essas marcas de gênero? A filósofa e professora Judith Butler fala que não há um corpo que já não tenha sido interpretado pela cultura, colocando o gênero como primeira categoria na interpretação do sujeito. No entanto, ela questiona esse dado, mostrando-nos que o gênero e sexo não são mutuamente correspondentes, uma vez que existem corpos considerados fêmeas, mas que não apresentam características consideradas femininas ou vice-versa. A pergunta que Butler nos faz, uma vez que ela considera o gênero como processo ou devir e não uma característica inata ao corpo é: em que medida escolhemos o nosso gênero? Butler quer que nos atentemos ao fato de que o corpo para a sociedade (heteronormativa)

---

<sup>17</sup> JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 28.

aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesmo. [...] o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero.<sup>18</sup>

Butler nos coloca outra questão, que considero muito cara a este trabalho: “Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?”<sup>19</sup>

Ao ler essa pergunta, me questiono como se comporta a literatura diante dessa questão. O que rege esse corpo-palavra, literário, também dotado de discursos, marcado, impregnado de significados quando contextualizado? Como a Literatura pode contribuir para uma “nova leitura” dos corpos?

Diante das personagens que selecionei, percebo que as obras das quais fazem parte operam no sentido de dar visibilidade a corpos outros, estranhos à norma, às regras. Constroem páginas afora aquilo que já existe como um dado no mundo, mas que não é visto, percebido: corpos com suas identidades transgressoras, à margem da sociedade, velados. Corpos do breu das esquinas, das ruas escuras, dos armários. Marginalizados, descentrados, abjetos, desumanizados, coisificados:

---

<sup>18</sup> BUTLER. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, p. 29-30.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, p. 30.

DESVIADAS	ARROMBADOS
FLORZINHAS	BICHINHA
SODOMITAS	LIBERTINAS
PENOSAS	AIDÉTICAS
ASSEXUAIS	INVERTIDOS
MORDEDORES DE FRONHA	MULHERZINHAS
PASSIVAS	BARBIES
MARIAS	BOIOLAS
MARIA-HOMEM	PEDERASTAS
PERDIDAS	COLA-VELCRO
INTERSEX	<i>GENDER FLUID</i>
ENRUSTIDAS	MARIAS-MACHO
MOÇOILAS	DOENTES
BONECAS	FRUTINHAS
MARICAS	IMORAIS
POC-POC	LÉSBICAS
BAITOLAS	BISSEXUAIS
PROMÍSCUAS	DOENTES
PEDERASTAS	VITAMINADOS
<i>FAGS</i>	TRAVECOS
DEGENERADAS	DELICADOS
EFEMINADOS	PÃO-COM-OVO
MIMOSAS	BONECAS
FEMINISTAS	QUASE-MULHER
ESQUERDISTAS	QUASE-HOMEM
GRELO DURO	<i>MARICON</i>
AFETADAS	MULHER-MACHO
DEPRAVADOS	TRANSFORMISTAS
GAYS	TRANS
PERVERTIDAS	TRANSEXUAL
TRANSVIADOS	TRANSFEMININOS
VIADOS	TRANSMASCULINOS
FACHONAS	TRAVESTIS.
MARAFONAS	

Dos olhos dos mais conservadores, a mínima atenção. Seja no livro, seja na rua, ou por qualquer espaço onde queiram existir. Procurei aqui uma possível correspondência, um elo de ligação entre esses corpos, dentro e fora das obras. O que dizem essas personagens? O que comunicam? Que utopias constroem? O que representam essas personagens que são apresentadas fora da norma? Para onde elas redirecionam o nosso olhar, no momento da leitura e também depois dele? Para onde escapam?

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo.<sup>20</sup>

O que me interessa aqui é a potência dos corpos, das identidades apresentadas enquanto conteúdo de ficção, sua fricção com o “real” e a sua capacidade mobilizadora de subjetividades. Não obstante, é preciso ressaltar que não falo aqui de qualquer corpo: estou propondo uma reflexão sobre personagens/ corpos trans, *queers* que, naturalmente, são marcados na sociedade ocidental pela invisibilidade porque estão em desacordo em relação às expectativas dessa mesma sociedade.

Neste trabalho, conforme já dito, farei uso dos termos trans e *queer* para caracterizar as personagens analisadas. Para tanto, é necessário sinalizar que *queer* é um termo proveniente da língua inglesa que tem como significados: estranho, excêntrico. É usado para designar sujeitos que não seguem o modelo da heterossexualidade dominante ou sujeitos em desacordo com as identidades gays e lésbicas. Portanto, corpos *queers* são corpos marginalizados, excluídos devido a sua condição, pois recusam ser classificados dentro do par binário homem x mulher a que gays e lésbicas estão submetidos. As identidades trans se referem a indivíduos em que o gênero no qual se identificam não correspondem àquele designado em seu nascimento: “ele trancado no quarto na frente do espelho// quer ser ele mesmo com a parte de fora estranha// da parte de dentro da alma”<sup>21</sup>

Em princípio, pessoas trans são consideradas *queers* diante da sua condição considerada não normativa, mas é necessário sinalizar que no Brasil, pessoas transgêneras, sejam elas mulheres ou homens trans e travestis não se conectam a este

---

<sup>20</sup> FOUCALT. *Corpo utópico, as heterotopias*, p. 10.

<sup>21</sup> BOMBA. Bruna Paixão. *O chão dispõe a queda*, p. 43-45.

termo enquanto identidade por uma questão política, vinculada à criação do movimento LGBT+ no Brasil encabeçada principalmente por travestis e mulheres transexuais.

Bem como Marsha P. Johnson<sup>22</sup>, negra, ativista e prostituta, que, em Nova Iorque, esteve na linha de frente na luta contra a violenta repressão policial contra a população LGBT+ e junto a outras mulheres trans deu início à icônica revolta de Stone Wall, as travestis no Brasil são as grandes responsáveis, junto a outros ativistas de um embrionário movimento ainda caracterizado como “GLS”, por iniciar um protesto contra a repressão policial na década de 1980, na cidade de São Paulo.

Esses corpos trans, *queers*, são nômades, estão em constante trânsito. Logo, a correspondência que busco, a partir da presença desses corpos na literatura e no “real” está pautada pela sua dimensão política. Existem na transgressão dos padrões que denota uma busca constante de si e por um espaço de ação no mundo.

Na tentativa de realizar o mesmo movimento das personagens, ao eleger as obras que são objeto desta pesquisa e elencar outras, a fim de citá-las para corroborar e legitimar este trabalho, não pretendi realizar aqui a tarefa de classificá-las e/ ou rotulá-las, determinando um lugar ou definindo um estatuto de linguagem. Ao propor essa temática, surge o desejo de abrir uma via para o possível, dando sentido aos murmúrios das coisas, conforme fala Michel Foucault em seu *A ordem do discurso*, ao afirmar sobre as reverberações de uma possível verdade que aparece diante dos nossos olhos, que se manifesta e intercambia sentidos. Segundo Foucault, “[...] o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos.”<sup>23</sup>

Entendendo a Literatura como aquela que dita possibilidades, que influi sobre o pensamento, na compreensão da delimitação e definições de padrões, mas podendo, sabiamente, transgredi-los, possibilitando a construção de outras realidades, e para este estudo, a construção de outros corpos para além da norma vigente – corpos trans<sup>24</sup>, *queers* – por meio da linguagem, é possível, também para além das análises referentes às personagens, que consigamos, conforme no diz Antônio Candido, “averiguar como uma

---

<sup>22</sup> Disponível na Netflix, o documentário *A vida e morte de Marsha P. Johnson* (2017), narra a história dessa figura lendária na comunidade LGBT nova iorquina, fundadora da Gay Liberation Front, um dos primeiros grupos a pedir o fim da perseguição à diversidade, na esteira dos acontecimentos em Stonewall.

<sup>23</sup> FOUCALT. *A ordem do discurso*, p. 49.

<sup>24</sup> Dentro das obras escolhidas para compor o corpus literário desse projeto, apenas uma das personagens poderia configurar sua identidade de gênero como transexual. Mas, quando necessário, utilizaremos o termo Trans enquanto um prefixo que designa uma situação de ação, um “movimento para além”. A partir dessa definição e considerando que todo aquele ou aquela que foge das normas da heterossexualidade, escapando das certezas da Modernidade, torna-se ilegível e incompreendido.

realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.”<sup>25</sup>

Não falarei aqui sobre literaturas homoeróticas e não pretendo desenvolver esse estudo como homoerótico para não incorrer no erro de “simplificar” ou reduzir essas narrativas somente à cultura gay. Mesmo que essencialmente o homoerotismo seja um conceito operacional ou um instrumento de análise e uma área de estudo que analisa formas múltiplas da sexualidade dentro da literatura, o termo é facilmente associado ao masculino e ao amor entre homens ou entre mulheres.

Em *Literatura e Homoerotismo – uma introdução*, publicação de 2002 que reúne ensaios de diversos autores sobre homoerotismo, organizada pelo professor José Luis Foureaux de Souza Junior, é tratada uma perspectiva teórica-metodológica e crítica sobre o conceito e, também, realiza um apanhado histórico dos estudos que o configuraram. Em um dos capítulos do livro, intitulado “Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas”, de José Carlos Barcellos, uma das definições usada é a de que

o homoerotismo, tal qual o estamos entendendo a partir do trabalho de Jurandir Freire Costa (COSTA, 1992:21ss), é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar, tanto a pederastia grega, quanto as identidades gays contemporâneas, [...]<sup>26</sup>

Considero problemática essa definição e deveras frágil, uma vez que, na definição deste conceito não há um apuro em caracterizar, sugerir ou mesmo oferecer algo que trate sobre a pluralidade das identidades de gênero que não se enquadram em proposições binárias, o que pode fazer com que utilizemos de argumentos biologizantes – ausência ou presença de elementos genitais – para justificar a presença de algumas dessas personagens, invisibilizando existências, experiências ou práticas sexuais que são consideradas marginais. É necessário reatualizar a experiência homoerótica, indicando e nomeando, linguisticamente, as experiências trans e *queers* que se desvelam ante a leitura das obras literárias.

---

<sup>25</sup> CANDIDO. *Literatura e Sociedade*, p. 9.

<sup>26</sup> BARCELLOS. *Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas*. In: *Literatura e homoerotismo*, p. 21.

Cabe a mim sinalizar essa diferença para que sensibilizemos o nosso olhar diante de textos que guardam a representação de outras identidades. Contanto, não quero também com isso que um grupo de livros seja agrupado enquanto uma “literatura travesti” ou uma “transliteratura”, mas intento o desejo de que, ao nos depararmos com personagens ou narrativas que engendrem essa temática, consigamos perceber uma literatura aberta para contribuir na construção de outras subjetividades. Também não farei coro para construir um grupo de literatura *queer*, pois entendo o *queer* como uma formação teórica/ conceitual, um conjunto de pensamentos, uma experiência estética que se desenvolve em diversos âmbitos para tentar falar sobre experiências dos corpos dissidentes, excluídos, dos afetos e práticas sexuais que estão fora da norma vigente heterossexual, branca, burguesa e ocidental. Gostaria de usar esse conjunto de ideias, bem como o conceito de homoerotismo, como um instrumento de análise a fim de que o mesmo consiga viabilizar outros modelos de leitura e interpretação dessa literatura. Não pretendo propor neste trabalho nenhum tipo de rótulo para essa literatura que trata da temática de gêneros e sexualidades, apenas porque soa-me contraditório com o que pretendo expor aqui. Se quero abrir outros caminhos, não posso me valer de uma alternativa de mão única.

No trabalho sério e crítico não existem “inícios absolutos” e poucas são as continuidades inquebrantadas. (...) O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas.<sup>27</sup>

Assim como propõe Stuart Hall, ao falar sobre o trabalho de pesquisa em torno dos Estudos Culturais, é necessário aqui também tentar romper com certas hegemonias do pensamento ou inserir outras questões ao debate, a fim de gerar alguma mudança que seja significativa dentro desta temática, transformando a sua abordagem.

Ao propor neste capítulo um não enquadramento das obras literárias em determinadas categorias, não quer dizer que eu não reconheça a importância política e social dessas mesmas categorias, principalmente, para as pessoas trans na conquista dos seus direitos, na conquista de políticas públicas que as auxiliem no alcance de uma maior qualidade de vida. Esta minha proposição é uma maneira de esvaziar conceitos

---

<sup>27</sup> HALL. Dois paradigmas. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 123.

calcificados como o homoerotism para que possamos pensar e, se necessário, criar outras categorias, perspectivas e metodologias literárias para refletir sobre as questões de gênero e sexualidade, sobre a insurgência ou resgate de personagens como as que são destaque aqui, que estão por toda a Literatura Brasileira e, principalmente, sobre as obras escritas por pessoas que se reconhecem enquanto travestis e ou transexuais.

## 1.2 – CORPO EM TRÂNSITO, identidade sem fim.

Em *Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall traça um percurso das concepções de identidade do sujeito do Iluminismo, aquele considerado “como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior”<sup>28</sup>, ou seja, o sujeito nasceria e morreria sendo essencialmente o mesmo indivíduo ao longo de sua existência; até o sujeito moderno e pós-moderno, que é “concebido como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’”, isso quer dizer que o sujeito aqui é formado e transformado continuamente por diversos atravessamentos culturais. Sua identidade não é definida pela biologia e, sim, pelo seu contexto sócio-histórico.

Hall fala sobre uma crise da identidade que advém das mudanças estruturais na sociedade no final do século XX e que modificaram as “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”<sup>29</sup> de maneira a desestabilizarem antigos conceitos, dados como sólidos, e que norteavam a concepção de indivíduos sociais como sujeitos fixos e imutáveis.

Para Hall,

Essas transformações também estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p.10.

<sup>29</sup> \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 9.

<sup>30</sup> \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 9.

Essa “crise de identidade” é verificada nas personagens das obras citadas aqui em decorrência da condição sexual das mesmas, dos desejos, estejam eles também relacionados ao sexo ou não. Mas a sexualidade é o norte, mote responsável pela descentração ou deslocamento, conceitos assinalados por Hall, desses sujeitos que passam a desestabilizar a narrativa em virtude de suas dissidências. Podemos reafirmar a proposição de Hall, por meio da teoria de gênero desenvolvida por Butler, quando a mesma questiona a pressuposição de que as identidades são unificadas e internamente coerentes para falar sobre a inteligibilidade dos corpos. O sujeito não é colocado como tendo uma identidade inata ou que exista independente da linguagem.

Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou descontínuo, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.<sup>31</sup>

As personagens que escolhi trabalhar são ininteligíveis diante do exposto, pois as suas existências são pautadas pela descontinuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Não é possível, dentro da norma que nos rege, estabelecer a partir delas uma relação entre o sexo biológico, o gênero instituído e a manifestação dos seus desejos sexuais.

Portanto, haveria uma dificuldade no enquadramento dessas personagens em virtude do trânsito ou do não lugar, relacionado a uma experiência da provisoriedade, da efemeridade no tempo e espaço que não possibilita uma articulação identitária e relacional com o mundo a que esses corpos estão sujeitos, posto que estão alocados em um mundo regido pela heteronormatividade<sup>32</sup>.

Se a homossexualidade é um produto da cultura, como Foucault afirmava, então o que é a heterossexualidade? E por que esta é vista como a sexualidade natural, normal? Por que a sociedade ocidental é governada pelo que a teoria queer chama de “heteronormatividade”? [...] Foucault argumentava, a sexualidade é um produto cultural que não

---

<sup>31</sup> BUTLER. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, p. 43.

<sup>32</sup> É um termo usado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas. A heterossexualidade é colocada como a sexualidade padrão, incorrendo na ideia de que a relações sexuais só acontecem entre machos e fêmeas, negando a possibilidade de que isso aconteça entre seres humanos do mesmo sexo.

pode ser considerado como simples extensão de um processo biológico.<sup>33</sup>

Sigo neste trabalho o pressuposto de Michel Foucault, entendendo a norma aqui como esse padrão social, ético, moral, comportamental, que é socialmente aceito, construído através do tempo e dado como “natural”. As personagens aqui neste trabalho são identificadas em desacordo com essa norma imposta. As narrativas de *Acenos e afagos* e de *Onde Andará Dulce Veiga* refletem a angústia dessa não adequação ao mundo em que as personagens estão inseridas. Nessas duas obras a identidade se revela na possibilidade da linguagem dentro construção da ação narrativa.

Em um artigo escrito para o blog do Instituto Moreira Sales, a professora e poeta Mariana Lage<sup>34</sup>, fala sobre a escrita como ferramenta de demarcação do nomadismo, mas ressaltando a sua insuficiência diante da própria movência das coisas. Neste artigo, intitulado “*Escrita, nomadismo e queer*”, Lage discorre sobre o livro *Argonautas*, de Maggie Nelson, que trata de temas: família, sexo e a fluidez das identidades de gênero, e como a sua autora usa da linguagem e o seu caráter de subversão para apresentar aquilo que está diante de nós, mas que ainda não consegue ser visto com clareza. E ressalta que

há também um gozo de enxergar a subversão da escrita na contribuição das palavras em implodir a normalidade, pois ela também pode construir e despir máscaras, revelar e descarar personas, reconhecer, reconhecer e reconhecer estados de identidades sempre em construção, movente. É preciso permitir a emergência do estranho (queer) em si, daquilo que corre por fora da normalidade e da linguagem, mas também (e sobretudo) fissurar as bordas do conhecimento.<sup>35</sup>

Trago à luz as considerações de Lage por perceber a semelhança das personagens nessa existência nômade pela linguagem. O que temos no livro em *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll é a transformação física da personagem que parte de um corpo masculino rumo a um corpo com características femininas ao longo da narrativa e como essa modificação interfere na percepção do mundo a sua volta e também na sua identidade. Esse processo de modificação da personagem influi no uso dos artigos “o” e “a” ou nas desinências de gênero quando se refere a personagem, demarcando, talvez, uma confusão causada propositalmente pelo próprio autor na escrita de seu texto diante da complexa identidade que surge defronte aos seus olhos. Em *Onde andaré Dulce Veiga*,

---

<sup>33</sup> SPARGO. *Foucault e a Teoria Queer*, p. 36.

<sup>34</sup> Mariana Lage Miranda é professora, jornalista e escritora. Pós-doutoranda no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>35</sup> LAGE. *Escrita, nomadismo e queer*. Artigo publicado no blog do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/escrita-nomadismo-e-queer/>

a narrativa que, como num filme, em primeiro plano focaliza a busca de um jornalista pela cantora desaparecida Dulce Veiga, revela em segundo plano uma busca do mesmo por si. A jornada do narrador, que intenta descobrir os motivos que levaram a cantora a desaparecer, revela suas ambiguidades em relação à sua sexualidade e o encontro com as outras personagens lhe apartam as dúvidas em relação ao diferente.

Estes “eus” que aparecem nas obras revelam-se produtos da linguagem e de discursos que compõem saberes da sexualidade. A linguagem é responsável pelas “marcas” de gênero, de sexualidade, logo, vejo que a possibilidade do corpo, da identidade é a possibilidade da linguagem: um estatuto do corpo em trânsito.

As personagens que trato aqui estão em um estado de movência constante. Seguem de um lugar para outro lugar, que não se sabe qual, e onde o que importa não é a chegada, o ponto final. Estão numa espécie de viagem, onde o interessante são as mudanças ao longo do percurso desconhecido.

A viagem transforma o corpo, o “caráter”, a identidade, o modo de ser e de estar... Suas transformações vão além das alterações na superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas. As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele).<sup>36</sup>

É na viagem que está a maravilha. Não o início, não o fim, mas o meio da: É vida! Os narradores anônimos em *Onde andaré Dulce Veiga* e *Acenos e Afagos* estão em movimento de formação e transformação, passando “por constantes desvios e retornos sobre si mesmos, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de tal modo que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante.”<sup>37</sup>

Posso caracterizá-las como “viajantes pós-modernos”, apropriando-me do termo utilizado por Guacira Lopes Louro como título de um dos capítulos do seu livro *Um corpo estranho – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, para falar da transição, do processo ou do percurso a que esses personagens estão embrenhados, recusando a fixidez e assumindo sua volubilidade. Nesse movimento de ir e vir, de possíveis chegadas e eternas partidas é que se configuram as transformações do corpo, da identidade, que aparentam ser imutáveis. E, segundo Louro,

Personagens que transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas da pós-modernidade. Mas elas não se colocam, aqui, como um novo ideal de sujeito. Não se pretende instaurar novo projeto

---

<sup>36</sup> LOURO. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, p. 15

<sup>37</sup> \_\_\_\_\_. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, p. 13.

a ser perseguido, não há intenção de produzir nova referência. Nada seria mais anti-pós-moderno. A visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativos por evidenciarem, mais do que os outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e sexualidade.<sup>38</sup>

Corpo e identidade: páginas em branco sendo preenchidas a todo momento. A linguagem que funciona como marcadora da sexualidade, do gênero, aqui não opera apenas como mera comprovação ou descrição dos corpos, também produz os corpos, constrói, “faz’ aquilo que nomeia”<sup>39</sup>. Ainda que ajustada às normas regulatórias da sociedade, reproduzindo a esmo a heterossexualidade, a linguagem encontra meios para burlar a si mesma já que também está condicionada a uma série de normas criando espaços para a produção de corpos que não se ajustam às regras, que são chamados de abjetos, nesse movimento de proliferação e multiplicação das formas de gênero, conforme afirma Louro.

Nas obras aqui analisadas e em outras que tratam ou que, de alguma maneira, abordam a temática de gênero, que focalizam a experiência e a vivência desses corpos não autorizados, presenciamos aquilo que Butler denomina como “performatividade”.

O termo apropriado da linguística, especificamente da Teoria dos atos de fala desenvolvida por J. L. Austin, nomeia de “performativos” verbos que têm a propriedade de realizarem ações. A “performatividade” de Butler está relacionada aos atos de reiteração e repetição de uma estilização do corpo, são práticas discursivas que têm como intuito a afirmação, reafirmação e ressignificação de regimes corpóreos para além da norma.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior [...] – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra.<sup>40</sup>

Corpo-identidade-gênero são termos em processo, em um constante devir, que não se consegue dizer com certeza sobre origem, nem também sobre seu fim. Partes de um todo sempre em ação ou sob a ação de algo.

---

<sup>38</sup> LOURO. *Um corpo estranho* – ensaios sobre sexualidade e teoria queer, p. 22-23.

<sup>39</sup> \_\_\_\_\_. *Um corpo estranho* – ensaios sobre sexualidade e teoria queer, p. 44.

<sup>40</sup> BUTLER. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, p. 56. (grifo da autora)

Exemplo interessante para trazer enquanto ilustração do que foi colocado acima mesmo não configurando entre os meus objetos de pesquisa, mas que, sem dúvida, foi uma das leituras que mais me chamou atenção na pesquisa e que contribuiu muito para pensar este trabalho foi o livro de José Donoso, *O lugar sem limites*, já citado no capítulo introdutório. Para que consigamos pensar sobre a linguagem e a produção do gênero discorridos acima, resolvi trazer outras passagens dessa obra para tornar mais viva as minhas reflexões:

[...] como se fôssemos duas mulheres, olhe, assim, está vendo, as pernas trançadas, o sexo no sexo dois sexos iguais, Manuela, não tenha medo do movimento das nádegas, dos quadris, a boca na boca, [...] você é a mulher, Manuela, eu sou a macha, olhe como estou baixando sua calcinha e como estou tirando seu sutiã para que seus peitos fiquem despidos e eu desfrute deles com você, tem sim, Manuela, não chore, tem peitos sim, pequenos como os de uma menina, mas tem [...] estou fazendo você gozar porque eu sou a macha e você a fêmea, quero você porque você é tudo, e sinto o calor dela me engolindo, a mim, a um eu que não existe [...] <sup>41</sup>

Nesse primeiro excerto, Manuela conta da sua relação com a antiga dona do bordel e amiga, a Japonesa. Temos o diálogo entre Manuela e Japonesa, entremeado pela memória do ato sexual entre as duas. Nela, é possível perceber a construção e a reiteração do feminino de Manuela (numa interlocução com a outra personagem), da negociação das sexualidades e a negação de “um eu que não existe”, um eu masculino presentificado pela presença do genital, mas que não condiz com a sua identidade.

Em outra passagem da obra, o narrador discorre sobre o momento em que Manuela, aflita para divertir os clientes que frequentavam seu bordel, elege seu vestido de espanhola com cauda e bordados para ser a atração da noite e recorre ao que ela acredita lhe alegrar a alma: a dança. Chama-me a atenção a cena em que ela o veste:

Ela vai mostrar a elas quem ali é mulher e como é ser mulher. Tira a camisa e a dobra sobre o lanço da escada. Os sapatos também... isso, pés descalços como uma cigana. Tira também a calça e fica nu no galinheiro, braços cruzados sobre o peito e aquela coisa esquisita pendurada. Enfia o vestido de espanhola pela cabeça e a saia cai em torno dela com um banho de calidez, porque nada é capaz de abriga-la tão bem aqueles metros e metros de cansado percal rubro. O vestido se encaixa na cintura. Ajeita as pregas que contornam o decote... um pouco de recheio aqui onde não tenho nada. [...] a cigainha, um primor, não passa de uma menininha que vai dançar e por isso não tem seios, assim, quase como um rapazinho, mas ela não, porque é tão feminina, a cintura

---

<sup>41</sup> DONOSO. *O lugar sem limites*, p. 123-124.

quebrada e tudo... Manuela sorri na escuridão do galinheiro enquanto posiciona atrás da orelha a papoula de gaze que Lucy lhe emprestou.<sup>42</sup>

Posto o vestido Manuela sai do escuro do galinheiro em direção ao salão. E lá rodopia e festeja a si e a artista que considera ser, dançando “para que tudo seja alegre como tem que ser”<sup>43</sup>. A cena transcorre e vemos o seu corpo magro ser desejado por um dos homens que ali estão.

Pancho, de repente, ficou calado olhando para Manuela. Para aquilo que dança ali no centro, estragado, enlouquecido, com a respiração irregular, cheio de crateras, vácuos, sombras alquebradas, aquilo que vai morrer apesar das exclamações que profere, aquela coisa incrivelmente asquerosa e que incrivelmente é festa, aquilo que estão dançando para ele, ele sabe que deseja tocá-lo e acariciá-lo, deseja que aquelas contorções não se deem só naquele centro, mas de encontro a sua pele, e Pancho se deixa olhar e acariciar de longe... a bicha velha que dança para ele e ele se deixa dançar e que já não provoca o riso porque é como se ele também estivesse desejando. Octavio que não saiba. Que não perceba. Que ninguém perceba.<sup>44</sup>

A identidade de gênero de Manuela não tem nada a ver com o genital, o que está colocado é o sentir-se mulher, construído pelas vestes, pelo ato de dançar feito uma cigana. São as suas ações, reafirmações da personagem, responsáveis pela sua construção, mesmo que o autor aponte sua abjeção e a não importância desse corpo ou nos relembre sempre suas características físicas – “aquela coisa esquisita pendurada” – mostrando a ambiguidade dessa sujeita que transgride as regras que regem sua existência. O que José Donoso faz é sintetizar em Manuela a angústia entre aquilo que se deseja ser, a possibilidade de existir no mundo da maneira que se quer e o embate e/ ou as negociações que se dão ante as imposições da sociedade que é retratada ali. É nítida na narrativa de Donoso a superposição dos discursos das figuras masculinas sobre as histórias das figuras femininas da obra.

Não obstante, o não cumprimento da promessa do coronel de trazer a estrada para dentro do vilarejo faz com que isolamento de El Olivo e conseqüentemente de suas moradoras, que não são dignas, diante de sua condição (prostitutas e travestis), impeçam-nas de partilhar do convívio do restante da sociedade.

Ler *O Lugar sem limites*, de Donoso, lançado em 1965, me faz acreditar na potência do protagonismo dessas figuras na literatura, refletindo sobre as possibilidades de existência desses outros seres – que já existem independente da literatura –

---

<sup>42</sup> DONOSO. *O lugar sem limites*, p. 126.

<sup>43</sup> \_\_\_\_\_. *O lugar sem limites*, p. 127.

<sup>44</sup> \_\_\_\_\_. *O lugar sem limites*, p.143.

trazendo à baila vidas escondidas, esquecidas, menosprezadas, para esse mundo da realidade.

Ler J. G. Noll, Caio F. Abreu, Jean Genet, José Donoso, Cassandra Rios, Virgínia Woolf, Silvano Santiago, outras e outros tantos me conecta às figuras presentes na minha memória, como Vera Verão, Roberta Close, Rogéria, Jane di Castro, Isabelita dos Patins, Claudia Wonder, Silvetty Montilla. Conecta-me às transformistas do show de calouro do apresentador/ empresário, dono do baú da felicidade, que diziam ser homens durante o dia e que se “montavam de mulher” para serem artistas da/ na noite.

Conecta-me às figuras de luta do meu cotidiano como Cristal Lopez, negra, performer, que se candidatou ao cargo de vereadora na cidade de Belo Horizonte, conseguindo um número significativo de votos, garantindo-lhe o cargo de suplente dentro da Câmara Municipal da cidade. À Nickary Aycker, negra, com quem tenho tido o prazer de dividir os palcos junto com o coletivo do qual faço parte, e que possui uma história diferente das outras meninas que transicionaram, pois ao contrário da maioria, sua mãe não lhe expulsou de casa, apenas abraçou as decisões da filha. À Anicky Lima, ativista dentro do movimento Trans de Belo Horizonte, que ultrapassou a idade máxima de expectativa de vida atribuída a uma pessoa trans, que é de um pouco mais de trinta anos. Tem sessenta e um anos e mantém uma casa que acolhe mulheres trans e travestis prostitutas e em situação de vulnerabilidade social. Conecta-me à Amara Moira, professora, doutora em Letras pela UNICAMP no ano de 2017, que escreveu um livro chamado *E se eu fosse puta*, com grande repercussão na mídia. Na dedicatória em seu livro para mim, escreveu: “vem ver só o que a palavra travesti, a palavra puta causa quando a gente levanta o tapete.”.

Conecta-me à Laerte, cartunista. Sua transição de gênero foi noticiada e “acompanhada de perto”, com grande curiosidade pela sociedade, trazendo visibilidade para as questões que permeiam o universo da população trans. À Babi, que vive em situação de rua pelo baixo centro de Belo Horizonte. Conversa sempre com os clientes dos bares por onde passa e “mangueia” alguns trocados para garantir a comida e outros “luxos”. Está sempre abençoando as pessoas, mesmo quem não pode lhe ofertar alguma coisa. À Sissy Kelly, ativista que desenvolve um trabalho junto às pessoas trans portadoras do HIV e em situação de rua em BH, onde as teorias de gênero e identidade não chegam e não dão conta da realidade dessa parcela da sociedade, como ela mesma diz.

Conecta-me à Babi Macedo, artista plástica de Belo Horizonte. Através do seu trabalho cria outras narrativas para as pessoas que não se encaixam nos moldes propostos pela sociedade atual; à Renata Carvalho, atriz. O seu espetáculo “Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu” foi proibido de ser apresentado em algumas cidades, através de liminares expedidas por juízes que entenderam sua performance e sua representação de Jesus Cristo como um ultraje à comunidade cristã.

Todas elas, citadas acima, são travestis ou mulheres transexuais.

Conecta-me à Mc Linn da Quebrada, cantora, letrista, performer, atriz que, como essas figuras que fiz questão de trazer aqui, para se fazerem presentes e tantas outras, vivencia no corpo, pelo corpo, essa viagem da existência e traz para a arte, como ato de resistência e reexistência, parte dessas vidas, comunicando que é insustentável a ideia que passa por muitas cabeças de que se pode fingir a sua não existência.

É sempre uma mulher?  
Ela tem cara de mulher  
Ela tem corpo de mulher  
Ela tem jeito  
Tem bunda  
Tem peito  
E o pau de mulher!<sup>45</sup>

Todas essas mulheres que perpassam as minhas lembranças e o meu cotidiano possuem trajetórias muito distintas, mas têm em comum os próprios corpos como “corpos-panfletos” com suas diversas inscrições, textos, que nos oferecem novos significantes logo que são avistados, lidos, pois corporificam práticas e discursos, como nos fala Indianara Siqueira, travesti, prostituta e ativista no Rio de Janeiro. São corpos políticos que oferecem outras dinâmicas corpóreas, outras subjetividades, outros afetos para as pessoas nessa sociedade reguladora, mostrando que estão sempre colocadas à margem daquilo que é considerado como normalidade. Estão em constante trânsito entre a dor e a delícia de existirem em corpos dissidentes, inconformados, desajustados, inclassificáveis, mas estão sempre se colocando contrárias à hierarquia, à classificação, à dominação e em uma luta constante contra a exclusão.

Ter sabido e pesquisado as histórias de algumas e poder acompanhar no presente as histórias de muitas delas auxilia na construção das análises sobre as personagens que trago aqui. Consigo, a partir dum olhar que parte do “real” para a ficção e da ficção para

---

<sup>45</sup> Trecho de Mulher, música de Mc Linn da Quebrada, paulistana, artista multimídia e bicha travesty (sim, com y!), – como ela mesma se intitula.

o “real”, nessa via de mão dupla, criar pontes de significados sobre esse movimento de entendimento e construção da identidade que não cessa. Seja na vida ou na literatura esse trânsito não possui um fim determinado, nem mesmo a morte é um marcador do fim.

### 1.3 – LITERATURA e realismo.

Davidson: Nickary, Cristal, Babi, Amara, Vera Verão, Clóvis Bornay, Clodovil, Renata Carvalho, Sissy Kelly, João, Bruno, Lui, Libernina, Rafael Lucas, Dandara dos Santos, Ru Paul, Roberta Close, Rogéria, Jane di Castro, Isabelita dos Patins, Claudia Wonder, Silvetty Montilla, Márcia Pantera, Ju Abreu, Ronny, Juhlia, Thales, Gisberta, Ney Matogrosso, Lennie Dale, Johnny Hooker, Liniker, Gia, Harvey Milk, Pepper La Beija, Thammy Gretchen, Érica, Marielle Franco, Caio, Rodrigo, Laerte, Titica, Leona, Malonna, Titi, Beatriz, Paul, Idylla, Bernardo, Guacira, Fredd, Josi, Akner, Esses nome são parte de uma lista em constante preenchimento.

Sou fruto do contato com o Outro, reconhecendo em mim um pouco desse Outro, num compartilhamento diário de vivências, num indo e vindo, numa troca sem fim. Bombardeamento cotidiano de história outras, de lutas outras, de captura de imagens, de análises de conjunturas, numa tentativa conjunta de construir “realidades” possíveis, espaços de convivência possíveis, sociedades possíveis.

Acredito na arte.

Teatro, cinema, artes plásticas, dança, *performance art*, literatura movimentam as pessoas e fazem vibrar a matéria do corpo. Pela percepção da realidade, do seu contexto, das pessoas no seu tempo, a arte, aqui em específico a Literatura, é política e carregada de subjetividades. O gesto de ficcionalidade, aqui ligado à construção da narrativa e das personagens a partir de características apreendidas dos rastros da observação do autor sobre figuras reais, numa possível escrita de si, concordando com Klinger quando ela diz que:

a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 57.

Uma vez que o autor tem que ser reconhecido como um sujeito político, em ação no mundo em que vive por meio de sua escrita, longe do paradigma romântico que o coloca como um demiurgo ou gênio, sua obra, portanto, pode refletir uma coletividade e a representação torna-se um modo de dar a ver o Outro.

A ficção contemporânea brasileira se apresenta a mim com doses cavalares de “realidade”. As narrativas de João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu e das outras autoras e autores, que são citadas como exemplo nesta dissertação, chegam para mim confirmando que não há como esse ofício da escrita esteja descolado de um contexto, da experiência, da vida de quem se propõe a essa atividade. As personagens analisadas aqui, acredito, não são apenas resultado do imaginário de quem as escreve, mas também fruto da observação, do contato. A Literatura seria “resultado da elaboração do indivíduo/ sujeito, que consistirá na relação estética do homem com a realidade objetiva da qual ele faz parte”<sup>47</sup>, conforme sinaliza Maria Aparecida Baccega ao traçar um paralelo entre o discurso histórico e o discurso literário, lembrando-nos que todo indivíduo está atrelado a alguma formação ideológica/ formação discursiva e que isso reverbera na produção artística.

“Literatura de ficção é alteridade.”<sup>48</sup> Em *Como e porquê ler*, Harold Bloom faz essa afirmação, pois considera que somente a leitura nos é capaz de aliviar a solidão e, só ela nos possibilitaria ter o contato com outras “realidades” que a vida “real” não nos proporcionaria.<sup>49</sup> É possível, portanto, pensar a Literatura a partir de um viés social ou que façamos uma análise sociológica das obras, conforme propõe Luiz Costa Lima, submetendo o objeto de análise com a finalidade de compreensão de mecanismos que atuam na sociedade.

Segundo Lima, ao contrário de outras escolas ou correntes de pensamento e de crítica literária, como o formalismo russo, o *new criticism*, as estéticas da recepção, que se detêm sobre teorias ou métodos de análise do objeto literário em si, a análise sociológica “se volta para a área dos discursos e, dentro dela, aponta para a literatura, frequentemente com o propósito de ilustrar, exemplificar ou comprovar uma interpretação de caráter bem mais abrangente: a interpretação de certa sociedade.”<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> BACCEGA. *Palavra e discurso*, p. 72.

<sup>48</sup> BLOOM. *Como e porque ler*, p. 15.

<sup>49</sup> Parece contraditório abordar nesse trabalho um teórico considerado conservador, liberal e formalista, como consta nas suas biografias nos vários *links* encontrados pelas redes, mas me valho aqui da capacidade de resignificação e atualização dos sentidos para utilizar esse trecho ao meu favor.

<sup>50</sup> LIMA. A análise sociológica. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 661.

Como já mencionei no primeiro item deste capítulo, procuro traçar, a partir das obras selecionadas, no rastro deixado pelas personagens centrais em suas viagens, em suas jornadas, uma relação política entre esses corpos do “real” e os corpos-literários, uma vez que os dois se configuram por meio da linguagem. Entretanto, não intento criar com este trabalho um documento de comprovação da existência desses corpos performativos trans ou *queers* na sociedade.

**Esses corpos já são, já estão.**

Sabendo que a interpretação de um texto está atrelada à uma percepção ou compreensão de realidade e condicionada socio-historicamente, propus refletir, a partir da presença desses corpos no espaço da vida e no espaço da obra, a experiência da performatividade das identidades de gêneros dissidentes, na tentativa de criar um movimento de visibilização e desmarginalização dessas figuras.

A obra de arte é irredutível àquela realidade que traduz, mas, certamente, aponta para fenômenos decorrentes da mesma: “o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por superposição.”<sup>51</sup>

Tratando das obras *Onde Andará Dulce Veiga* e *Acenos e afagos*, escritas respectivamente nos anos de 1990 e 2008, obras contemporâneas dentro do escopo da literatura brasileira é possível dizer que a produção textual, nesses dois casos, é tomada pela dimensão social. Afetada por aquilo que ela mesmo descreve, pois é possível dimensionar o que lhe é referencial. É possível encontrar correspondências entre a personagem de Noll no mundo, devido a sua condição trans, suas modificações físicas, o sentimento de “mulheridade”, o cumprimento das funções historicamente impostas às mulheres, o estranhamento diante de um corpo com o qual ela não se identifica; bem como a personagem central de Caio F. que não define sexualmente seu desejo, nem sua orientação, tornando-se um índice de indeterminação na obra que faz orbitar as demais personagens que performam identidades de gêneros e sexualidades diferentes entre si.

As duas obras assimilam ficcionalmente essas questões contemporâneas de gênero e identidade, caracterizando João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu como contemporâneos dentro da acepção de que trata Giorgio Agamben: “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”<sup>52</sup> A simples presença dessas figuras dissidentes, marginais, nessas obras mostram a direção do olhar

---

<sup>51</sup> LIMA. A análise sociológica. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 663

<sup>52</sup> AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 62.

dos autores para aquilo que era um tabu – e ainda é –, para a sociedade, entendendo o corpo como um laboratório de experiências, contrário àquele corpo aderido ao discurso colonizador que nega as sexualidades e identidades que fogem ao sistema binário.

Guardados os 18 anos de diferença que separam *Onde Andará Dulce Veiga?* De *Acenos e afagos* ainda sim é possível considerar que, por parte dos autores, havia um desejo de captar o escuro, as trevas (de que fala Agamben) do presente ao trazer personagens descredenciados de uma suposta normalidade. Trazendo essas corporeidades à tona, Noll e Caio F., quebram uma lógica de repressão que vigora na sociedade para esses corpos que performam identidades outras, que consiste numa afirmação de suas inexistências, em que não há espaço para que se diga, veja ou saiba sobre eles.

A escrita é um produto do ser humano. Portanto, é por meio de um autor ou uma autora que temos a dimensão de um determinado mundo, analisado e organizado sob esse olhar que produz e hierarquiza sentidos, uma vez que nenhuma narrativa pretende alcançar com exatidão a realidade. Para as duas obras analisadas neste trabalho, essa construção realista de um texto visa comunicar ao leitor uma verdade – e não “A” verdade – refratada da sociedade.

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício [...] pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia.<sup>53</sup>

Já que aqui opto por trazer os temas de identidades de gênero e sexualidade como objeto, assinalando-os nas obras em questão e considerando, bem como os autores o fizeram, assuntos de relevância para a sociedade brasileira. Para este trabalho, portanto, concordarei com Ravetti e Vaz na identificação de que

todo romance realista contém uma sondagem específica da sociedade, um maior ou menor interesse no que se entende por contexto sócio-histórico, a identificação de um espaço narrativo de simpatia e a forma que lhe seria conveniente. E que a eficácia em termos políticos que cada movimento realista consegue depende da sintonia que esses escritos possam estabelecer com os leitores. Assim sendo, o que chamamos de literatura realista como “simbiose de experiências que se realizam entre o romancista, considerado em um mundo de forças econômicas,

---

<sup>53</sup> CANDIDO. *O discurso e a cidade*, p. 45.

políticas e culturais sociais, o crítico, e o leitor que se encontram na mesma situação”<sup>54</sup>,

O romance realista se configura por meio da vivência e conhecimento de seus autores e autoras por meio de uma generalização dos fatos construindo verossimilhança, tornando o uso das palavras nos textos realistas como a forma de uma ação política.

Tânia Pelegrinni, em seu artigo intitulado “Realismo: modos de usar”, atesta o caráter realista de grande parte da produção da literatura brasileira contemporânea. Com a chegada do Realismo ao Brasil por meio das páginas de Eça de Queiroz ao fim do século XIX, Pelegrinni fala da emergência dessa “escola” no Brasil num desejo, ainda que romântico, de “fixar a paisagem, os tipos e os costumes do país desde os primeiros romances que se deram a ler aos poucos letrados da colônia”<sup>55</sup>, relacionado aos aspectos históricos de constituição de uma nação e também de um sistema literário próprio, que não apenas trabalha em prol da criação de recursos estilísticos para a representação, mas que intervém ética e politicamente na realidade. Essa proposição de intervenção que, aqui no Brasil tem em Machado de Assis seu maior expoente, começaria, segundo a Professora, pelo próprio ato de narrar, movimento que se mantém ativo e em destaque dentro das obras de Literatura brasileira contemporânea.

Ao fazer aqui essa brevíssima exposição a respeito do Realismo no fim do século XIX, e entendendo que a ação narrativa é o que denomina essa observação da experiência social trazida nas obras, cabe dizer que esses Realismos se pautam por paradigmas diferentes. Mesmo que, nas obras que são o meu objeto de pesquisa nesta dissertação, o espaço da casa seja um espaço primordial para um entendimento da narrativa, como nas obras de Eça de Queiroz, privado e íntimo, ele aparece nas obras do Noll e Caio F. como um lugar da impossibilidade. A casa configura-se como um lugar de passagem e não mais como um ambiente seguro e estruturado, como a modelo burguês proposto de moralidade e castidade. As obras, por meio das experiências das personagens, eclodem essa representação burguesa da morada para publicizar as opressões de suas identidades, de seus corpos e de seus afetos.

Para Luis Alberto Brandão, o termo realismo expressa algo bem amplo: “o fato de que toda narrativa, para ser percebida como tal, presume irrecusavelmente as categorias tempo, espaço e sujeito.”<sup>56</sup> Portanto, a obras de cunho realista seriam

---

<sup>54</sup> RAVETTI; VAZ. Novos realismos na literatura brasileira contemporânea. In: *Literaturas Modernas contemporâneas*, p. 48.

<sup>55</sup> PELEGRINNI. Realismo: modos de usar, p. 11.

<sup>56</sup> BRANDÃO. *Teoria do espaço literário*, p. 208.

caracterizadas “por uma duração, uma localização e uma voz; ou que o movimento narrativo se efetua quando os verbos transcorrer, estar e ser são conjugados.”<sup>57</sup>

Partindo desses pressupostos, é no ato de narrar que se encontra a chave para compreensão da ligação entre os campos da ficção e do “real”, pois como assinala Pelegrinni, ele não se atém somente a criação de recursos estéticos, mas atua como mediador desses dois campos. A propósito, neste trabalho, as narrativas operam em primeira pessoa, numa ação consciente de auto-observação. É possível, portanto, identificar a ação dos verbos sinalizados por Brandão, que nos dá dimensão da experiência individual do narrador na obra.

Essa configuração da literatura realista a partir de obras que traduzem, por meio de seus personagens, uma temática presente na sociedade e uma relação que se constrói através do Outro, seja na busca das personagens por si dentro da narrativa, seja pela legitimação das identidades não hegemônicas presentes nas obras, por meio daquele que as lê, fornecem traços da aproximação ou da ligação da Literatura com Antropologia. Além da presença de uma temática que entendo como atual e urgente, estando as duas obras situadas dentro do *boom* das questões de gênero, a função de narrador presente tanto em *Onde andar*á Dulce Veiga, como em *Acenos e afagos* se dá pela presença de narradores-anônimos que podem ser reconhecidas como testemunhas de um momento cultural, pois convocam o leitor para participar do que acontece na narrativa como se ali estivesse presente e, por que não, convida o leitor, diante desse anonimato, a tomar posse daquele corpo descrito, daquela história contada, participando de um exercício de ficção, para engendrar um movimento de reconhecimento daquilo que é narrado.

A utilização do recurso da narração pelo anonimato legitima o trânsito das personagens e estabelece a qualidade errante ou nômade seja na identidade, seja na própria trajetória a que estão dispostos dentro da narrativa. “A provisoriade do ser se traduz na qualidade insustentável do seu estado.”<sup>58</sup> A não fixidez das personagens é responsável pela sua desterritorialização, e isso

[...] institui a possibilidade e a necessidade do voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjetividade. O não-lugar é o espaço da identificação, atrelada a descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> BRANDÃO. *Teoria do espaço literário*, p. 208.

<sup>58</sup> \_\_\_\_\_. *Teorias do espaço literário*, p. 7.

<sup>59</sup> GOMES. O nômade e a geografia (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea), p. 4.

A presença de um narrador, em primeira pessoa, anônimo, possibilita ao leitor a criação de subjetividades a partir do eu presente no texto literário. O trânsito a que a personagem está sujeita e essa não fixidez corroboram para um pensamento não binário das identidades de gênero e sexualidades.

Essa desterritorialização das personagens é a responsável para que repensemos o “molde” das identidades a que estamos relegados. A viagem das personagens é uma metáfora muito cara à Antropologia e sugere uma metamorfose de si que se dá pelo encontro. Somos chamados por meio da leitura à criação de um novo mundo, ou de uma nova possibilidade de mundo. Ao ler *Onde Andará Dulce Veiga, Acenos e afagos* e outras obras que possuem personagens que performam identidades outras, nos deparamos com a existência de corpos que escapam a uma delimitação, que criam novas modalidades de existência pela linguagem e, a partir disso, conseguimos enxergá-los no mundo ou, pelo menos, enxergar essa qualidade efêmera de suas identidades, já que também vivemos neste mesmo processo, mesmo que não escapemos às configurações de corpo, identidade e gênero que já se encontram cristalizadas na sociedade em que vivemos.

# CAPÍTULO 2

## ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: um prisma identitário.

*Nem homem, nem mulher: gente!*<sup>60</sup>  
Dzi Croquettes

---

<sup>60</sup> Frase retirada do documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, que conta a história do grupo e do espetáculo de mesmo nome: Dzi Croquettes. O grupo foi formado em plena ditadura militar no Brasil e este espetáculo estreou em 1972, numa boate carioca, sendo aclamado pelo público e crítica. Devido ao grande sucesso o trabalho também foi apresentado São Paulo, Salvador, Turim, Lisboa, Milão e Paris. Os Dzi eram treze homens gays: Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Reginaldo e Rogério di Poly, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Ciro Barcelos, Lennie Dale, Cláudio Tovar, Benedicto Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. Curiosamente, apesar do sucesso e da importância no cenário teatral brasileiro, os Dzi Croquettes não estão listados nos dicionários ou enciclopédias teatrais.

## 2.1 – ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? e LIMITE BRANCO: a prosa de Caio Fernando Abreu numa linha tênue entre ficção e o “real”.

*Onde andaré Dulce? Um romance B* é o segundo romance de Caio Fernando Abreu (1946-1996), publicado em 1990, e de grande destaque em sua carreira. Junto a *Limite Branco*, livro escrito em 1967, estes são os únicos dois romances do autor, amplamente conhecido e divulgado pelo seu trabalho como contista.

Escritos em períodos bem distintos de sua trajetória, os dois livros têm em comum, mesmo que em primeiro plano não esteja aparente, narrativas que privilegiam a busca das personagens por si mesmas, perpassadas pela questão da sexualidade e identidade de gênero. Anselmo Peres Alós caracteriza esse processo de reconhecimento da identidade da personagem, ao dissertar sobre a obra tratada neste capítulo que “não é essência, mas um processo de caráter performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo.”<sup>61</sup> Ou seja, a identidade de gênero ou a sexualidade dessa personagem não é um dado *a priori* dentro da narrativa, ela se constrói mediante a experiência daquele que narra. Está em trânsito. É processo.

Nestas duas obras, Caio F. Abreu opta pelo recurso da narrativa em 1ª pessoa, com protagonistas-narradores, recurso que auxilia no apontamento para alguns “rasgos” autobiográficos. A personagem central, anônima, em *Onde andaré Dulce Veiga* é homossexual, jornalista que escreve sobre cultura, na faixa dos quarenta anos, morador da cidade de São Paulo; em *Limite Branco*, temos o garoto Maurício, numa narrativa que se constrói entremeada pelas suas memórias da infância e início da adolescência, nos ambientes familiares, escolares, na mudança do interior do Rio Grande do Sul (estado natal de Caio F.) para o Rio de Janeiro e, também, pelo diário da personagem, que fornece ao leitor uma outra perspectiva dos fatos narrados ao longo do livro.

Caio Fernando Abreu era gaúcho, nasceu na cidade de Santiago, no ano de 1948 e faleceu em 1996 em decorrência do vírus HIV. Morou grande parte da sua vida em São Paulo – cidade-cenário do livro analisado neste capítulo –, Rio de Janeiro e também na Europa por um ano. Além dos dois romances publicados, Caio F. publicou sete livros de contos, uma novela, inúmeros textos em jornais e revistas, uma peça de teatro e um texto infanto-juvenil.

---

<sup>61</sup> ALÓS. *Gênero e ambivalência na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre Onde andaré Dulce Veiga*, p. 179.

*Limite Branco* é o primeiro livro do autor e traz temas que o acompanhariam durante toda sua trajetória literária: a angústia iminente diante do devir e a morte como uma certeza. Esses temas estão engendrados na história do garoto Maurício, nascido no interior do Rio Grande do Sul, no seio de uma família tradicional gaúcha. Da infância à adolescência, o narrador nos conta sobre as figuras da família que marcaram esse período como o seu pai, provedor da família, trabalhador incansável, e sua mãe, genitora, “a mulher que acompanha”; o primo Edu, claramente um entusiasta das ideias marxistas, das políticas de esquerda, que é contra os ideais de família, religião e propriedade; Luciana, que lhe apartava os medos e lhe curava os resfriados; e Bruno, amigo da escola por quem nutriu grande afeto e carinho. E nos fala também de experiências notáveis, que marcam o crescimento da personagem, como a chegada de um novo irmão, o primeiro contato com a morte, em virtude do suicídio de Luciana, a partida do amigo Bruno e sua mudança para o Rio de Janeiro.

Logo na introdução do livro, uma reedição da Editora Nova Fronteira, do ano de 2014, Caio F. Abreu, numa espécie de prefácio afetivo, fala sobre a escrita do livro 25 anos depois de sua publicação. Nele, relata o contexto a que estava submetido: a ditadura militar de 1964 e o temido AI-5<sup>62</sup>, as aulas de filosofia na UFRS e o encontro com dois grandes amigos e incentivadores, João Gilberto Noll e a pintora Maria Lídia Magliani. Atesta também a ingenuidade do seu processo de escrita e faz uma autocrítica deveras dura sobre si, deixando claro que, não fosse a insistência de seu editor, ele jamais exporia ao público “todas essas precariedades constrangedoras de escritor e ser humano principiantes”<sup>63</sup>

Inevitavelmente, no decorrer da leitura, é fácil se deparar com passagens do livro que nos remetem a esses sentimentos do autor diante da sua obra e que correspondem a sua possível imaturidade no ofício de escritor:

Eu gostaria de ir embora para uma cidade qualquer, bem longe daqui, onde ninguém me conhecesse, onde não me tratassem com consideração apenas por eu ser “o filho de fulano” ou “o neto de beltrano”. Onde eu pudesse experimentar por mim mesmo as minhas asas para descobrir, enfim, se elas são realmente fortes como imagino. E se não forem, mesmo que quebrassem ao primeiro voo, mesmo que

---

<sup>62</sup> O Ato Institucional nº 5, promulgado pelo presidente Artur Costa e Silva, data de 13 de dezembro de 1968. Considerado o mais severo dos atos institucionais, o AI-5 garantiu a perda de mandatos dos parlamentares contrários ao regime militar, a suspensão de garantias ou direitos constitucionais e consequente institucionalização da violência e da tortura como instrumento do Estado, acarretando em graves violações dos direitos humanos. O AI-5 foi o reforço do controle da sociedade civil e política: GOLPE.

<sup>63</sup> ABREU. *Limite Branco*, p. 16.

após um certo tempo eu voltasse derrotado, ferido, humilhado – mesmo assim restaria o consolo de ter descoberto que valho o que sou.<sup>64</sup>

Ítalo Moriconi, em outro artigo também pertencente ao prefácio do livro dessa mesma edição, afirma que o personagem Maurício é o alter ego de Caio Fernando Abreu. E faz esse destaque para ressaltar a maestria da trama realizada pelo autor no jogo entre a primeira pessoa, quando ele utiliza um narrador autobiográfico nos diários da personagem, e a terceira pessoa quando ele utiliza da personagem Maurício. Moriconi reconhece na construção dessa obra de Caio F. Abreu uma questão cara à literatura contemporânea, que ele cita como “a busca da raiz inatingível do eu, numa era em que prevalece o eu enquanto reflexo de um ‘nós’”.<sup>65</sup> E entende que o uso de um narrador autobiográfico ou de um alter ego (uma personagem) são parte de um processo de subjetivação.

Por processo de subjetivação, entendo o processo pelo qual o indivíduo mal e mal vai se reconhecendo e se construindo a si próprio, navegando entre as contradições criadas por suas múltiplas máscaras, que são figurações de paixões conflitantes. O sujeito é potência múltipla.<sup>66</sup>

Essa ideia de que o personagem Maurício é o alter ego de Caio Fernando Abreu pode ser corroborada, a partir de uma leitura atenta do texto, em algumas passagens, entre as quais podemos destacar, a título de exemplo, em uma das citações do diário íntimo de Maurício, em que ele revela:

Criar alguma coisa, como eu queria. Novos mundos, outras vidas. Não para fugir dos meus, mas para projetá-los em outros, para enriquecê-los e descobri-los. Mas quando sento em frente ao papel em branco, o que aparece nas palavras é só eu, eu e mais nada. E o papel em branco parece uma boca escancarada, mostrando os dentes, rindo da minha pretensão. Ao mesmo tempo, alguma coisa em mim não consegue desistir, mesmo depois de todos os fracassos. E tento, tento. Falta gosto de carne, cheiro de suor nas personagens que invento. Não desisto. Um dia, um dia, quem sabe? Pode ser que esteja no escrever a resposta de tudo que persigo.<sup>67</sup>

Em seu texto “Um quarto de século”, presente na edição de 2014 do livro, Caio Fernando Abreu fala da difícil tarefa de revisar o texto 25 anos depois, para publicá-lo novamente. Ali percebe-se o constrangimento de alguém que olha para a própria história e vê a ingenuidade sobre o próprio ofício.

---

<sup>64</sup> ABREU. *Limite Branco*, p. 92.

<sup>65</sup> MORICONI. In: *Limite Branco*, p. 8.

<sup>66</sup> \_\_\_\_\_. In: *Limite Branco*, p. 8-9.

<sup>67</sup> ABREU. *Limite Branco*, p. 176.

Relendo-o – e foi, juro, quase insuportável reler/ rever estes últimos 25 anos –, fiquei chocado com a sua, por assim dizer, inocência. E digo “por-assim-dizer” por que essa *inocência* do personagem Maurício (e do Caio que o criou) tem muito de falso pudor, de medo, moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisas assim.<sup>68</sup>

Em *Limite Branco*, acompanhamos durante a narrativa o crescimento da personagem e os processos a que ela está submetida. Seguimos não só Maurício e suas questões diante da vida, mas também as dos seus parentes mais próximos, responsáveis por disparar suas concepções sobre a vida, mostrando-lhe caminhos a seguir que são sempre questionados e nem sempre acatados pela personagem.

Ficamos diante de um processo semelhante em *Onde andaré Dulce Veiga*, quando, na construção da personagem central do livro, podemos caracterizar também a utilização do recurso de narrador autobiográfico ou de um alter ego à medida que vamos reconhecendo várias características que se assemelham as de seu autor. Várias são as referências pessoais trazidas pelo próprio para a narrativa e que ele mesmo confirma ou, melhor, ironiza, num trecho destacado no posfácio da edição de 2014 do livro, numa carta endereçada a uma amiga pessoal, a artista plástica Maria Lídia Magliani:

Seguinte: no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos quarenta anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para o outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *ânima*. Bem, no momento em que se passa a história – uma semana de fevereiro – ele está morando num apartamento na rua Augusta, próximo à praça Roosevelt. É um apartamento deixado por uma amiga – e é aí que você entra – que largou São Paulo para morar no interior de Minas.<sup>69</sup>

Esses e outros registros que aparecem tanto em um livro quanto no outro se tornam muito produtivos para essa análise, principalmente no que tangem aos temas que orbitam neste trabalho, o trânsito de gênero, identidade ou orientação sexual das personagens, haja visto que o próprio autor era assumidamente homossexual.

Mesmo que no texto de Alós, “Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu”, o teórico chame a atenção para o recurso do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga*, a fim de desfazer uma possível confusão com este termo, uma vez que o mesmo reivindica para si uma participação quase “autobiográfica” na narrativa,

---

<sup>68</sup> ABREU. Um quarto de século. In: *Limite Branco*, p. 16. (grifo do autor)

<sup>69</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce?: um romance B*, p. 310.

o autor explica que o uso desse termo não implica numa leitura biografista do romance, confundindo o autor com a função da voz narrativa. Alós, citando Lejeune (1975), diz que

o adjetivo *autobiográfico* está aqui sendo empregado como um qualificativo para a voz narrativa. Logo, refere-se ao fato de que se tem um narrador-protagonista a contar a sua própria história, e não ao fato de que o escritor supostamente projetar-se-ia autobiograficamente no romance.

Mesmo concordando com Alós, ressalto que não há neste trabalho o desejo de cruzamento entre vida e obra do autor, já que a autobiografia não é o foco deste trabalho, mas faz-se necessário destacar que me valho para além do texto narrativo, dos apêndices presentes nas obras que destaco para ajudar a confirmar um dos meus pressupostos de que a literatura é um reflexo das práticas sociais e vivências pessoais do autor.

## **2.2 – ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA: uma narrativa policromática.**

*Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*<sup>70</sup> é o percurso de uma semana na vida de um jornalista-gaúcho-anônimo, que vive na cidade de São Paulo e envolvido em buscas constantes: seja pela própria identidade ou pela própria Dulce Veiga. Quase como um filme policial, investigativo, a narrativa se desenrola na obsessão do narrador por desvendar o mistério por trás do sumiço dessa cantora de grande sucesso que, no dia do seu grande show, desaparece sem deixar vestígios. Como em um filme *noir*, o “roteiro” de Caio F. Abreu nos apresenta, quadro a quadro, um suspense que, num jogo linguístico de luz e sombra, articula as ações, as tensões e as emoções das personagens.

Apesar de aparentemente a narrativa se construir numa escala de tons cinzas, sombria, o autor, ao nos apresentar cada personagem que compõe a trama, oferece-nos um espectro de outras cores. Cada personagem aparece numa frequência que marca a diferença de cada um. Sendo assim, aqui não me aterei somente a uma análise da personagem central da trama, faz-se necessário “seguir as ondas”, observar esse espectro

---

<sup>70</sup> *Onde andaré Dulce Veiga* foi adaptado para o cinema pelas mãos do diretor Guilherme de Almeida Prado. O filme foi lançado em 2008. Segundo José Geraldo Couto, no texto do prefácio da edição de 2014, intitulado “O cinema moderno de Caio F.”, Guilherme de Almeida Prado era amigo íntimo de Caio Fernando Abreu e, diante das afinidades, havia um desejo do autor do romance que essa travessia entre literatura e cinema fosse realizada.

de cores e trazer à baila outras personagens que constituem a narrativa para traçar a experiência da protagonista.

Numa narrativa construída com a cidade de São Paulo de pano fundo, a percepção do “eu” da personagem parece ser pulverizada pela pluralidade de existências de figuras pouco ou nada convencionais, não normatizadas, como travestis, bichas, lésbicas, mendigos, anões, doentes que transitam por uma metrópole, e onde confluem naturalmente culturas e histórias diversas. Mas é a partir dos encontros que a personagem central se configura, relata seu cotidiano e reorganiza a memória para, enfim, saber de si. O livro é marcado por personagens muito diferentes, muitas delas bastante estereotipadas, porém destaca a trajetória do jornalista pelo exercício da diferença, fator preponderante nessa sua trajetória de autorreconhecimento. Para tanto, não discorrerei sobre todas, mas destacarei algumas personagens que considero chave para esse processo.

Traçarei pequenos “perfis” de algumas delas para auxiliar na compreensão desse processo de auto identificação do qual pretendo falar, começando por Dulce Veiga: personagem etérea do romance. Dulce é o pano de fundo para uma narrativa que focaliza a vida do jornalismo anônimo. “Onde Andará Dulce Veiga” é uma crônica escrita a pedido do seu editor-chefe quando o jornalista fala da sua admiração pela cantora e do seu contato com ela.

A cantora não é somente uma obsessão do jornalista. Ainda que eu tenha dito, logo no parágrafo anterior, que a mesma ocupa um segundo plano dentro da narrativa, sendo um subterfúgio narrativo para falar da busca da personagem central por sua identidade, ela pode ser considerada um ideal, uma utopia, um desejo ou uma vontade singular a ser alcançada.

[...] Dulce Veiga, a melhor de todas. A mais elegante, a mais dramática, a mais misteriosa e abençoada com aquela voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento, desde que fosse profundo. E doloroso, Dulce cantava a dor de estar vivo e não haver remédio nenhum para isso. E era linda, tão linda.<sup>71</sup>

Numa conversa junto ao editor do jornal em que trabalha, o narrador-personagem lembra-se da cantora por conta do contato que teve com sua filha, Márcia Felácio, aguçando a curiosidade do seu chefe sobre essa figura, de quem se mostra grande admirador.

---

<sup>71</sup> ABREU. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 71.

Dulce Veiga é uma figura importante no início de sua carreira enquanto jornalista, tendo sido a primeira a lhe conceder uma entrevista, como o mesmo relata numa das passagens do livro. Mas a cantora está na ordem do inatingível, aparece como aquela que irradia possibilidades, uma projeção. Nas palavras de Castilho, editor e chefe do narrador-personagem:

Como se colhesse uma rosa para depositar no altar de um deus, assim ela pegava o microfone para cantar. Como quem aceita um dom que implica outras desventuras, assim ela cantava. Não havia sexualidade explícita em Dulce Veiga, mas qualquer coisa como lamentação da existência dessa sexualidade. Tudo que cantava era como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos. Uma parte dela estava no centro disso, chafurdando no lodo da paixão. A outra era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama do humano buscando prazeres.<sup>72</sup>

*Sex appeal*, doçura, talento, fragilidade, mistério, força e Dulce Veiga vai sendo construída como uma figura mítica e fantasmagórica dentro da narrativa.

Outra personagem instigante do romance é Márcia Felácio, a “prima-dona-pós-punk-pré-apocalíptica”<sup>73</sup>, filha abandonada pela cantora e líder da banda de “sapatas, sexistas, adolescentes rebeldes, sem causa, nem consequência”<sup>74</sup>, como o narrador faz questão de ressaltar, as Vaginas Dentadas:

uma baterista negra, cabelos trançados com contas coloridas, uma tecladista gorda, cabeça quase raspada, e uma japonesa enorme. À frente delas, apoiada num poste falso de luz, outra garota de cabelos descoloridos, coberta de couro negro, com uma guitarra. [...] Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio.<sup>75</sup>

É a partir de uma entrevista com Márcia que o jornalista se lembra da cantora Dulce Veiga. E no desenrolar da narrativa, os encontros com essa personagem reavivam outras memórias do narrador-personagem que fazem com o que o mesmo tente, com vigor, achar os motivos que levaram o sumiço da cantora e entender situações nebulosas da sua vida.

Saindo do núcleo central da narrativa e indo para uma espécie de “margem literária da história”, encontramos uma personagem nem tão relevante para a narrativa como Márcia Felácio ou Dulce Veiga, mas de grande valor para essa análise diante da experiência de gênero e sexualidade que exprime nas suas aparições. Jacyr, ou melhor, Jacyra, como ela mesmo ressalta, nos é apresentada de antemão na história por sua mãe

---

<sup>72</sup> ABREU. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 72.

<sup>73</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 40.

<sup>74</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 25.

<sup>75</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 39.

Jandira, vizinha de frente do nosso narrador-personagem, que procura por seu filho que não aparece em casa faz alguns dias. Jandira, filha de Xangô<sup>76</sup>, joga búzios e apesar das preocupações de mãe, sabe que o “menino” é esperto, sabe se virar e está protegido por Oxumaré<sup>77</sup>!

Provavelmente guiada pelo orixá até em casa, Jacyr ou Jacyra aparece, e é vista pelo jornalista na porta de seu prédio:

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr. [...] Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi Driver*, versão mulata.<sup>78</sup>

Jacyr ou Jacyra é uma jovem de catorze anos, que tira algum dinheiro fazendo faxina para a personagem e é responsável por confrontá-la por sua simples existência, tornando-se fruto de espanto e admiração. Jacyr ou Jacyra performa o feminino e reivindica para si, com autoridade, quando se defende de maneira voraz dos olhares preconceituosos de uma vizinha, o direito a esse deslocamento de Jacyr para Jacyra ou vice-versa. Em outra passagem do texto, essa personagem aparece para o jornalista diferente daquela outra aparição: “Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque.”<sup>79</sup> Jacyr ou Jacyra credita seu “poder de transformação”, quando o narrador destaca a sua mudança ou a sua estadia no masculino, ao orixá que lhe protege para dar sentido àquela demanda:

---

<sup>76</sup> Segundo o mito, Xangô era forte e vigoroso, gostava de brincar de guerra e de brigar. Seu caráter valente e seu *Oxé* – um machado de duas lâminas, levava Xangô a grandes aventuras. Xangô era rei com alma, dignidade e realizava trabalhos úteis à comunidade. Xangô era vaidoso e cuidava muito da sua aparência, a ponto de trançar seus cabelos como os de uma mulher. Ele fizera furos nos lobos de suas orelhas, onde pendurava argolas. Usava saia, braceletes e colares de contas vermelhas e brancas. Xangô, o orixá do trovão, Kawo Kabíyé! Livremente inspirada no mito de Xangô, presente no livro *Lenda africanas dos Orixás*, de Pierre Verger (1997), tradução de Maria Aparecida de Nóbrega e ilustrações de Carybé.

<sup>77</sup> Oxumaré era, antigamente, um adivinho (babalaô) do rei Oní. Por lhe pagar muito, Oxumaré queria tornar-se rico e uma dia ao voltar para a casa, recebeu a notícia de que a rainha Olokum, de um reino vizinho, desejar vê-lo em virtude da doença de seu filho. Oxumaré foi ao encontro da rainha, curou-lhe o filho e foi muito bem recompensado com uma roupa azul de um belo tecido, servidores e um cavalo. Ao retornar ao seu reino, o rei Oní estimulado pela rivalidade, deu a Oxumaré, deu a ele uma roupa do mais belo vermelho e outros presentes. Oxumaré tornou-se rico e respeitado. Entretanto, Oxumaré não era amigo de Chuva. Quando Chuva reunia as nuvens, Oxumaré agitava sua faca de bronze e a apontava em direção ao céu, como se riscasse de um lado a outro. O arco-íris aparecia e Chuva fugia e todos gritavam: "Oxumaré apareceu!" Livremente inspirada no mito de Oxumaré, presente no livro *Lenda africanas dos Orixás*, de Pierre Verger (1997), tradução de Maria Aparecida de Nóbrega e ilustrações de Carybé.

<sup>78</sup> ABREU. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 66-67.

<sup>79</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 108.

- Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa – de repente benzeu-se e saudou, erguendo a mão para o céu: *Aroboboi!* minha mãe.<sup>80</sup>

Sem retirar a dose de “realidade” dessa personagem, Caio F. parece querer atribuir um valor divino ao travestimento de Jacyr ou Jacyra dando uma importância tal a essa figura, mesmo que ela ronde pelas margens dessa história, ou seja, esteja colocada às margens da vida. Aqui, nesta análise mesmo que não esteja dentro do tema a que me propus a trabalhar, vale ressaltar a presença de outras personagens em *Onde Andará Dulce Veiga* que trazem consigo elementos das religiões de matriz africana, como Jandira, a mãe, e Pai Tomás, trabalhador do jornal, seja pela marcação no próprio nome ou pela utilização de saudações e palavras provenientes do Iorubá. Estas representações aproximam ainda mais a obra do autor ao *status* de marginal a que está relegada, já que, no Brasil, devido ao preconceito e ignorância em relação aos rituais e a própria história das religiões de matriz africana – além da sua invisibilização e apagamento, decorrentes de racismo estrutural – são consideradas por muitas pessoas (inclusive alguns intelectuais dentro da própria academia) como subalternizadas e “inferiores”.

Outra figura que considero importante para esta análise, é a personagem Saul. Grande amigo e também um dos amores de Dulce Veiga, a personagem era responsável por cuidar da cantora e também de sua filha.

Saul que, inicialmente na narrativa, é apenas parte dos lampejos de memória do narrador-personagem, quando ele rememora seu primeiro encontro com a cantora, só vem a aparecer de fato em um encontro, numa casa abandonada, antigo endereço de Dulce, sob os cuidados de Márcia Felácio. É a partir desse encontro, que os detalhes vêm à tona, e o narrador-personagem lembra-se da presença de Saul, homem alto e forte, no local da entrevista com Dulce e o beijo que lhe fora roubado, fato que provocara certa confusão no jornalista:

“[...] e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca. [...] Ele me empurrou para o corredor, bateu a porta. Apertei o botão do elevador, devo ter passado a mão na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada.”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> ABREU. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 109.

<sup>81</sup> \_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 223-224

Na construção dessa memória, a personagem se debruça sobre esse sentimento, mas sem saber defini-lo, mas esse fato é essencial no confronto que a mesma em relação à figura de Saul, que ele encontra anos depois.

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de saltos altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais aos que Dulce Veiga costumava usar – aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim. Em voz baixa, chamei seu nome:

- Saul.

A provável obsessão de Saul por Dulce Veiga e o seu desaparecimento fizeram com que Saul, aparentemente, para tentar suprir a sua falta ou sanar seu trauma, acabasse por se travestir da cantora para continuar vivendo.

Tanto Saul quanto Jacyr ou Jacyra chamam, particularmente, minha atenção pela contribuição que dão a essa análise (como já dito anteriormente) e também pela performatividade de gênero dessas duas figuras. Consigo depreender e qualificar essa performatividade presente nas personagens no momento em que as leio na obra de Caio Fernando Abreu. Conforme já dito nesse trabalho, o gênero é linguagem, uma estrutura linguística em constante construção, que varia de acordo com os valores sócio-históricos. Para Judith Butler, “gênero é estilo *corporal*, um ‘ato’, por assim dizer que tanto é intencional como *performativo*, onde *performativo* sugere uma construção dramática e contingente do sentido.”<sup>82</sup>

Para além do trânsito identitário da personagem central do romance, temos em Saul, em Jacyr ou Jacyra, o mesmo movimento, mostrando que a identidade não é elemento estável e que, na obra em questão, ela é perceptível pelo tempo transcorrido. Caio F. ao trazer na escrita, uma reescrita do gênero das personagens, marcando-as pelo feminino, seja pelo nome ou pela presença de elementos considerados desse universo na composição das mesmas, podemos entender o processo que marca a concepção desse atributo que é a repetição ou uma reiteração, entre elas, do que se entende por feminino.

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção

---

<sup>82</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 240 (grifos de autora).

do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma *temporalidade social* constituída.<sup>83</sup>

Jacyr(a) e Saul podem ajudar a confirmar essa concepção de Butler pelas características que são oferecidas e pela compreensão do trânsito a que estão submetidas. Tanto uma quanto a outra são apresentadas num recorte de tempo, seja num período curto, como Jacyr(a) que aparece “transformada” da noite para o dia, ou por um longo período como Saul, que 20 anos depois após o sumiço de Dulce Veiga nos é apresentado “montado”<sup>84</sup> semelhante a cantora.

Mesmo que não haja por parte de Caio F. a necessidade de caracterizar as personagens enquanto travestis, podemos aferir que o autor cria situações simbólicas que compõem a “vida” dessas personagens que se assemelham à vida dessa população T (travestis ou transexuais). Por meio da Literatura, Caio F. legitima a existência no “real”, por meio da ficção, de figuras como Saul ou Jacyr(a). De acordo com Marcos Benedetti, em seu livro *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*, de 2005, “o corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos.”<sup>85</sup> Caio, ao ficcionalizar esses corpos em *Onde Andará Dulce Veiga*, acaba por produzir a possibilidade de existência deles no mundo. Não é possível afirmar com exatidão se havia, por parte do autor, uma intenção política de falar dessas figuras, mas é possível afirmar, por outros textos do autor o contato, a amizade e o respeito por elas. O distanciamento de Caio com figuras marginalizadas é próximo. O autor as traz para os seus textos porque a sua literatura é fruto dos seus encontros pessoais. Tem substância íntima.

Julgo inevitável fazer esse tipo de apontamento quando nos deparamos com a obra do autor. Numa de suas crônicas escrita para o Estadão, na década de 80, Caio F. conta de seu encontro com a cantora, atriz e travesti, Cláudia Wonder (1955-2010)<sup>86</sup>, umas das artistas mais importantes da cena *underground* paulistana à época, e se mostra sensível e

---

<sup>83</sup> BUTLER. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, p.200.

<sup>84</sup> Estar montado/ montada, ou a “montação”, são termos usados, majoritariamente, pela comunidade LGBT+ e estão relacionados a uma ação ou uma prática do uso de elementos estéticos como maquiagem, roupas, sapatos, perucas (que podem ser considerados como ferramentas de gênero) que auxiliam na produção, questionamento ou ficcionalização de um gênero.

<sup>85</sup> BENEDETTI. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, p. 55.

<sup>86</sup> Cláudia Wonder, devido a sua importância na cena artística e também como militante do movimento LGBT no país, teve sua vida retratada do documentário dirigido por Dácio Pinheiro, em 2009, *Meu amigo Cláudia*, título homônimo ao da crônica de Caio Fernando Abreu publicada no 2º caderno do Estadão.

atento às questões de gênero, trazendo de maneira muito afetuosa a ambiguidade da existência da artista: Em “Meu amigo Cláudia”, o autor fala de seu encontro com Wonder:

[...] Bem, assim é meu amigo Cláudia. Eu não o/a conhecia pessoalmente. Ou melhor: conhecia do palco, onde Cláudia enlouquece cantando, falando e mostrando-se de uma maneira tão atrevidamente escancarada que fica linda, lindo. Só conversamos face a face, pela primeira vez, há três semanas. [...] Para aquele senhor, e para a maioria de todos os outros senhores do mundo, a presença de Cláudia deve representar a suprema transgressão, a mais perigosa das ameaças. Tanto que andam matando pessoas como Cláudia, na noite negra e luminosa de Sampa. É que meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das ambigüidades: ela (ou ele?) movimenta-se o tempo todo naquela fronteira sutilíssima entre o “macho” e a “fêmea”. Isso em uma sociedade em que principalmente o genital é que determina o papel que você vai assumir. Porque se você é homem, você tem de fazer isso e isso e isso – não aquilo. E se você é mulher, deve fazer aquilo e aquilo e aquilo – não isso.<sup>87</sup>

Há por parte de Caio uma infinita sensibilidade para entender a sua existência e, mesmo não podendo, acredito que o escritor sabia da importância política de se falar de Cláudia para o mundo. Com sutileza nos dá um panorama da travestilidade por meio de Cláudia e a potência de um corpo como esse que é capaz de desestruturar a norma uma vez que não consegue ser lido/ compreendido “dentro das caixas” da normalidade e acabar por subverter a ordem biologizante determinada pela presença da genitália que diz o que é ser homem e o que é ser mulher.

Ao intitular este capítulo como *Onde Andará Dulce Veiga?: um prisma identitário*, tenho o objetivo de tentar mostrar por meio dessa obra tão icônica no conjunto de Caio Fernando Abreu, esse movimento de decomposição e decupagem da subjetividade humana por meio dessas personagens descritas acima. Porque, assim como o prisma (figura geométrica) que, na física, é usado com efeito de separar a luz branca em sete outras cores, Caio F. nos permite enxergar esses outros seres que vibram no mundo em outra frequência, num movimento de rearranjo da nossa própria paleta de cores da existência.

---

<sup>87</sup> ABREU. Meu amigo Cláudia. In. WONDER. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*, p. 104-106.

### 2.3 – CAIO FERNANDO ABREU: em contexto e contestação.

As descrições de Dulce Veiga, Márcia Felácio, das componentes da banda Vaginas Dentadas, Jacyr(a) e Saul presentes na narrativa, me faz querer imaginar que Caio Fernando Abreu vai construindo as personagens ao seu gosto, de maneira ordinária e, aparentemente, com um objetivo: querer que nos aproximemos delas por meio de suas características mais triviais, ainda que não estejam dentro da “normalidade”, oferecendo-nos um leque de tipos possíveis daqueles ou daquelas que podem nos ser familiares, mas de quem, talvez, insistimos em desviar o nosso olhar.

*Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B* ante a esse conjunto de personagens vulgares, excêntricos – aos olhos de uns –, poderia e pode ser considerada uma obra literária *queer*, já que esse termo poderia servir, para além de descrever representações dos desejos não convencionais segundo a norma heterossexual, ser usado para caracterizar obras como essa que se alicerça em personagens que estão na contramão dessa mesma ordem. É possível utilizar desse saber, já que o *queer* realiza uma ideia de contestação e produção de conhecimento, operações caras para mim numa análise dentro das Literaturas.

Aqui me cabe a sua utilização, fazer uso deste saber, uma vez que as identidades de gênero e as sexualidades das personagens são elementos de destaque e confronto. Mas, para além disso, me deparo durante a leitura com outros elementos que podem ser conjugados a esse conceito, uma vez que há, de maneira escancarada, uma crítica à normalidade, seja pela presença das já comentadas sexualidades dissidentes, mas também pela presença da religião ou de elementos religiosos de matriz africana para se falar de uma política do possível. É interessante notar que Caio F. na narrativa se valha de elementos ou características como essas para a construção das personagens e do enredo, articulando todas essas figuras junto desse conjunto amplo de adjetivos que elas carregam, sejam eles socialmente aceitos ou não, que me ajuda a compreendê-la sob viés das teorias de gênero e dos conceitos que permeiam esse arcabouço teórico que chamamos de *queer*. Mesmo que inicialmente o *queer* tenha como objeto-chave a sexualidade e tenha surgido para contrapor as normatividades, estejam elas dentro das heterossexualidades ou das homossexualidades, ele acaba se unindo às discussões de classe, raça/ etnia, religião para discutir relações de poder e a manutenção de um *status quo*.

Diante do exposto e refletindo sobre essa ideia primeira que compõe esse campo discursivo *queer*, que é contraposição da normalidade e da ordem, é necessário pautar o

contexto social e histórico em que Caio Fernando Abreu produziu e, também, onde está a obra em questão no tempo. Afinal, a sua carreira de jornalista, escritor e seu auge acontecem durante a ditadura militar instaurada no país e *Onde Andará Dulce Veiga* é escrito durante o movimento de redemocratização do Brasil. E o autor não exclui esse fato da obra, como uma possível resolução para o desaparecimento de Dulce Veiga:

[...] Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta.<sup>88</sup>

Não é possível ler a obra de Caio F. sem que isso esteja posto, já que ao olhar de perto as personagens, podemos verificar que as suas existências são uma maneira de resistir àqueles tempos sombrios.

Dentro da literatura brasileira há uma infinidade de personagens que podem ser taxados enquanto transgressores de uma ordem, desajustados ou errantes, por deterem em si uma identidade ou sexualidade considerada “complexa”, pois fogem dos padrões heterossexuais em vigor. Mas é possível entender o porquê dessas personagens só ganharem algum destaque na crítica literária, no período pós-1964.

Segundo Silviano Santiago, a literatura brasileira anterior à ditadura militar instaurada a partir do ano de 1964,

é caracterizada pelo processo de conscientização político-partidário e personagens ao campesinato e ao operariado, acompanhada de crítica ao empresariado e as oligarquias rurais, antecipando uma ascensão otimista e utópica das forças de esquerda no país. Uma literatura engajada no ideal desenvolvimentista, na libertação do homem e otimista politicamente.<sup>89</sup>

Tributária desse projeto de consciência social, que possuía várias matrizes histórico-estéticas, como o Movimento Modernista, de 1922, e a Literatura Regionalista, de 1930, após o golpe militar, na Literatura, percebe-se a necessidade de uma maior reflexão sobre as estruturas do poder, dando início a uma crítica radical sobre qualquer forma de autoritarismo, abrindo prerrogativas para a discussão do conceito de democracia, que passa a fazer parte dos discursos tanto das direitas quanto das esquerdas políticas.

---

<sup>88</sup> ABREU. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 224.

<sup>89</sup> SANTIAGO. *Nas malhas das Letras: ensaios*, p. 13.

Esse projeto literário não queria apenas mostrar os desmandos de uma classe abastada, pois se percebeu que o poder ganhava outras faces. Surgiram forças opressoras que, negando as diferenças, buscavam uma uniformidade sexual, racial e comportamental: “A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós 64.”<sup>90</sup>

Esse poder que oprime, rechaça e silencia aquele que o transgride reverbera na produção literária que faz com que a opção dramática seja,

de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras ‘naturais’ do país.<sup>91</sup>

Sem configurar como um jogo de causa e consequência, mas enquanto uma contingência ou condição de aparição, diante dum contexto ditatorial, na contramão da opressão e do silêncio, surgem vozes que reivindicam um lugar social. Pois só é percebida a existência daquilo que se é discutido, falado, escrito, visto que a existência está condicionada a uma profusão de discursos responsáveis pelos processos de construção social dos corpos e também da construção dos gêneros feminino e masculino. Como já foi dito neste trabalho, é preciso ser texto, tornar-se linguagem.

## 2.4 – UMA EXPERIÊNCIA QUEER.

Debruçar-me sobre os perfis de algumas personagens que compõem o livro *Onde Andará Dulce Veiga* tem como objetivo ressaltar a pluralidade das identidades presentes na obra e que, para mim, de certa forma, compõem as características do narrador-personagem, o jornalista: um sujeito em processo. É a partir dos encontros com essas outras personagens que o jornalista tem, ao longo da obra, que se pode delinear essa figura como parte de um todo maior.

A experiência de viagem do narrador ao encontro dessas figuras e ao encontro de si começa com uma necessidade: “Eu deveria cantar”<sup>92</sup>. Essas são as primeiras palavras ditas e faz com que essa saga seja entendida pelo viés do desejo. Diante da aparente apatia

---

<sup>90</sup> SANTIAGO. *Nas malhas das Letras: ensaios*, p. 15.

<sup>91</sup> \_\_\_\_\_. *Nas malhas das Letras: ensaios*, p. 19.

<sup>92</sup> ABREU. *Onde andará Dulce Veiga*, p. 18.

e autopiedade em que se encontrava, já que a vida não lhe oferecia nada para além de fantasias, cantar seria movimentar-se, uma maneira de se resgatar do “pântano da depressão”<sup>93</sup> em que se encontrava, como ele mesmo diz. Cantar seria como uma tentativa de recuperar algo perdido: seja a fé, o amor, a dignidade ou um trabalho.

O narrador-personagem, que no início da trama, encontra-se desempregado, recebe de seu amigo Castilhos uma proposta para trabalhar no jornal Diário da Cidade. Como a própria personagem diz que não tem pais ricos, nem dinheiro aplicado, nem imóveis, nem herança, esse fato traz um lampejo de esperança e lhe tira da inércia, mesmo que, a contragosto, esse não seja o emprego dos seus sonhos.

Espantoso: na noite anterior eu fora dormir como um jornalista desempregado, endividado, amargo, solitário e desiludido de quase quarenta anos para acordar no dia seguinte, magicamente, com aquela voz do passado me comunicando pelo telefone que eu era – *da pesada*. A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro.<sup>94</sup>

De um sujeito em profundo estado melancólico, passamos a ter um sujeito ativo, vivo. Não me parece à toa que o personagem central dessa obra seja um jornalista, um profissional que trabalha em prol da informação e da criação da narrativa sobre o fato. É na lida com o seu ofício, na tentativa de investigar e narrar a história de outra pessoa, que a personagem acaba por reconstruir suas memórias e narrar a sua.

A personagem, logo no início, fala sobre sua condição de vida. Apresenta um estado que deseja ser modificado para que ele tenha algo palpável, sem ilusões. Aos quarenta anos, o trabalho enquanto jornalista é o elemento capaz de criar um novo cenário, para dar início a uma nova viagem. Na busca pelo factual, o narrador-personagem intenta deixar as ilusões para trás.

A cantora que gera a pergunta-título dessa obra desaparecera antes do seu show de estreia, aquele que marcaria para sempre sua carreira e o jornalista fica encarregado de dar alguma solução para esse mistério. A busca por Dulce Veiga desemboca numa busca sobre si. No contato com as outras personagens e com a história da cantora, o narrador rememora passagens da sua vida e reconhecendo alguns entraves, principalmente sexuais, vai tirando os véus da própria personalidade, dos próprios desejos, num processo de reconciliação consigo e com a sua própria história. Mas não uma resolução definitiva das

---

<sup>93</sup> ABREU. Onde andaré Dulce Veiga, p. 20.

<sup>94</sup> \_\_\_\_\_. Onde andaré Dulce Veiga, p. 20-21 (grifo do autor).

suas questões: “Abri o chuveiro, mas a água fria não conseguia resgatar aqueles restos e reflexos de imagens perdidas, viradas pelo avesso. Entre os pelos negros do peito, contei à toa dois fios inteiramente brancos. Amanhã serão três, pensei. Depois dez, cem. Mil, em direção a quê?”<sup>95</sup>

Paloma Vidal, em um artigo sobre a escrita performática de João Gilberto Noll, fala sobre a imagem da viagem na literatura contemporânea, dizendo que a mesma não tem um caráter de aprendizado como nos moldes iluministas, que está atrelada a uma constituição de um sujeito singular e autônomo. Segundo Vidal, a viagem, dentro desse parâmetro, seria “o ponto de partida para uma versão contemporânea do *Bildungsroman*. Nessa versão, a viagem, ao invés de facilitar o encontro consigo próprio, leva ao estranhamento e à deformação”<sup>96</sup>. O objetivo ainda é o encontro, mas num sujeito pós-moderno, em que a construção da identidade não se delinea de forma una, calcada somente numa perspectiva, essa formação acontece pela pluralidade de discursos sob um corpo em deriva, sem um ponto fixo de chegada, sem um fim.

A profusão de personagens tão diferentes entre si em *Onde Andará Dulce Veiga*, atesta esse pressuposto de Vidal de um estranhamento e deformação na constituição do sujeito do narrador-personagem. Nessa viagem, a que a personagem se propõe, ela é constantemente atravessada por uma série de questões que partem do outro, seja pela identidade de gênero/ sexualidade, a religião, a perseguição do DOPS, a doença. As questões alheias é que constituem a sua vivência do presente na narrativa e ajudam a reconstruir a sua memória. A personagem conduz sua “formação” pelo olhar do outro, pelo contato com outro.

Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada, e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo. Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era.<sup>97</sup>

Dulce Veiga é aquela que rondava a memória das personagens e disparadora do movimento dinâmico da personagem no reconhecimento de si. Ela é a figura do prisma que intitula esse capítulo: no “contato” com Dulce Veiga, o narrador-personagem enxerga

---

<sup>95</sup> ABREU. Onde andaré Dulce Veiga, p. 110.

<sup>96</sup> VIDAL. A escrita performática de João Gilberto Noll, p. 306.

<sup>97</sup> ABREU. Onde andaré Dulce Veiga, p. 103.

a decomposição da luz branca (a norma, a ordem, a unidade) em outras tantas luzes, cada uma em sua frequência e existindo na diferença de que ele também é parte.

Com toda a áurea de mistério sobre a figura da cantora, o movimento de transformar sua história em linhas de um jornal é querer aproximá-la do “real” dentro da narrativa, tirando dela o estado de figura inatingível. Acatando o pedido de Castilhos, seu chefe, o narrador-personagem se imbuí na tarefa de escrever a crônica. Sua ação ao buscar Dulce Veiga, constrói a palavra, o texto. Ao escrever o texto, o narrador se induz a uma ação de reconhecimento, pertencimento e aceitação da sexualidade.

Nada mais sagaz por parte de Caio Fernando Abreu que produzir um exercício metalinguístico nessa obra. Ao trazer o gênero crônica para a narrativa, ele confirma um caráter “mediocre” dessa narrativa, não extraordinário, que me é caro para essa análise, porque ao construir a narrativa privilegiando diversidade de temas e personagens, ele devolve, por meio da ficção, o caráter cotidiano de tudo que ele trata (identidade de gênero/ sexualidade, a religião de matriz africana, ditadura e a violência DOPS e o HIV).

Antonio Candido nos lembra desse caráter não grandioso da crônica. Em “A vida ao rés-do-chão”, ele nos traz as características que fazem desse gênero menor, mas não sem entender a importância do mesmo devido a sua propriedade de falar tão perto de nós. “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia.”<sup>98</sup>

Essa opção pela crônica na narrativa me faz refletir em alguma possível tática de Caio F em fazer com que o leitor crie um pacto com narrador, que é anônimo, de acreditar na possibilidade de existência de tudo que o livro contém. Anonimato esse que aproxima, pois já que não há um nome, elemento de definição, pode ser dissolvido no próprio narrador, no escritor ou no leitor. Se a tática é de aproximação, Caio F. nos coloca diante de temas que almeja não serem vistos como grandiosos, tabus, quebrando o paradigma daquilo que pode ou não ser falado. Estamos diante de um texto em que a própria vida é, em alguma medida, matéria contingente para a escrita.

Candido fala do perigo que a Literatura corre de afastar a “verdade” e disfarçar a “realidade” ao trazer temas grandiosos junto da linguagem rebuscada, quebrando “no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disso.”<sup>99</sup> Caio F., pelo seu trabalho como cronista, devia ter esse entendimento sobre o gênero e acaba por oferecer uma personagem que fala do seu ceticismo, da sua descrença em

---

<sup>98</sup> CANDIDO. A vida ao rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*, p. 88-89.

<sup>99</sup> \_\_\_\_\_. A vida ao rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*, p. 88-89.

relação às divindades, que procura por respostas mais assertivas, o que denota uma percepção do próprio autor em relação ao fazer artístico que não se descola da “realidade”. Numa tentativa de não ser alheio a ela ou de se alienar em relação a ela. Há traços do “real”.

[...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas.<sup>100</sup>

Escrever, escrever, escrever e de tanto escrever transformar o que parece ser um ser um fardo, em algo possível. O apelo para a crônica e essa necessidade da proximidade para não afastar a “verdade” e nem disfarçar a “realidade” de que Candido nos fala me parecem estar presentes no movimento que Caio F. Abreu faz na sua escrita. Nesse mesmo movimento está a personagem:

As duas mãos postas sobre o teclado, naquela atitude que guarda um pouco de oração silenciosa e muito de loucura mansa, ao querer desesperadamente dar forma através de palavras a algo que só existe, sem face nem nome, nessa região longínqua do cérebro onde a fantasia cruza com a memória e a intuição cega.<sup>101</sup>

Escrever para dar forma àquilo que só parece existir de maneira nebulosa. É no exercício da escrita (e também da fala) que se materializa a identidade, o gênero, a sexualidade. No exercício da investigação, no ofício de jornalista é que a personagem nos coloca em contato com suas memórias e onde se descortinam suas experiências sexuais dissidentes.

Conhecemos então, Pedro, aquele que fora seu amante. Tomamos ciência de como se conheceram no metrô, altas horas da noite, a caminho de casa e de como a personagem deslumbra ao reparar naquele garoto junto dele no vagão. Da cara de pau de Pedro ao se oferecer para descer junto do jornalista numa estação que não era a sua. Do *tour* realizado de bar em bar até o apartamento da personagem, que ele dividira com sua ex-namorada Lídia, para uma conversa que duraria até o amanhecer, culminando num beijo que “não era desses de amigo bêbado, encharcado de álcool e solidariedade masculina, carência etílica e desespero cúmplice. [...] era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem.”<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> CANDIDO. A vida ao rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*, p. 88-89.

<sup>101</sup> ABREU. Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B, p. 61.

<sup>102</sup> \_\_\_\_\_. Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B, p. 168.

Tomamos conhecimento do medo e da dúvida da personagem que, ao ser “atacada” de súbito por aquele desconhecido, reafirma seu desejo por mulher, mas que confronta imediatamente o seu próprio desejo ao sentir o contato das barbas ásperas amanhecidas, a dureza dos músculos dos braços, os pelos de todo o corpo, diferente daquilo que havia conhecido até aquele momento. Diferente do amor de uma mulher. “Os cheiros, os toques, todo o resto: inteiramente diverso do amor de uma mulher, que era o que eu conhecia. Pouco e mal, e quase sem prazer, mas era assim que *tinham me ensinado* que devia ser. Assim eu conhecia o amor das mulheres.”<sup>103</sup>

Dias, semanas, meses assim, convivendo com uma paixão arrebatadora, responsável pela libertação de uma série de amarras que lhe foram impostas, conjunturas de uma sociedade heteronormativa, que não permite o amor, muito menos o desejo para além de seu ínfimo horizonte binário. Mas é ao contrapor essa ordem que damos conta do sentimento do jornalista de alegria e pertencimento: “Só alegria eu senti com Pedro. Uma alegria que era *o avesso daquela que tinham me treinado para sentir*.”<sup>104</sup> É com Pedro que a personagem reconhece seu desejo. Entre noites regadas a muita bebida, sexo, suor, cartografando o corpo de Pedro, suas marcas e pontos sensíveis, trocas de fluidos e secreções, a personagem nos entrega a sua experiência mais íntima.

Pedro aparece em *Onde andará Dulce Veiga* como a única experiência homossexual do narrador-personagem, sua partida, sem motivos, é o detonador da apatia em que a personagem se afunda, na impossibilidade de continuar a vida sem o seu amante: “Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei.”<sup>105</sup>

Não há em toda narrativa uma afirmação veemente da sexualidade do narrador-personagem. Paira sempre uma dúvida sobre essa questão, já que também, durante a narrativa, a personagem menciona a ex-namorada e se utiliza dos serviços da prostituta Dora para comemorar o sucesso da crônica que havia escrito, mesmo depois de entrar em contato com as memórias do narrador-protagonista e sua história com Pedro. Temos para onde e para quem o desejo está direcionado, mas nunca uma definição. Numa de suas conversas com Márcia Felácio, a respeito de Saul, a personagem é interpelada pela mesma: “– Você é homossexual? Lembrei de Pedro. Retirei os dedos. – Não sei. Márcia

---

<sup>103</sup> ABREU. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance* B, p. 168. (grifo meu)

<sup>104</sup> \_\_\_\_\_. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance* B, p. 170. (grifo meu)

<sup>105</sup> \_\_\_\_\_. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance* B, p. 171.

endireitou a cabeça: - Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber.”<sup>106</sup>

Seguimos nessa viagem por suas questões, acompanhamos o movimento dinâmico das suas mudanças, o ímpeto pelo seu trabalho enquanto jornalista, a obsessão por Dulce Veiga, e a conseqüente aceitação das diversas situações vividas, incluindo suas experiências sexuais. O findar do livro se dá com o encontro do jornalista com Dulce Veiga, após encontrar o diário da cantora dizendo do seu paradeiro. Encontrar com Dulce Veiga é encontrar-se com o real, desfazendo-se das coisas invisíveis de que ele estava farto, como está escrito logo no início da narrativa:

- Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Eu estava farto do invisível.<sup>107</sup>

*Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B* é uma obra que aponta para o que eu poderia chamar de uma experiência narrativa *queer* pautada pela diversidade. A narrativa criada por Caio Fernando Abreu vai de encontro “o caos das subjetividades de gênero e sexualidade, assim como da própria metrópole onde seus personagens se inserem, transitam, convivem”<sup>108</sup>, uma vez que as personagens destacadas nesse capítulo, como a própria Dulce Veiga, Jacyr ou Jacyra, Márcia Felácio e Saul, performam identidades de gênero e orientações sexuais não hegemônicas, bem como o narrador, anônimo, mas que, enquanto personagem central da obra, acaba se configurando como ponto nevrálgico dessa indeterminação, excedendo qualquer categoria de reconhecimento.

---

<sup>106</sup> ABREU. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 244.

<sup>107</sup> \_\_\_\_\_. *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*, p. 61.

<sup>108</sup> MOURA. *Sexualidades questionadas em Caio Fernando Abreu*, posição 2802. (e-book)

# CAPÍTULO 3

## ACENOS E AFIAGOS: romance sobre um corpo possível

*[...] E tanto faz porque a culpa dessa metralhadora de olhares é sua, porque não importa quem seja a outra pessoa, importa apenas que ela está com você, travesti. Retardei trocentas vezes a minha transição por amor, por medo do que a pessoa que eu amava pudesse sentir, viver a partir dali, por medo de vê-la alvo do ódio que a sociedade dirigiria a mim.<sup>109</sup>*

Amara Moira.

---

<sup>109</sup> MOIRA. *E se eu fosse puta*, p. 187.

*Acenos e afagos* é um romance do escritor João Gilberto Noll (1946-2017) publicado no ano de 2008, que possui notório reconhecimento dentro do conjunto da obra do autor, que conta com 17 livros publicados. O seu primeiro intento no mundo da literatura foi na década de 80, com o livro de contos: *O cego e a bailarina* (1980), que reúne narrativas sobre personagens que não se encaixam no mundo em que vivem, falam da solidão como condição humana e da incompreensão da existência. São narrativas sobre sobrevivências.

J. G. Noll recebeu vários prêmios, dentre eles cinco Jabutis<sup>110</sup> e, com o livro em questão, foi premiado com o 2º lugar no Prêmio Portugal Telecom e com o Prêmio Fato Literário, todos no ano de 2009.

Em *Acenos e afagos*, a condição dramática e incógnita do ser humano, temas que norteiam todo conjunto da obra de Noll está presente, e são marcas da narrativa da personagem central. Nessa obra tem-se uma saga do corpo, marcada pelos questionamentos do narrador-personagem-anônimo direcionadas às identidades de gênero sexual e as mudanças percebidas em relação a esses fatores desde a infância, a partir da atração física que lhe desperta um amigo. Tal sentimento lhe acompanha durante toda a narrativa, sendo o gatilho para suas transformações físicas e psíquicas, que acarretam na sua obsessão pelo sexo, modificando as relações do narrador-personagem com sua esposa, com seu próprio filho, com aqueles que, por ventura, estão ao seu redor, e na maneira como ele percebe a si e, também, na relação entre a personagem e o mundo.

Característica recorrente em suas obras, Noll se vale do nomadismo das suas personagens para construir narrativas que não se prendem à enunciação dos capítulos ou a uma pontuação rígida – elementos esses que podemos associar diretamente ao trânsito e fluxo de pensamento das personagens – e de um narrador-anônimo, sem pouso fixo, numa busca constante e interminável por uma identidade. Dois exemplos que julgo interessantes dentro do escopo de obra do autor são as obras *A fúria do corpo*, de 2008, e *Lorde*, de 2014.

Em *A fúria do corpo*, o autor traça o percurso de uma história cruel de amor entre um sujeito e sua companheira marcados pela violência e completa submissão a um estado de precariedade permanente. A condição de extrema pobreza e niilismo transforma-se em

---

<sup>110</sup> João Gilberto Noll venceu o Prêmio Jabuti nos anos de 1981, na categoria Literatura adulta (autor revelação), com o livro *O cego e a dançarina*; em 1994, na categoria Romance, com *Harmada*; em 1997, na categoria Romance, com o livro *A céu aberto*; em 2004, recebeu a Menção Honrosa pelo livro de contos *Mínimos, Múltiplos, Comuns*; e, em 2005, fica em 2º lugar com o livro *Lorde*.

erotismo e o prazer sexual torna-se condição de existência para as duas personagens, que seguem em toda a narrativa à deriva pelas ruas de bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Logo no início da obra, a personagem se coloca resistente a qualquer tipo de nomeação ou enquadramento e resiste em identificar-se para que isso não a limite ou empobreça sua condição diante da infinidade de significados que essa experiência nômade possa lhe gerar. “O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num cidadão que desconheço servirá de pista a esse algoz (...). O meu nome não.”<sup>111</sup> Temos em *A fúria do corpo* uma recusa veemente de um assujeitamento por parte da personagem.

Já em *Lorde*, um escritor brasileiro, cinquentenário, reconhecido e premiado pelas suas obras publicadas, parte rumo à Inglaterra a convite de uma instituição local para um intercâmbio que tinha como objetivo primeiro a escrita de um livro. Com hospedagem, passagens e uma quantia mensal para custear os seus gastos, a personagem vaga pelas ruas, hospitais, hotéis, e espaços de toda ordem estabelecendo relações efêmeras, de ordem sexual ou não, com desconhecidos, na tentativa de lhe apartar a solidão, em um processo errante, que percorre toda a narrativa, de descobrimento de si, a partir do olhar do estrangeiro.

O que faltava fazer, me perguntei, para dar vazão a outro quadro, deslanchar o que ainda se esgueirava no meu próprio peito mais talvez quisesse vir? Arranquei o pano do grande espelho do quarto. Nele via-se uma pessoa inteira. Ela também, para lá de fosca. Limpei um pedaço com a mão, na altura do meu rosto. Ficou mais baço ainda. [...] De modo que permaneceu aquele borrão bom onde espreitavam os meus olhos. Peguei o lençol que antes cobria o espelho. Esfreguei-o, esfreguei-o em todo canto, até na mais ínfima possibilidade de eu rever a minha pele.<sup>112</sup>

Para mim, estes dois exemplos são muito significativos dentro do conjunto da obra de João Gilberto Noll e auxiliam na compreensão da posição assumida por esse narrador-personagem-anônimo presente em *Acenos e afagos*. Porém, por maiores que sejam as semelhanças entre os narradores-personagens das obras citadas, seja pela questão do anonimato, o devir identitário, a errância e o vagar sem rumo dentro das cidades, muitos consideram esse narrador-anônimo único e que, devido a sua condição nômade, ele transita de um livro para outro, em todo o conjunto da obra do autor, porém aqui concordo com Analice de Oliveira Martins quando diz que a ficção de Noll

---

<sup>111</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

<sup>112</sup> \_\_\_\_\_. *Lorde*, p. 123.

explora há algumas décadas não propriamente um único personagem, como já insistentemente se falou, mas uma condição que rasura e trai estabilidades e estabelecimentos, que cria territórios a partir da performatividade de muitos itinerários.<sup>113</sup>

Nesse sentido, temos presente na obra de Noll aquilo que Silviano Santiago configura como um narrador pós-moderno. Santiago define este tipo de narrador como aquele ciente de que “o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”, pois a experiência de narrar é uma extração da vivência, pura em si, uma informação. Para chegar a essa definição, o autor utiliza-se do modelo de Walter Benjamin em seu texto “O Narrador”, sobre a obra de Nicolai Leskov. Santiago destaca os três estágios evolutivos do narrador:

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite o narrar pela informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e em tal hora.<sup>114</sup>

Santiago afirma que o último estágio é desvalorizado por Benjamin, mas assinala a importância do mesmo para a compreensão do narrador pós-moderno, uma vez que a experiência vivida tratada enquanto informação jornalística pressupõe um olhar outro que não só aquele do narrador que detém a substância do que foi vivido. Santiago enfatiza que o narrador pós-moderno é aquele que valoriza o trato da palavra como meio de comunicação: “dar palavra ao olhar lançado ao outro para que se possa narrar o que a palavra não diz”<sup>115</sup>. E completa:

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta.<sup>116</sup>

Para efeito deste trabalho, interessa-me tratar o “real” da narrativa enquanto construção performativa da linguagem, já que essa característica se assemelha às questões

---

<sup>113</sup> MARTINS. *Identidades em voo cego*: estratégias de pertencimento na prosa brasileira contemporânea, p. 76.

<sup>114</sup> SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 45-46.

<sup>115</sup> \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*, p. 56.

<sup>116</sup> \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*, p. 56.

de gênero que, conforme já assinalado neste trabalho são também construções da linguagem, uma vez que identidades de gênero são atributos passíveis de leitura. É preciso que haja uma leitura sobre o que é o feminino e o masculino, ou o que se constrói a partir dessas categorias, por meio de determinada cultura para que se compreenda o sujeito que reclama determinada identidade.

O narrador-anônimo, em *Acenos e Afagos*, por exemplo, passa por um redimensionamento de sua individualidade. O passado é parte da construção daquele sujeito, mas passa a não mais regê-lo. Há uma profunda entrega a uma “nova vida”, detonadora das mudanças físicas da personagem.

*Acenos e afagos* é uma ode ao corpo, um exercício meticuloso com a linguagem que o autor se propõe mostrando as possibilidades do absurdo na literatura em um diálogo constante com a “realidade”.

Temos nessa obra a história de um narrador-anônimo, de uma personagem errante, em conflito com sua identidade e sua sexualidade à procura de um lugar, um abrigo qualquer, um aceno de afeto, um afago mesmo que ligeiro.

Esse relato tem início com uma brincadeira banal entre duas crianças, uma luta entre o narrador e um colega de escola, na escada de um consultório odontológico. No contato direto com o corpo daquele amigo, junto aos impulsos causados pela puberdade, vem a culpa advinda daquela situação. Experiência fundacional, responsável pela busca a que a personagem se coloca por toda a narrativa.

“Famélico por sexo”<sup>117</sup>, é dessa maneira que o narrador-personagem se autodenomina. Tal característica é percebida pela recorrência dos pensamentos e atitudes ligados ao sexo, notados desde a pouca idade, comuns a todos que na infância/adolescência são inevitavelmente acometidos pela efervescência dos hormônios pubescentes.

A história dá um salto e nos leva para a personagem já adulta, casada e pai de família. Mas sua fome por sexo o acompanha e na ânsia por continuar a desejar o afeto e o sexo do seu amigo, ela se entrega aos prazeres efêmeros, ao contato fútil, afim de que alguém possa lhe proporcionar um agrado ou mesmo um afago carinhoso. Não conseguindo alcançar aquele que é responsável pela direção da sua paixão, a personagem se entrega ao segurança do shopping, à sua mulher, ao garoto de programa, aos anônimos

---

<sup>117</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 13.

que lhe cruzam pela rua, à sodomia em um submarino, sempre na tentativa de suprir o seu desejo e apaziguar as necessidades do corpo.

No decorrer da narrativa, a vida da personagem é pautada sempre pela dúvida, causada pela necessidade de uma representação da sua homossexualidade, usada para esconder os seus desejos. Interessante perceber que, inicialmente, a homossexualidade é retratada como algo obscuro, pouco revelado para o narrador.

Nós considerávamos o que então se chamava de “entendido”. Sempre gostei dessa palavra, pois dava a ideia de idílios secretos, só para iniciados, vividos nos subterrâneos de certas madrugadas. “Entendido” poderia designar também aqueles que na claridade do dia eram vistos como machos integrais, noivos até, acima de qualquer suspeita. Mas nas horas submersas lá iam provar do pote ansiado. Todos ali erámos “entendidos, amantes e peritos do próprio corpo. [...] Havia futuro nesses círculos. Todos aprendiam as artes da astúcia, para que fôssemos não só aceitos, mas também focos de desejo da impronunciável confraria.”<sup>118</sup>

Não se diz exatamente o que se é, pois ser “entendido” é entregar para sociedade apenas o benefício da dúvida. Ser “entendido” é se valer de uma imparcialidade sem espaço para o confronto, já que não é necessário afirmar nada. O véu é posto e só se enxerga aquilo que se quer, afim de manter a sexualidade nos subterrâneos, em locais de difícil acesso e de pouca visibilidade. A narrativa, num primeiro momento, acontece sob esse véu, de maneira a construir uma oposição entre o claro, aquilo que seria socialmente aceito, e o escuro, sendo aquilo que está fora dos padrões e que por isso deve ser rejeitado, escondido e não pronunciável. Ou aquilo que pode ser visto ou não.

Ser “entendido” ainda mantém a sexualidade nos “guetos”. A expressão é fruto de um contexto patriarcal e extremamente machista em que a grande maioria dos homens – héteros ou gays – não se sentem seguros para expressar os seus desejos e orientações sexuais, uma vez que o ato de revelar a atração por sujeitos do mesmo sexo implicaria receber retaliações de toda ordem da sociedade em diversos âmbitos.

O narrador-personagem, anônimo, ainda afirma “Os mistérios devem gostar de não serem nomeados. Sua força vem do esgotamento do léxico. Por isso são mistérios, se escondem no outro lado da expressão.”<sup>119</sup> Uma justificativa que nos coloca diante de um pensamento comum para grande parte da sociedade que acredita que, para as outras

---

<sup>118</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 22-23.

<sup>119</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 29.

sexualidades, fora dos padrões da heterossexualidade, só cabe a invisibilidade, a violência, o esquecimento, o não reconhecimento.

Outra oposição interessante, muito cara para essa análise, está ligada ao que é fixo e ao que é mutável. Recorrente na narrativa de *Acenos e Afagos*, a casa é o lugar da família, do casamento que, mesmo sendo um fracasso, é mantido pela aparência. Onde se dorme no mesmo quarto para mostrar ao filho adolescente um “quadro familiar sólido”<sup>120</sup>. É o porto seguro, lugar do retorno, lugar das configurações. É o lugar onde os papéis são fixos e pré-determinados, e, por excelência, é considerado o espaço da memória, de reconhecimento, de identidade. É no ambiente da casa que se configuram as relações familiares, em que a maioria das sociedades, ocidentais e burguesas, ao longo dos séculos vem estabelecendo a divisão masculino/ feminino e, por conseguinte, definindo e reproduzindo as concepções dos papéis atribuídos ao homem e à mulher. Memória e identidade operam, no ambiente da casa, privado, na manutenção do *status quo* que contribui para ordem normativa e heterossexual das relações.

Marc Augé, em seu livro *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, para definir a noção de Não lugar, a partir da caracterização da supermodernidade, parte da oposição em relação à noção de “lugar antropológico”. Para Augé, o termo “lugar antropológico”

refere-se àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas a qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja.<sup>121</sup>

Isso quer dizer que esses lugares são uma ideia parcialmente materializada pelas relações criadas com o território e com o Outro, gerando sentidos, signos e imagens. Podemos considerar espaços como a casa, lugares de criação de identidades a partir de um padrão, de promoção das relações interpessoais, que existem num tempo e modo definidos.

Bombeando minha mulher ali naquela cama, eu seria capaz de renunciar de vez a todas a demais verves da libido. Talvez pudéssemos fazer um novo filho, talvez a filha com que nós dois sonhávamos em horas de franco enlace. Eu era um bom pai, essa é a verdade, e transferiria a minha energia erógena para o trabalho de manter a família – sempre ansiando pelo nascimento de uma garotinha. Com a vinda da menina, eu chegaria em casa, atenderia às demandas dos meus filhos –, uma

---

<sup>120</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 41.

<sup>121</sup> AUGÉ. *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*, p. 51.

explicação adicional para o dever de casa, uma ida ao pré-vestibular do rapaz, para esclarecer algum desentendimento com um professor.<sup>122</sup>

Para além da imagem concreta da casa – habitação dividida em cômodos com funções definidas – temos também a cidade de Porto Alegre, como a “casa” do narrador-anônimo, local onde ele residia com a sua família, onde seu filho nascera e crescera e onde ele se relacionava com sua “roda de companheiros”<sup>123</sup>, “quando se podia andar de madrugada pela Rua da Praia e sentar num banco da Praça da Alfândega.”<sup>124</sup> A cidade configura-se na mesma medida da casa, em que uma dinâmica de vida está estabelecida e nessa mesma dinâmica que se constrói a identidade heteronormativa do narrador.

Essas duas imagens, da casa e da cidade, são aquelas onde se configuram a fixidez da identidade da personagem: homem, “heterossexual”, pai de família, provedor do lar.

Nos fins de semana iríamos para a nossa pequena e problemática fazenda, e nesse contato com o campo, a céu aberto, arranjaría forças para melhorar nossa produção de ovos e legumes. O que não era fácil, já que eu nunca fora um homem prático. [...] Devidamente medicado me deitaria e pediría à minha mulher que viesse para a cama e ela obedeceria sabendo que á me mostrava excitado, pronto para abraçá-la e introduzir meu pênis de passado castigado por sua vagina pacífica e sensata. Amanhã meu sogro viúvo viria nos visitar e ele me daria os melhores conselhos para eu continuar como timoneiro dessa barca aqui. [...]Difícil mesmo é me desvencilhar desses planos amorosos, com este com minha mulher, planos para além do meu pedigree moral.<sup>125</sup>

Tais características da masculinidade, bem demarcadas em várias passagens da obra, como as duas últimas destacadas acima, são tão rígidas que a personagem se sente uma exilada quando se vê impossibilitada de retornar ao lar quando se percebe em meio às suas transformações físicas, num relato mais adiante na obra: “Voltar a Porto Alegre desse jeito, como mulher ainda mal-acabada, e sem ser reconhecido nem por minha esposa nem por meu filho, por estar sofrendo de grave mutação física, voltar assim não me parecia um destino razoável.”<sup>126</sup>

Após empreender sua viagem na busca pela satisfação do prazer, retornar para sua cidade “modificada” seria implodir com os valores de masculinidade e heterossexualidade construídos enquanto homem. Voltar para Porto Alegre nessas condições seria destituir-se da sua humanidade, colocar-se espontaneamente invisível aos

---

<sup>122</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 47.

<sup>123</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 22.

<sup>124</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 22.

<sup>125</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 50.

<sup>126</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 127.

olhos dos seus, já que nesse estado de deriva não é possível encontrar as marcas que a colocam junto daquele grupo cultural. Enquanto “mulher mal-acabada” a personagem encontra-se em um estado de fronteira, que pode ser caracterizado, a partir de Louro, como um

[...] lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. [...] Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações.<sup>127</sup>

Colocar-se na fronteira é atestar a diferença, restando-lhe esse estado “entre” de identidade, uma posição de confronto, de contestação de uma posição que já foi ocupada por ela, afinal, a simples presença daquele corpo descredenciado da normalidade demarcaria a diferença e criaria naturalmente uma oposição em relação aos outros.

Diante de uma vida pré-concebida, formatada em seus mínimos detalhes, surge uma possibilidade de escape. Entre os contornos absurdos que João Gilberto Noll delinea em *Acenos e Afagos*, um deles é a presença de um submarino alemão da Segunda Guerra que é apresentado à personagem por seu amigo engenheiro e que será responsável por uma excursão submersa. Atracado no porto da cidade de Porto Alegre, o narrador é levado à embarcação pelo seu amigo. Mesmo receoso de estar ali, sem entender o que fazia na cidade um submarino como aquele, de tripulação alemã, mas falantes do inglês, e sendo recebido por um cozinheiro da cidade de Diamantina, responsável pelas informações daquela embarcação, ele se deixa levar para o tal passeio dentro daquelas “vísceras marinhas”<sup>128</sup>. A personagem encontra no submarino o local ideal para a sua redenção. É nele que ela enxerga a possibilidade de, finalmente, se entregar para o amigo engenheiro e poder viver toda a luxúria desejada.

“Levariam-me até o mar e de lá sabe Deus para onde.”<sup>129</sup> É assim que em *Acenos e Afagos* o narrador-anônimo imagina que seria sua viagem pelo submarino alemão, ancorado no Guaíba, a convite do engenheiro. Para ele, a embarcação era a possibilidade de realização dos desejos sem vetos: “Se eu conseguisse na embarcação prazeres interditados na província, se conseguisse deleites carnais inventivos, dar-me-ia por satisfeito. E nessa onda que me levem então para nunca mais voltar.”<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> LOURO. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, p.19-20.

<sup>128</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 20.

<sup>129</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 21.

<sup>130</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 21.

O submarino é a possibilidade de desaparecer do campo de visão das instituições, da sociedade, esconder-se, afundar-se com os próprios desejos para que seja possível vivenciá-los com verve. Em uma passagem, logo nas primeiras páginas de *Acenos e afagos*, o narrador relata a sua experiência do incômodo de estar sob o olhar do outro:

Na rua, havia sempre um homem de óculos escuros. Eu não suportava então seus olhos me seguissem por detrás de suas lentes prateadas foscas. Não sabia destacar de forma clara o teor da coisa a me desabonar. Mas sabia que, onde quer que eu fosse em ambientes públicos, havia alguém que não me queria solto.<sup>131</sup>

Essa sensação parece o acompanhar durante toda a narrativa, mesmo depois da sua transição. Não há um livramento desse olhar. Só muda a sua percepção sobre ele, sobre si. Mas, especificamente, a presença do submarino é a possibilidade de fugir desse olhar e da manutenção de uma ordem. Se existiu, num primeiro momento, conforme já dito neste capítulo, uma experiência fundacional do desejo, agora dentro dessas “vísceras marinhas” surge a possibilidade de manifestação do desejo sem interdição. Ainda que seja somente um vislumbre:

Independente da extensão de meu desaparecimento no banheiro, o fato é que, nesse ínterim, a tripulação e os visitantes enfiaram a mão pelas tocas dos corpos e caíram de boca naquelas exuberantes postas de carne. O ar cheirava a coqueira. Meu amigo engenheiro estava nu como os outros e todos traziam seus caralhos vencidos, quando muito no pinga-pinga de sêmens já usados.<sup>132</sup>

Há, aparentemente, como relata o narrador, uma tensão, uma recusa do seu corpo por aquela confraria da devassidão, mas isso não tira a importância de sua estadia na embarcação.

A presença do submarino na narrativa funciona como uma espécie de ponto cego na sociedade para a personagem. É ali naquele transporte não convencional (como também se configuram os desejos da mesma diante da sociedade), que trafega em águas profundas, na escuridão do mar, onde a luz não alcança, muito menos os olhares cerceadores, que é legítimo tentar viver o que se quer ou como se quer.

Em *Vigiar e Punir – Nascimento das prisões*, livro em que Michel Foucault documenta a evolução histórica da legislação penal e de métodos coercitivos, traz no capítulo intitulado “Panoptismo”, em seu início, um panorama do policiamento espacial, no século XVII, quando uma cidade declarava a presença da peste. A partir dessa

---

<sup>131</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 15.

<sup>132</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 26.

declaração, as ruas eram entregues ao comando de um intendente, as pessoas, abastecidas para o período da quarentena, eram trancadas em suas casas; relatórios eram feitos sobre cada uma das casas e a situação de cada um dos seus moradores e qualquer desobediência àquelas regras seria punida com a morte. Todo e qualquer movimento é controlado, inclusive “a relação de cada um com sua doença e sua morte passa pelas instâncias do poder”<sup>133</sup>. Toda essa vigilância é o que Foucault chama de modelo compacto de um dispositivo disciplinar.

A ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas as confusões: a da doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições. Ela prescreve cada um seu lugar, a cada um seu corpo, a cada um sua doença e morte, a cada um seu bem, por meio de um poder onipresente e onisciente que se subdivide ele mesmo de maneira regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, o do que lhe acontece.<sup>134</sup>

Ao descrever todo o monitoramento realizado para o controle da peste, Foucault demarca a intensa organização e o aprofundamento das vigilâncias que marcam uma política de exclusão e de segmentação, através da individualização dos sujeitos, determinando-os enquanto normais ou anormais, dignos ou indignos de viver em sociedade. Segundo o autor, esse mecanismo é adotado, em determinada instância, no início do século XIX no trato aos leprosos isolando-os do convívio social. Essas ações configuram mecanismos de defesa que, em princípio, são diferentes, mas se mostram compatíveis já que para o trato da lepra, a internação – e conseqüentemente, o isolamento – estava fadada ao controle médico e vigilância constante, algo semelhante ao período da peste, em que a população ficava encarcerada em sua própria casa a despeito de um poder externo.

O que temos na narrativa de *Acenos e Afagos* é uma espécie de encarceramento social da personagem por aqueles que poderíamos chamar de agentes de vigilância: a mulher, o sogro, os amigos, o filho, a vizinha. As instituições que imputam valores, como igreja e a família, estão presentes na obra e agem indiretamente sobre a personagem, seja na tentativa de uma construção unilateral do seu desejo para a sua esposa, no controle da sexualidade, quando a própria personagem se culpa por estar apaixonada pelo seu amigo e precisa mascarar sua paixão para o restante da sociedade, seja no cumprimento da norma heterossexual e do seu papel enquanto “homem da casa”. Mas também é perceptível que

---

<sup>133</sup> FOUCAULT. *Vigiar e Punir*, p. 163.

<sup>134</sup> \_\_\_\_\_ . *Vigiar e Punir*, p. 163-164.

a personagem vive sob a ação desses agentes, que a condicionam para a reprodução desses valores, mesmo quando ela, na sua mudança de identidade de gênero, assume a figura de atributos femininos e por consequência assume o papel da mulher e as funções que são designadas socialmente e historicamente para elas, como a de ser dona de casa. “Todos os são mecanismos de poder que, ainda em nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo como para modificá-lo, compõem essas duas formas de que longinquamente derivam.”<sup>135</sup> Igreja e família na narrativa se enquadram dentro desta afirmativa de Foucault (mesmo que historicamente tenham exercido sempre esse papel de manutenção da ordem, sendo pilares desse controle social), já que na atualidade, com a emergência e reivindicação dos sujeitos com identidades de gênero dissidentes, elas ainda atuam na perpetuação de uma ordem binária homem x mulher rejeitando a existência dessas outras identidades e colocando-as sempre à margem da sociedade.

Por medo de punição e/ ou julgamento, a personagem de *Acenos e afagos* está impelida do início ao fim da narrativa pelo controle social do corpo, da identidade, da sexualidade. João Gilberto Noll parece querer nos dar um panorama hostil da nossa sociedade, mostrando que não é possível sequer apontar uma abertura ou um desvio das condutas, pois ela renega tudo aquilo que lhe é estranho, distante das normas. A personagem mantém-se sempre periférica, abjeta, já que mesmo distante da cidade de Porto Alegre vemos a personagem se debater, já na sua condição feminina, diante do mesmo controle.

O submarino é uma válvula de escape, configura-se num espaço de utopia. Lugar do não controle, da experimentação, lugar anárquico do desejo. É nesse ambiente caótico que a personagem reorganiza suas vontades, identifica, reafirma e canaliza os seus desejos na pessoa do amigo engenheiro.

É a partir dessa experiência que a personagem se despoja da casa e parte em uma odisseia libidinosa. “Afinal o que eu ganhava vivendo em Porto Alegre, com uma fome impossível e me fingindo de saciado?”<sup>136</sup>

Partiu para o desconhecido, o submarino submergiu, levando o desejo a grandes profundidades. Teve ali a oportunidade, longe da sociedade, longe dos olhares castradores, de recuperar os seus sentimentos pelo amigo engenheiro e mesmo que não tenha consumado a relação com o sexo, essa viagem é o início de uma espécie de libertação das amarras, de viver plenamente a sua sexualidade.

---

<sup>135</sup> FOUCAULT. *Vigiar e Punir*, p. 165.

<sup>136</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 21.

Não havia um destino traçado, mas a personagem salta do submarino “para o incógnito da cidade”<sup>137</sup>, sem planejamento certo. A partir de então surgem as mais diferentes localidades, numa sucessão de acontecimentos. No porto do Rio Grande, uma vaga lembrança sobre ter estado ali na infância. Na tentativa de apartar a solidão, na fazendola herança de seu pai, faz sexo com uma cabra. Num hotel de beira de estrada cujo dono era um homem fantasiado de gaúcho, sente-se atraído pela mulher daquele fulano, mas aquele corpo não lhe desperta o desejo. Passa por um *dark room* a fim de saciar a vontade de tocar e ser tocado, e numa sauna gay, reencontra seu filho com um namorado: “Que o mundo posso conter nós três no mesmo espaço, ao mesmo tempo”<sup>138</sup>, clama a personagem pela possibilidade de coexistir.

Novamente com o engenheiro, decide segui-lo e, nessa empreitada, num aeroporto desativado em Porto Alegre, pega um voo para Cuiabá onde se instala numa casinha de alvenaria e reboco.

O que eu começava a depreender daquilo tudo? Que ele seria o meu homem. E que para mim fora preparada a cozinha com seus apetrechos. Para que eu tomasse conta dela e nela fizesse bons pratos para o casal. E que soubesse lavar e passar. Alguma coisa me dizia que, se eu ordenasse meus dias seguindo os planos misteriosos, poderia ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite. Seria a única maneira de eu ter aquilo tudo a que eu tanto ansiava desde sempre. Esse homem enfim seria meu. Bastava que eu fosse a mulher com a qual ele sonhava.<sup>139</sup>

A personagem começa a travar consigo uma disputa mediada pelas suas próprias concepções daquilo que corresponderia ao “ser mulher”. Ela passa a descrever e conjecturar ações supostamente femininas que teriam impacto positivo sobre o amigo-engenheiro para que ele pudesse reconhecer nela uma mulher ou enxergar “a mulher que ele sonhava”. Nessa projeção do “ser mulher”, recordo-me da afirmação de Louro que diz: “Os significados dos corpos deslizam e escapam, eles são múltiplos e mutantes.”<sup>140</sup> Essa afirmação, que se estende para o gênero e para sexualidade, mostra que esses atributos que são expressos nos corpos e que, aparentemente, provém de uma estrutura pré-concebida, são artifícios de uma cultura. Todo esse câmbio de identidade relatado pela personagem relaciona-se a uma fluidez das identidades, movimento de desconstrução e de construção alimentado pela experiência social.

---

<sup>137</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 29.

<sup>138</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 59.

<sup>139</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 81.

<sup>140</sup> LOURO. *Corpos que escapam*, p. 2.

A sucessão de deslocamentos é um provocador do desenraizamento de uma identidade pré-estabelecida. Abandona-se a casa, a cidade e dá-se início à construção de um novo sujeito. A personagem não parte do zero, não é um recomeço de uma vida, mas sim, um rebentar de uma casca. Se, em Porto Alegre, o narrador-personagem percebia-se seguindo uma cartilha do que é ser um homem dentro das regras de uma determinada conduta social, experienciando sua homossexualidade, escondendo-a dos demais, essa viagem é uma dispersão, um vislumbrar da possibilidade, uma possibilidade de ressignificação do corpo, de Porto Alegre e de sua casa.

Ao contrário do que se poderia pensar, então, o não-lugar existe e reconfigura a relação que os indivíduos mantêm com os lugares antropológicos. Sua existência não anula a existência destes últimos, embora a ela se oponha e exerça distinta força atrativa: obliteração do território, do peso do lugar e das tradições.<sup>141</sup>

Assim, o narrador-anônimo passa por um redimensionamento de sua individualidade. O passado é parte da construção daquele sujeito, mas passa a não mais regê-lo. A profunda entrega a essa “nova vida” é o detonador das mudanças físicas da personagem. Esse corpo em transformação traz à tona o surgimento de uma nova realidade: a de ser mulher. Porém, a presença do pênis lhe causa confusão e questionamentos sobre aquele novo corpo. “Não me via como uma mulher acabada”<sup>142</sup>. Mesmo assumindo as funções que a sociedade espera da mulher, há um “entre” responsável por fragmentar sua existência, impedindo que ela, a personagem, defina sua identidade de gênero.

Eu não poderia desesperar de amor pelo engenheiro. Nem me submeter a alguma cirurgia para mudar de sexo, até porque o meu pênis se impunha em nossa prática sexual às vezes diuturna. Temia que minha vida pudesse desandar. Ia me constituindo em uma mulher no conteúdo de um homem. Aos poucos faria vingar a mulher até em minha superfície. Por enquanto não me constituía uma coisa nem outra [...]<sup>143</sup>

Noll parece construir na narrativa o movimento assinalado por Butler quando diz que o gênero é linguagem, uma prática discursiva, ou seja, é preciso que os sujeitos sejam lidos para serem reconhecidos. O autor por meio da narrativa constrói um tipo de feminino

---

<sup>141</sup> MARTINS. *Identities em voo cego: estratégias de pertencimento na prosa brasileira contemporânea*, 2004, p. 64.

<sup>142</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 96.

<sup>143</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 108.

que é perseguido pela personagem e nos coloca diante um sujeito em constante construção, incorporando na sua transição essas características para ser lida enquanto tal.

Michel Maffesoli afirma que a modernidade é responsável por ocultar, não sem motivo, uma ambivalência fundamental da vida pautada pelo desejo e a insatisfação. Segundo o autor, a modernidade pretendia que

O indivíduo devia ser um. Sua vida e sua ação funcionavam segundo uma lógica da identidade. Até mesmo o contrato social, ligando os indivíduos entre si, era unívoco e racional, e não deixava, conseqüentemente, nenhum espaço para a ausência de razão, para o acaso ou, simplesmente, a emoção.<sup>144</sup>

Analisando esse trecho e trazendo para a questão que levanto neste trabalho, a partir de um ponto de vista fundamentalista ou mesmo essencialista, um sujeito que, biologicamente, nasce do gênero masculino, só poderia ao longo de toda a sua vida reconhecer-se como homem. Mas para que compreendamos a busca do narrador-anônimo por uma identidade, aqui, mais especificamente, de gênero e que este processo é gradual, pois não tem relação direta somente com uma essência, e sim, com a relação que o sujeito empreende com o meio em que vive,

a metáfora do nomadismo pode nos incitar a uma visão mais realista das coisas: a pensá-las em sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas.<sup>145</sup>

A modernidade responsável por querer encaixar os sujeitos e as relações interpessoais em moldes formatados, conformados a uma série de regras, não consegue conceber sujeitos nesse estado de “entre”. Há um movimento contínuo entre o desejo e insatisfação, presentes durante toda a trajetória da personagem, pois a cada etapa descrita, a cada situação vivida, a personagem se questiona sobre suas transformações, sobre as condições que ela assume.

Entre as minhas pernas já havia certamente uma profundidade que eu ainda não sabia avaliar. Dava-me aflição mirar até o fundo de minha vagina em formação. Era como se eu não pudesse mais voltar se chegasse ao fundo de mim. Aquele cara que eu chamava de engenheiro iria me condenar à sua companhia, num lugar inviável para viver, longe de tudo léguas. Ele era de fato meu carcereiro. Os dois confinados na selva. Toda minha velha paixão pelo engenheiro se esvaziava nesse

---

<sup>144</sup> MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*, p. 77.

<sup>145</sup> \_\_\_\_\_. *Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*, p. 78.

repentino agora. Precisava me sentir liberto dessa obsessão que me tornara escravo. Só dependia de mim fugir dali o quanto antes.<sup>146</sup>

O trânsito empreendido a faz vivenciar essas identificações múltiplas de que fala Maffesoli, já que se encontra destituída dos antigos moldes heteronormativos que lhe foram impostos. Porém, mesmo que haja um desejo pela permanência, estabilidade e continuidade das coisas, a insatisfação da situação que a personagem se encontra, gera também o desejo do movimento. E conforme comenta Maffesoli, a realização total do desejo é sinal de seu acabamento. A extinção do desejo, a interrupção da busca, só a poderiam levar a morte, única condição para a vida na sua perfeição absoluta.

Por isso, o narrador-anônimo ou, por que não, a narradora-anônima, encontra-se num estado de trânsito contínuo, que podemos analisar segundo Maffesoli como necessário, pois exprime uma nostalgia, uma fundação do desejo de mudança. Mas como há um sentido é preciso que esse trânsito opere a partir de algo estável. “Para ultrapassar o limite, é preciso que ele exista.”<sup>147</sup>

Era triste ficar em casa dentro de casa. Não havia praticamente nada lá dentro. Não havia comida. Acudiu-me a ideia de que essa privação serviria de merecimento para a minha alforria da condição feminina, ou mesmo da masculina. Não havia uma terceira condição?<sup>148</sup>

Uma incompletude permanente, um estado de não ser latente, uma ressignificação constante do corpo que desliza e escapa até mesmo à personagem.

*Acenos e Afagos* é uma obra que trata da paixão de uma pessoa por outra do mesmo sexo, inicialmente, um relacionamento homossexual que atravessa vários períodos dentro da obra, num espaço de tempo indefinido, vivido de maneiras diferentes pelo narrador-anônimo, que se vê diante de várias transformações físicas necessárias para que ele consiga legitimar essa relação e também abandoná-la. O livro nos dá indícios de que essa paixão começa na adolescência, lotada de uma culpa ligada à religião, logo abolida para que o sentimento pudesse ser vivido:

Fui para o quarto sentindo meu coração bater calado: independente do que fizesse da vida, a máquina dentro de mim não falharia antes do tempo. Foi pensando nisso, por aquele corredor gélido, que cheguei a meu quarto sem mais acreditar em Deus. A engrenagem do meu corpo cairia em desuso só quando tivesse de ser. Talvez num fim de tarde, antes do jantar. Quem sabe eu durasse até a manhã seguinte, talvez até

---

<sup>146</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 148.

<sup>147</sup> MAFFESOLI. *Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*, p. 79.

<sup>148</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 155.

o sol do meio-dia. E, enfim, eu era ateu. Não fazia mais parte de um plano cósmico regido por um déspota.<sup>149</sup>

Para além da igreja, a família, o casamento são as outras instituições sociais que aparecem na ficção e responsáveis por causar a sensação de estranhamento do narrador, visto que elas são as mantenedoras de uma ordem que não aceita aqueles que fogem do padrão estabelecido por elas próprias. Ao longo da narrativa, porém, vemos a personagem, na busca pela satisfação dos seus sentimentos e dos seus desejos, abandonar a sua casa, família e dispor da sua identidade masculina para transformar-se e alcançar seus prazeres. E, paradoxalmente, esta mesma personagem que, num ímpeto hedonista, se liberta dessas amarras sociais, se vê impelida a aceitar muitos desses mesmos valores sociais para manter sua relação quando se dá o seu caminho para o feminino.

[...] E olhei para o cara que podia chamar de marido, verificando mais uma vez que, por ele, eu me aprisionaria na sequência conta-gotas dos horários úteis. Essas horas rotineiras, porém às vezes provocavam em mim os piores pesadelos. Uma culpa vaga me fazia caminhar a esmo dentro de casa, sem conseguir sossegar. Mas quem eu era afinal?<sup>150</sup>

Feita aparentemente para a satisfação do outro, toda essa evolução é carregada de um peso que vem junto à figura da mulher. “Eu avançava pelo meu feminino para ele. Sem ele, voltaria ao homem que fui.”<sup>151</sup> E assim, os papéis de gênero passam a ser delimitados para que a aceitação aconteça e para não haver dúvidas da comunidade na qual eles passam a viver.

Namorada seria essa senhora aqui que o comeria até o fim dos tempos? Perguntei-me se esse homem não estaria mentindo ao afirmar ser meu ressuscitador. Para que eu lhe fosse grato para todo e sempre. Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação.[...] Pus-me a trabalhar para fazer de mim uma mulher próxima do ideal. [...] dei-me conta de que já permanecíamos ali havia muito tempo, muito embora um tempo para mim indeterminado, pela falta de grandes ações e reações no meu dia-a-dia.[...] Não que gastasse o tempo todo a contemplar a moléstia do tédio, nada disso. Pois ter o engenheiro a cada noite adicionava atmosferas aventureiras ao meu cotidiano. O que vamos inventar na cama logo mais?, eu me perguntava a varrer, a lavar. E precisava sentar um pouco e dar uma pausa à tarefa, toda jubilosa.<sup>152</sup>

Não podemos afirmar com veemência que toda essa narrativa construída por Noll, demonstrando claramente uma transformação na identidade de gênero do narrador-

---

<sup>149</sup> NOLL. *Acenos e Afagos*, p. 14-15

<sup>150</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 94-95.

<sup>151</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 96.

<sup>152</sup> \_\_\_\_\_. *Acenos e Afagos*, p. 95-97-101.

anônimo, assimilou uma dimensão social da contemporaneidade, mas podemos aferir que há nessa obra uma assimilação de fatores sociais como elementos estéticos, artísticos.

Não há o uso dos termos responsáveis por caracterizar essas outras identidades de gênero. Ora, estamos fazendo a leitura de uma obra literária ficcional, não documental. Em nenhum momento de *Acenos e afagos*, talvez porque a linguagem ainda é concebida nos moldes do binarismo homem x mulher que sustenta a norma heterossexual, não há o uso de termos como homossexual, travesti ou transexual, a materialização desses corpos acontece, afinal, pela própria linguagem que dá conta de todos eles por meio da sucessão dos fatos narrados pelo narrador-anônimo sobre as suas relações. A não classificação dessas figuras que surgem mediante as transformações da personagem, faria da obra de João Gilberto Noll *queer* por excelência.

Na tentativa de analisar uma obra considerando-a como um instrumento de representatividade é necessário que tenhamos cuidado nas abordagens propostas:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é uma forma de poiese. [...] Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais no seu papel de formadores de estrutura veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária (...)<sup>153</sup>

Para que essa análise não seja apenas um mero instrumento de identificação de uma personagem a fim de enquadrá-la dentro de uma identidade de gênero, a análise de *Acenos e Afagos* por meio de uma perspectiva *queer* é uma maneira de trazer um elemento social, no caso, as pessoas trans, não como um dispositivo exterior à obra, mero elemento ilustrativo ou como uma referência de nossa época ou do nosso contexto histórico. A personagem/ narradora-anônima existe como um fator responsável pela construção artística da obra. Podemos dizer, então, segundo Candido, que a “interpretação estética assimilou a dimensão social como fator de arte.”<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 22.

<sup>154</sup> \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*, p. 17.

Conforme já citado neste trabalho, João Gilberto Noll escreve *Acenos e afagos* sem a nomeação do narrador, sem que haja a enunciação de capítulos, dando-nos a possibilidade de vislumbrarmos uma relação direta com o trânsito da personagem.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor.<sup>155</sup>

Bem como o gênero, *Acenos e afagos* é o movimento da sua personagem, no que tange a sua indefinição, e em aberto para múltiplas significações e interpretações sobre as questões que permeiam toda obra. Não há uma conclusão.

Durante todo o livro, mesmo diante das transformações da personagem para um corpo feminino, é possível verificar que o autor não se prende ao uso correto das desinências nominais “a” e “o”, fazendo com que percebamos uma escrita que não se prende às formalidades da nossa língua portuguesa e/ou às convenções gramaticais, demonstrando uma escrita que podemos caracterizar como “em performatividade”, colocando para o leitor uma personagem que se encontra durante toda a obra em processo de construção, e posta diante do mesmo, inacabada e a mercê desse olhar que também é responsável por construí-la, mas que nunca se dá por finalizada, bem como as interpretações que podem gerar uma obra literária.

A performatividade é um conceito trabalhado nas teorias de gênero e caracterizado por Judith Butler como a ação dos sujeitos na produção de suas identidades, por meio das suas expressões de gênero (maneira de se vestir, uso de determinados acessórios e comportamento). A partir disso, podemos inferir que a escolha pelo uso arbitrário da desinência nominal, a não nomeação e a não enunciação dos capítulos possuem relações diretas com esse corpo em construção que nos é dado pela obra.

Para que não acarrete algum erro metodológico, é preciso fazer uma distinção necessária: a performatividade e a performance art são conceitos diferentes. A performance é um conceito utilizado pela dança, teatro e artes-visuais, em que pressupõe um artista pré-existente, em uma manifestação concebida e roteirizada. A fim de exemplificar o conceito de performance, cito aqui o trabalho da artista visual e performer

---

<sup>155</sup> BUTLER. *Problemas de gênero*, p. 42.

belo-horizontina, Ana Luisa Santos.<sup>156</sup> A performer propõe por meio de seus experimentos criar um diálogo sobre o corpo como fronteira variável e de permeabilidade política. Seus experimentos são uma investigação do corpo como metáfora da cultura, como um território de disputas.

Em um de seus trabalhos, intitulado TRANS, Ana Luisa, em parceria com o bailarino e performer Guilherme Morais<sup>157</sup>, discute o conceito de gênero, as suas implicações sociais e desdobramentos a partir das justificativas biológicas (a presença do genital na marcação da diferença homem x mulher) e de construção social (o meio como determinante dos papéis de gênero). Nesse experimento, as artistas, vestidas com vestidos de noiva, em uma dramaturgia previamente definida, articulam ações duplicadas (gestos, falas, coreografias) “em uma tentativa de alterar o roteiro binário do pensamento cultural.”<sup>158</sup> A ação propõe a criação de uma série de imagens que redireciona o olhar e provoca outras leituras sobre os corpos demarcados dentro da lógica binária dos gêneros.

Trago Ana Luisa Santos, como exemplo, pela proximidade, mas a fim de ilustrar o conceito de performance, Marina Abramovic, Kazuo Ohno, Hélio Oiticica, Maikon K, Wagner Schwarts – esses dois últimos, vítimas, em 2017, de censura e perseguição por movimentos fascistas, durante as suas performances em museus do país, condenando o nu de seus trabalhos como atos obscenos/ pornográficos – são nomes mais conhecidos do grande público e com trabalhos de grande alcance ou reconhecidos mundialmente.

Mas o conceito de performance vem sendo ampliado para além do campo das artes cênicas, sendo absorvido pelas ciências sociais e outros saberes, como a literatura, conforme sinaliza Marvin Carlson em seu livro *Performance: uma introdução crítica*. Para Carlson, o conceito de performance tem se popularizado e seu escopo tem aumentado de maneira considerável, tornando-o complexo, já que há uma tentativa de compreensão do que é essa atividade humana.

---

<sup>156</sup> ANA LUISA SANTOS é performer e escritora. Mestre em Comunicação Social/UFMG e Pós-Graduada em Arte da Performance/FAV, atua também como curadora em artes da presença na realização de exposições e residências artísticas, núcleos de pesquisa e criação, atividades de formação e política. Desenvolve trabalhos para teatro e dança, com destaque para dramaturgia e figurino. É idealizadora do PERFURA / ATELIÊ DE PERFORMANCE e codiretora da plataforma O QUE VOCÊ QUEER. Artista indicada ao Prêmio PIPA 2017. Vive e trabalha em São Paulo. Descrição retirada do seu site: <http://www.anasantosnovo.com>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2018.

<sup>157</sup> Guilherme Morais é bailarino, performer e fundador do *This is not*, uma plataforma artística interdisciplinar criada em 2012, que trabalha em parceria com artistas e/ou produtores de diferentes áreas e pensamentos artísticos, estabelecendo um encontro e produzindo novas questões e pensamentos na arte. Sem se estabelecer como um grupo ou um coletivo fixo. Cada projeto se caracteriza pelos seus artistas envolvidos, sempre mantendo um estudo interdisciplinar das artes sem fronteiras.

<sup>158</sup> <http://www.anasantosnovo.com/TRANS>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2018.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamentos repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada como uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.<sup>159</sup>

A performance, nesse sentido, está relacionada a uma capacidade de execução de determinadas habilidades ou no sucesso da execução dessas habilidades.

Diferentemente do conceito de performance, a performatividade tem relação direta às práticas discursivas de construção do gênero, na sua execução consciente, mas nem sempre consciente, uma vez que o sujeito não antecede à performance e não "decide" realizá-la, a partir da necessidade de marcar determinados espaços do corpo que criam desdobramentos sobre o território, a partir da repetição de gestos, hábitos e signos subvertendo-os ou reiterando-os a fim de desestabilizar a norma hegemônica, no caso a heterossexual. Portanto, “o que Butler quer dizer é que o gênero é um ato ou uma sequência de atos que está sempre e inevitavelmente ocorrendo, já que é impossível alguém existir como um agente social fora dos termos de gênero.”<sup>160</sup> Neste sentido a performatividade aqui imprime no ato de leitura um movimento de autorização da identidade colocada pela personagem. É a partir da leitura que fazemos da obra que reiteramos a existência da mesma e identificamos possíveis dessa mesma figura na “realidade”.

A personagem da obra *Acenos e afagos* realiza essa operação de existir e reexistir durante toda a obra, numa negociação constante entre aquilo que se define enquanto masculino e o que se define por feminino e num diálogo contínuo também com o leitor para que o mesmo possa legitimar sua existência.

---

<sup>159</sup> CARLSON. *Performance: uma introdução crítica*, p.15.

<sup>160</sup> SALIH. Judith Butler e a teoria queer, p. 68.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Estamos quase sempre respirando sem ter consciência disso; como a linguagem o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos.”*<sup>161</sup>

Terry Eagleton

---

<sup>161</sup> EAGLETON. *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 6.

Tudo aqui é provisório.

Sendo a escrita uma ação do corpo, o ato de escrita desta dissertação assume caminhos importantes dentro de minhas pesquisas acadêmicas. Ter podido refletir sobre os autores João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu e suas respectivas obras, *Acenos e afagos* e *Onde Andará Dulce Veiga?*: um romance B, me permitiram, a partir das trajetórias de suas personagens dentro das narrativas, discutir entre outros aspectos literários, questões de gênero, identidade e sexualidade,

A escolha dessas narrativas partem de uma relação de afeto que possuo com as duas obras, seus autores e, também da complexidade e da problemática que estão envolvidas as personagens centrais, já que as realidades sociais que vivencio, no teatro ou na vida (mesmo que seja impossível determinar limite de cada uma dessas experiências), se entrecruzam com as narrativas aqui destacadas, o que me motiva a acreditar sobre a possibilidade da literatura ainda existir enquanto uma atividade integrada à vida, ligada à atuação humana.

Não é possível determinar como a literatura interfere diretamente nos vários contextos, mas é sabido que ela, sendo um fenômeno da civilização, é capaz de ser afetada pelos fatores sociais, transpondo para a realidade um retrato panorâmico da sociedade, nem sempre feliz, mas que, de maneira poética, corrobora na criação de possibilidades de existência de variados corpos para além do sistema de dominação. Como na fotografia, a literatura é capaz de captar, por meio da linguagem, uma paisagem, uma situação, porém, mesmo que panorâmica, jamais alcançará o seu todo. As obras aqui em questão fazem um recorte, optam por esses corpos de que tanto falei, mas não dão conta da ampla diversidade dessas vidas. É preciso que a palavra “panorama” refira-se, segundo a definição do dicionário, a uma vista inteira de uma área circunvizinha. Isso quer dizer que a Literatura, seus autores, autoras e obras, não conseguem representar uma totalidade do tema abordado e estão fadados a uma percepção limítrofe da representação, não dando conta do transbordamento das identidades do “real”. Mas “a literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão dos meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma comunicação.”<sup>162</sup> A Literatura não é capaz de dizer desse todo identitário, mas cumpre um papel de comunicar, mostrar, fazer ver, demarcar,

---

<sup>162</sup> CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 147.

legitimar, construir linguisticamente e discursivamente essas identidades pois ela é relacional. Sendo assim,

em cada emergência de literatura considerada realista ou de programas estéticos e culturais que assim se denominam ou são assim classificados, é possível reconhecer algum tipo de resposta tanto a demandas contemporâneas do público quanto a desafios impostos por fatores referenciais surgidos dos compromissos de pesquisa, projetos ou experiências pessoais dos autores.<sup>163</sup>

O escritor ou escritora é um observador do mundo a sua volta e o trabalho da escrita é uma maneira mediar ou exceder, através da linguagem, ficção e realidades. Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro*, faz um estudo crítico sobre obras de literatura contemporânea brasileira e latino-americanas, articulando conceitos como a escrita de si, autoficção, performance e etnografia, e a partir do pensamento de Hal Foster nos coloca diante do paradigma proposto por ele do “artista como etnógrafo”. Segundo Klinger, essa tendência da literatura nos últimos 15 anos estaria ligada a uma atração pelas figuras marginais da sociedade, um enfraquecimento das fronteiras das disciplinas humanísticas e uma “antropologização” do campo intelectual.

A etnografia é um método dentro da antropologia baseado no contato do antropólogo com um grupo, comunidade, povo para a análise de um comportamento social. Ao discorrer sobre esse paradigma do “artista como etnógrafo” e perceber nas obras uma recorrente atração por sujeitos subalternos na literatura, Klinger nos fala sobre a tendência seguida pela literatura que está relacionada à recuperação da democracia na “construção da figura do ‘outro’ vinculada à presença marcante da primeira pessoa que desconfia da transparência e da neutralidade, [...] questiona a ideia de *representação*”<sup>164</sup>, através de uma “dissolução dos limites precisos entre o real e o ficcional”<sup>165</sup>

É possível verificar esse processo em Noll e Caio F, pela participação desses atores subalternos enquanto protagonista de suas obras (e também das outras personagens em *Onde Andará Dulce Veiga* que estão próximas ao protagonista), localizados nas cidades de São Paulo e Porto Alegre e pela descrição dos seus comportamentos. Esses sujeitos estão inscritos num determinado espaço e tempo, atributos que podem ser associados à noção de corpo. Corpos e identidades modificados durante a narrativa, não estáticos, que determinam um estado errante, de seres viajantes.

---

<sup>163</sup> RAVETTI; VAZ. Novos realismos na literatura brasileira contemporânea. In: *Literaturas Modernas contemporâneas*, p.48.

<sup>164</sup> KLINGER *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 12.

<sup>165</sup> \_\_\_\_\_. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.14.

Para François Laplatine, a viagem é algo importante para o antropólogo. É por meio da viagem que se dá o contato com o Outro provocadora de uma série de transformações internas ao observador. E para dar conta de transmitir essa experiência do contato, da alteridade, o antropólogo é frequentemente levado a utilizar de formas narrativas, do romance ao audiovisual para expressar isso de maneira mais fidedigna. A etnologia dentro da antropologia possui uma profunda relação com as viagens. Para Laplatine, tanto no romance quanto na etnologia,

renuncia-se a ideia de que a realidade possa ser apreendida em si, mas, mais modestamente, sempre a partir de um certo ponto de vista. Em ambos os casos, para o etnólogo, como para o romancista, coloca-se o problema dos limites que se deve impor ao olhar. Ou seja, o ponto de vista esforça-se em ser total, sem nunca ser absoluto. Essa abordagem, deliberadamente perspectivista é portanto claramente antitotalitária.<sup>166</sup>

Noll e Caio F. realizam uma escrita etnográfica em seus romances, mesmo que não consigamos afirmar com certeza da feitura de seus “trabalhos em campo”, mas certamente é possível imaginar a participação ou uma vivência *in loco* daquilo que descrevem. Por meio das marcações dos papéis de gênero, da presença das instituições reguladoras, da desconstrução e construção das personagens centrais, das relações descritas e criadas, os regimes de corporeidade e a representação das identidades é possível caracterizar *Acenos e afagos* e *Onde Andará Dulce Veiga* como romances carregados de um teor antropológico, *queer*, e analisá-las a partir desse pressuposto, a fim de verificar, na literatura personagens que performam identidades e sexualidades não-hegemônicas, com intuito de oferecer a literatura também como um instrumento legitimador dessas identidades configuradas fora da norma heterossexual.

Neste sentido, trazer *Acenos e afagos* para leitura e análise me permitiu refletir sobre os caminhos da narrativa no apontamento de experiências transgressoras na linguagem. Há, por parte de João Gilberto Noll, um trabalho com a palavra que se configura numa via de mão dupla ao pensar um corpo trans dentro da sua obra. *Acenos e afagos* se constrói na mobilidade e na mutabilidade desse corpo, num processo desembestado que acompanha o desejo retratado que não tem fim, mas se mostra em constante busca: “Eu vivia de sutizações. Precisaria encontrar logo o corpo de outro camarada, para com ele materializar de novo ou iria me evadir para que o mundo reconhecesse a minha falta?”<sup>167</sup> A possibilidade da linguagem é a possibilidade do corpo

---

<sup>166</sup> LAPLATINE. Antropologia e literatura. In: *Aprender antropologia*, p. 148.

<sup>167</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 186.

em *Acenos e afagos* e, bem como os corpos trans, fica a sensação de uma obra não concluída com uma capacidade infinita de reatualização.

De igual maneira, retomar a obra *Onde Andará Dulce Veiga?*: um romance B, de Caio Fernando Abreu, possibilita um rompimento com o sistema binário de representação homem x mulher cristalizado na sociedade e as relações que instituímos a partir dessa configuração, entendendo a existência desse índice de indeterminação – como a personagem central que acaba por não definir os seus desejos – das identidades e sexualidades. Temos na obra de Caio F. um sujeito inacabado, mas em negociação contínua com um modelo cultural.

Tanto numa obra quanto em outra conseguimos por meio das personagens reconhecer o processo de performatividade de gênero de que fala Butler, a partir do questionamento do verbo “ser” e do caráter ativo das relações entre os sujeitos e a sociedade, ou entre a obra e o leitor, os acordos, as negociações ou os pactos possíveis para criar novos códigos de existência.

Temos nas duas obras em questão uma dimensão das identidades de gênero enquanto um construto social. No processo de nomear essas identidades damos início a um ato de separação, de individualização, de singularização do sujeito mas, ao mesmo tempo, de posse desse sujeito sobre o mundo, de fluxo de troca com o Outro e sobre nós mesmos.

Os discursos são ferramentas de ordenação do mundo e eles são inseparáveis da organização social. E, considerando que toda expressão artística é política, a literatura tem um papel fundamental de dar visibilidade e criar espaços para existência desses corpos outros no mundo, na sociedade.

É possível que leituras de obras com *Acenos e afagos* de João Gilberto Noll iluminem inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais, fazendo da literatura um exercício primoroso de liberdade e de experimentação:

*Eu começo aqui e meço aqui este começo e recomeço: VIDA.*

*Aqui se vive sob a espécie da viagem. Isso é o que importa: não o início, não o fim, mas a viagem, o meio da.*

*Por isso meço, por isso começo a viver mileumavidas em uma para acabar com a penitência imposta, para começar com a vida posta, para acabar/começar com a vida.*

*Nossa!*

*Pois a viagem é volta e revolta, pois nas voltas vários recomeços. Eu reconheço.*

*Reconheça!*

*Recomeça e refina e se afina o fim no funil do começo. Afunila o começo no fuzil do fim.*

*Se apresse e regresse. Olha! Há mileumaestórias na mínima unha de estória.*

*Olha!*

*Por isso não conto, por isso não canto por isso. Não há como contar.*

*Estória que pode ser escória, que pode ser cárie, que pode ser estória.*

*Tudo depende da hora, tudo depende da glória, tudo depende de embora e nada.*

*De tudo em suma uma somatória dum eco de vozes.*

*Desfazer o vácuo num ato. Vibrar aqui ou além ou alguém ou lá acolá ou em toda parte.*

*Fazer vibrar para falar.*

*Matéria em constante vibração: EU falo.*

*Nenhuma parte de mim ou mais além ou menos alguém ou mais adiante*

*não me consome,*

*não me doma,*

*não me redoma.*

*Pois no osso do começo não me conheço.*

*Está na viagem a maravilha. É vida!*

*Viagem de migalhas,*

*de aparas,*

*de vigílias,*

*de fagulhas,*

*de centelhas,*

*de fábula:*

*Fadas, sereias, guerreiras, príncipes, sapos e musas:*

*Michelle, Cristal, Liliane, Matheus, Gabrielle, Heitor, Bernardo, Nickary, Píti, Títi,*

*Fernanda, Márcio, Érica, Cristal, Maria Célia, Ana Luisa, Maria, José, Pedro, Juliana,*

*Idylla, Vinícius, Dagmar, Juliene, Tamira, Nara, Davi, Alexandre, Rodrigo, Renata,*

*Joaquim, Ana Cecília, Thales, Ronny, David, Leona, Joyce, Clarissa, André, Artur,*

*Sandra, Joaquina, Tereza, Chico, Brenda, Raquel, Moisés, Akner, Patrícia, Silvetty,*

*Malonna, Gabriela, Petra, Paola, Teuda, Bruna, Judite, Beatriz, Paul, Tulio, Guacira*

*[ad infinitum...]*

*Imagem:*

*Ele nasceu ela.*

*Ela nasceu ele.  
Ela nasceu e hoje... Ele nasceu...  
e hoje, desde então...  
Ontem, ela decidiu ser...  
Amanhã, ele vai tornar-se...  
Ela desde sempre foi...  
Ele nunca quis... Ela está... Ele vai...*

*Imaginem:*

*Essas e mais um zilhão de outras pessoas.  
Todas elas com as suas próprias cores.  
Todas elas indo e vindo. Partindo de algum lugar, seguindo pra algum lugar.  
Deixando algum lugar. Deslocando-se por aqui,  
por ali,  
por acolá.  
Sem lá, nem cá.  
Nunca estão paradas, não podem ser estáticas. Estão em um trajeto individual, único. E  
a direção: difícil de imaginar.  
Elas correm sempre. Mas podem andar.  
Dizem até que sabem voar. E avoadas, se esbarram,  
estão sempre a se trombar.  
Cada uma tem o seu tempo,  
a sua urgência,  
o seu desejo,  
o seu destino,  
o seu espaço.*

*Multidão sem fim! Grande massa concentrada.  
São partículas atômicas potentes, fontes de grande energia em liberação constante.  
O contato entre elas é produtivo, porém perigoso. Proximidade que gera calor. Elas se  
tocam, se fundem, se multiplicam...  
Compressão!  
Agitação!  
Explosão!*

*Eterna expansão. Impossível parar!*  
*Tudo isso, essas palavras todas, são um caminho,*  
*propõem uma rota espiral em direção ao desconhecido,*  
*porque você provavelmente não entendeu nada do que foi dito aqui.*  
*Mas isso é uma dinâmica de acesso à vida,*  
*que a gente precisa estar disposto a entrar.*  
*É um mapa que podemos usar para traçar nossa própria trajetória,*  
*para se fazer o que bem entender,*  
*para chegar até mim, até nós.*  
*Porque eu estou viva! Só eu penso e posso decidir se vivo ou morro!*  
*E o amor? Você me pergunta.*  
*O amor está na possibilidade. E eu transito.*

***O que eu quero aqui é abrir uma via para o possível.***

*(Ser – Experimento para tempos sombrios)<sup>168</sup>*

Sim, o que eu quero aqui é abrir uma via para o possível... uma via... Neste sentido, de todo o processo de escrita e da pesquisa aqui empreendida, de todas as análises e argumentações propostas, o fica e que me salta às vistas é a consciência de que este trabalho não se conclui aqui. As personagens de que falo aqui carregam consigo a capacidade de se reinventar mediante a novos contextos, aos novos tempos que virão, aos novos olhos que, por ventura, irão encontrá-las e se depararão com a potência contida nessas existências, criando novos diálogos entre mundo e obra, entre outros sujeitos e essas obras, como eu fiz, pois os autores e as narrativas investigadas ainda têm muito a contribuir para introduzir novas discussões acerca das identidades e gênero nas literaturas modernas e contemporâneas.

---

<sup>168</sup> Parte do texto dramaturgico de minha autoria para o espetáculo de mesmo nome, do coletivo de teatro Toda Deseo. O texto não foi publicado.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- \_\_\_\_\_, Caio Fernando. Meu amigo Cláudia. In: WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS. 2008.
- \_\_\_\_\_, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Agir, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALÓS, Anselmo Peres. Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde Andará Dulce Veiga?*. In. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Estética dos Vestígios*. Brasília, nº 40, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7994/6086>>. Acesso em: 26 ago. 2016.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: literatura e história*. São Paulo: Ática, 1995.
- BAKHTIM, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e Homoerotismo Masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JUNIOR (org.). *Literatura e Homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 13-66.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOMBA, Pedro. *O chão dispõe a queda*. Aracaju: publicação independente, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática. 2003, p. 89-99.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARDOSO, Lúcio. *A crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad: Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DONOSO, José. *O lugar sem limites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20. ed. São Paulo: EDIÇÕES LOYOLA, 2010.

\_\_\_\_\_, Michel. *Corpo utópico, as heterotopias*. Trad: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad: Raquel Ramallete. 25. ed. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Trad: Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GILBERT, Sandra M. Orlando: a *Vita nuova* de Virginia Woolf. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad: Jorio Dauster. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 7-46.

GOMES, Ricardo Cordeiro. “O nômade e a geografia (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea)”. *Revista SEMEAR*, nº 10, p. 1-8, 2004. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_12.html)> Acesso em: 14 de agosto 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Guacira Lopes Louro, Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv. (Org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina

Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 123-148.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JÚNIOR, Luiz Foureaux de Souza (org.). *Literatura e Homoerotismo*: uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAGE, Mariana. Escrita, nomadismo e queer. Artigo publicado no blog do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/escrita-nomadismo-e-queer/>>. Acesso em: 17 de novembro 2017

LAPLATINE, François. *Aprender antropologia*. Trad: Marie-Agnés Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 659-687.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/299676562/Corpos-Que-Escapam>. Acesso: 5 de julho 2017.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas / Michel Maffesoli; tradução de Marcos de Castro. - Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Viajantes pós-modernos. In: *Um corpo estranho* – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 11-25.

MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em voo cego*: estratégias de pertencimento na prosa brasileira contemporânea, 2004. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2004.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

MORICONI, Ítalo. Adolescendo à beira do Guaíba. In: ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

MOURA, Mariana. *Sexualidades questionadas em Caio Fernando Abreu*. Brasília: Edições Carolina, 2017. E-book. ISBN: 978-85-922796-2-2.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Lorde*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

PELEGRINNI, Tânia. Realismo: modos de usar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 11-18. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S231640182012000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182012000100001&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 02 de março 2018

RAVETTI, Graciela; VAZ, Lilian. Novos realismos na literatura brasileira contemporânea. In: *Literaturas Modernas e Contemporâneas: reflexões críticas entre Belo Horizonte e La Plata*. RAVETTI, Graciela; MONTE ALTO, Rômulo (orgs.). Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016, p. 43-58.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das Letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SPARGO, Tasmin. *Foucault e a teoria queer*. Trad: Heci Regina Candiani. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

VERGER, Pierre Fatumbi; Carybé. *Lendas africanas dos Orixás*. Trad: Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: 1997.

VIDAL, Paloma. A escrita performática de João Gilberto Noll. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 300-311, dec. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116866/114405>>. Acesso em: 01 abril 2018

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad: Jorio Dauster. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.