

Imagens do Homoerotismo na Ficção Contemporânea

Prof. Dr. Paulo César Souza García (UNEB)¹

Resumo:

Este texto começa a esboçar algumas questões a respeito da crítica literária com relação aos estudos da homocultura. Em seguida, pretende-se analisar como as identidades sexuais vêm sendo visualizadas e abordadas na literatura contemporânea produzida na Bahia, pois o interesse é de compartilhar da ordem cultural centro versus margem, heteronormatividades versus diversidades de gênero para expressar o outro lugar do masculino de forma a debater as posições relativas ao exercício do poder da homossexualidade no corpus literário. A escritora baiana Álex Leilla e o escritor Lima Trindade, sendo este radicado na Bahia, permitem pensar um devir-sujeito gay, a performatização de corpos e o homoerotismo. Portanto, os argumentos para os textos destes escritores serão situados em torno de problemas como a aceitabilidade de si, o medo, a discriminação, os desejos, os sentimentos gays vivenciados, que se disseminam no social e requisitam debates a respeito das velhas ordens inseridas nessas imagens reveladas.

Palavras-chave: Crítica literária, ficção baiana, homoerotismo.

1 Introdução

A representação do homoerotismo na ficção contemporânea tem dado amostras de enunciar os desejos sexuais excludentes, os *corpos que pesam* (BUTLER, 2000, p. 65) e as bases que focalizam o subalterno. Num estudo de Flávio Camargo sobre o homoerotismo na obra de Caio Fernando Abreu, afirma que a produção literária do autor é referência ao preconceito, à discriminação e à violência homofóbica “simplesmente porque ousaram expressar e expor ao público seus desejos, sua identidade, sua sexualidade. De tal forma que as experiências homoafetivas e ou homoeróticas, assim como os ritos de iniciação sexual e de passagem são balizadas, muitas vezes, pela presença constante da violência. (CAMARGO, 2011, p. 241). A promessa da felicidade que não vem, a procura do amor que escapole, os arranjos infundáveis das relações sexuais com os parceiros e os desamparos constantes são marcas dos personagens da literatura atual, pois, se em Caio F., a experiência homoafetiva ganha corpus de leitura diante da ausência e carência de afetividade, como pensa Camargo (2011, p. 241), em muitos outros autores literários, esta inquietação delinea e ilustra o traço da personificação do sujeito.

As narrativas de Caio F. anunciam os imperativos da afetividade, que são perceptíveis a olho nu, na artimanha da sociabilidade entre homens. Algumas delas, a exemplo do conto *Aqueles dois*, são porta-vozes do encontro amoroso homoerótico. A escrita de Caio F. gesticula a sensibilidade de fazer circular o desejo, através do toque do corpo, do olhar, das sensações, de sentir os gostos e prazeres anunciados. No relato de *Aqueles dois*, o envolvimento homoerótico sai do anonimato,

¹ Doutor em Teoria Literária (UFSC). Professor da Graduação em Letras e da Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: p.garcia@terra.com.br

dando preferência ao amor e não apenas ao sexo, mesmo que, como pondera Flávio Camargo, Caio F. assegura “a onipotência da solidão, por um sentimento de falta, de carência afetivo-sexual, por um vazio existencial e pela angústia” (CAMARGO, 2011, p. 242).

É a partir da imagem dos desencontros afetivos situados na metrópole moderna que se nota mais ainda o emaranhado de existências excêntricas demarcadas nas zonas de desvios, sobressaindo a carência, a solidão, o medo de amar. Como Caio F., João Gilberto Noll apreende com os desfalques da identidade masculina a onda da vida líquida (BAUMAN, 2004), os desvãos de um tempo atravessado por evasões, fugas, entrecruzamento de relações individuais, muitas vezes nada assépticas. Daí, nesse processo imerso e rotativo, de exclusão instantânea aos lugares fixos, as relações afetivas homoeróticas temem locar a chama unificadora do amor. Amar é um ato de configuração ao um ser estranho. O medo do vazio da existência e a incapacidade de o homem lidar com o sentimento de perda e de desapego são algumas das motivações existenciais para a configuração do amor líquido, atrelado aí também ao dispositivo imposto a cada pessoa que se submete ao poder totalitário da vida moderna, o consumo e a necessidade de gozar a todo custo. (BAUMAN, 2004).

O manifesto de Bauman pode dar mostra à interpelação ao sentido imposto, à revisão do centro dos conceitos, pondo em ação os reflexos sobre quem fala e como fala. Se as faces dos sujeitos da literatura são desenhadas não para reproduzir o real, mas para envergar a linguagem que reflita com as assimetrias, os desarranjos, a desautomatização ordinária da realidade, assim visto, o ato de diferir é proposital, uma vez que a escrita literária flerta com o lado de fora, com os instantes em que a linguagem difere de si mesma, ou seja, é a própria diferença da língua se desdobrando para recondicionar o sentido da realidade. Dessa forma, as singularidades das escritas do literário acusam a alternativa de novas outras posições de expor a si, daqueles que estão fora-de-lugar ou no entre-lugar (Bhabha, 2001).

2 Imagens do homoerotismo na literatura baiana

A literatura da escritora baiana Álex Leilla² revela imagens que, propositadamente, deslocam o representável, ao instaurar uma força-motriz para falar de si a serviço da ordem do consumo do corpo e reaver a capacidade de desafiar o medo social diante das entregas ao desejo homoerótico. No romance *Henrique* (2001), os sentimentos das personagens são enaltecidos à mercê do fracasso e da culpa, da cumplicidade e da perseguição, dado os tabus da vida ordinária ligados à homossexualidade pecaminosa e aos estorvos familiares. O amor homoafetivo é focalizado sob um discurso (in)voluntário, porque nos diz muito da relação de fórum edípiana, quando expressa o

² *Urbanos* (1996), *O sol que a chuva apagou* (2009), *Primavera nos ossos* (2010) são obras publicadas pela autora na geração atual da literatura baiana.

contato homoafetivo entre pai e filho e entre irmãos. A escrita da escritora descreve a discrepância do patriarcalismo, ao desnudar o sistema familiar regrado e conservador.

A história de *Henrique* parte da ação do protagonista, que dá nome ao romance, e se desdobra em algumas micro-histórias, como o amor que Henrique nutre por Victor, melhor amigo de infância. Um sentimento amoroso que atravessa a adolescência até a maturidade, mas passado pelos percalços da dúvida, do medo, dos questionamentos a respeito de sua orientação sexual. O narrador e protagonista interage com as diferentes experiências que são mediadas pela focalização de outros autores da literatura, remetendo ao corpus discursivo diálogos que contrapõem ao logocentrismo e declaram o inconformismo com as estruturas binárias.

Da repressão aos paradigmas heterossexistas, do arbítrio à perseguição, do autoritarismo de convívio familiar à quebra desses conceitos relacionais, configura a imagem do pai que se desencaixa dos elos do sistema patriarcalista e aposta na amizade com o filho, expressado pelo afeto mais livre entre os dois. No entanto, no dado tensionamento da história, o amor de Henrique ao pai vai além do espiritual, concentrando-se na esfera sexual. O corpo é colhido pelo desejo, numa amostra edípiana, mais do que transgressiva, ao mostrar a si no plano da exceção, no poder de enunciar a si na exceção, ou melhor, buscando exercitar o sentimento existencial e físico sob a tutela do corpo do criador.

A palavra homem para mim estava diretamente relacionada à imagem do meu pai. Mas ele sempre foi ligado a todas as formas de vida que há na Terra, sem predileção especial por nenhuma e convivendo naturalmente com todas, como eu procuro até hoje viver, como sempre procurei e nunca pude. Há formas de vida que desentendo completamente, há outras que odeio... [...] Meu pai uma tragada lenta e profunda, os glandíolos que ele me trouxe ontem ainda vivos, as pausas que seguem sozinhas, independentes de um querer definido. Meu amor. Depois do amor, pode-se furar mesmo os olhos. É coisa mais certa de se fazer. (LEILLA, 2001, p. 141-144).

Luis, pai de Henrique, também confessa ao filho a relação incestuosa com o irmão. Para ele, um relato libertador e aberto de pai para filho, que não considera nenhum problema amar e transar com o irmão. O irmão Leão e Luis sentem desejo sexual um pelo outro desde criança, desejo despertado pela atração física, criado sem traumas. Parece que a trama espreita o imaginário social com o ato de confessar, sendo este adentrado na enunciação de descobertas, de desmascaramentos, de rever os fantasmas que não se veem, de perceber os excluídos. A escrita transita livremente por lugares nada convencionais e confortantes para o seio familiar. Até a descoberta do pai de Luis e Leão, que exalta a condição sagrada e pecaminosa do sexo entre os filhos. Um retrato discursivo que volta ao plano do mesmo, aos dispositivos da repressão:

Meu pai me contou uma vez a sua história, ou parte dela, talvez. Quando completara cinco anos e o tio Leão tinha oito, a mãe os pegara nus. Cinturas

coladas, fundindo-se numa só. Foi um escândalo. Ah! Ele adorava o Leão, cresceram assim, unidos. Dormiam abraçados sempre que podiam. Acariciando-se, mordendo-se um ao outro. Faziam tudo juntos. E apanhavam juntos também. Os pais estranhavam tanta proximidade. – E trepávamos sempre. Muito além do que podíamos. Não tínhamos outros amores. Éramos um pro outro. Até os meus 17 anos, ninguém sabia que a gente se amava. A-t-é-q-u-e-u-m-d-i-a... – Enfim, descoberto tudo, ficou claro que não era só uma brincadeira de criança, pois, mesmo depois daquele flagra (pelo qual fomos seriamente punidos, é bom que se lembre), nós nunca deixamos de nos amar. Então vieram mais porradas, todas as repressões, todas as pieguices, todos os chavões dramáticos. (LEILLA, 2001, p. 63-64).

Se Luis abala o pensamento dicotômico *normal versus anormal* ao relatar para o filho o amor homossexual com o irmão e com o próprio filho Henrique, ele não somente mostra ser um transgressivo em relação ao sentimento amoroso de vínculos familiares, como detém a criticar os valores de base heterossexistas e heteronormativos da cultura ocidental postos em cheque, como também critica a estrutura dos modelos da cultura judaico-cristã, fazendo ruir pensamento fundado na versão homem *versus* mulher. A válvula de escape se dirige para a negação da fórmula do amor heterocentrado, vista pelo personagem Luis que desautoriza os elos comunais. Se existe uma “violência” ao corpo, entre pai para filho, entre irmãos, ela simboliza a desvinculação dos rótulos e de nomeações instituídas, pois aí a reflexividade do corpo não abdica de se vincular aos novos perfis dos relacionamentos, tendo em vista os atos homoeróticos e as identidades construídas por novos rumos e rotas.

Pode o sujeito gay ocupar este lugar de fala? As histórias que nos são narradas na literatura de Álles Leilla convidam a reposicionar o amor na errância sexual, sendo este abordado para reproduzir o controle dos corpos e a destitui-los na esfera da exceção. As histórias de amor homoafetivas no livro *Henrique* causam estranhamentos, ao ter em mente “a perpetuação do interdito sobre a sexualidade, e por silenciar ou punir tudo e todos os que não são contemplados pela moralidade burguesa ou que nela não se enquadram”, como bem define Emerson Inácio (INÁCIO, 2010, p. 113). Aqui, o relato do amor entre pai e filho, entre irmãos pode ser representável no espaço ficcional por visar a subalternidade e interpretar a repetição dos contextos históricos e culturais, do legítimo poder social, das identidades e das categorias de gênero e orientação sexual.

A experiência do infame amor homoerótico no romance pode ser um percurso de leituras, que tenham em mira a forma de interpretar o devir-sujeito, na movência da contramão e da contradição de sentidos arraigados pelo centro hegemônico. Se importa para a literatura de temática homoerótica a desterritorialização de lugares fixos e reterritorializar percursos mais fluentes para saber de si e do outro, as escritas se deparam com a minoria que não se lê, não se vê, não se escreve.

No livro de contos do escritor brasileiro Lima Trindade³, *Corações blues e serpentinhas*, as histórias enredam a imagem de homens refletida nos perfis de personagens brancos, de classe média; são situados em passados negros, são tenebrosos ao vivenciar o amor gay. O imaginário se presentifica numa carga de preconceitos e do desejo por outro homem vasculhado na espreita. O olhar é sempre penetrante e a paquera reproduz as condições históricas de marginalização e clandestinidade dos contatos entre homens, pois as expectativas de entrega ao corpo do outro são giradas ao apaziguamento do sofrimento pelo amor.

Assim, o universo da escrita de Lima Trindade investe em personagens que buscam o lado masculino homosociável e, ao mesmo tempo, são acobertados pelos códigos morais, celebrados por um tom de lirismo, deixando evocar o enaltecimento do belo e a exaltação de si no confessionário da enunciação. O conto *A primeira vez*, a personagem reverbera o homem, exaltando a beleza do masculino e o problema de afirmar a orientação e o desejo sexuais:

[...] lembro que tinha um espelho na sala e eu não olhava diretamente para ele, mas para o espelho, porque assim ninguém descobriria o que comigo se passava: que eu estava apaixonado e com medo que alguém pudesse desconfiar de meu amor que naquela hora não era todo consciente, era meio misturado à bebedeira. Sim, era a bebedeira que fazia isso com a gente, confundia o gosto e a noção de beleza, porque um homem não pode achar bonito outro homem, ainda mais se a beleza tiver uma aura de sensualidade (LIMA TRINDADE, 2007, p. 89).

A narrativa mostra a identificação de práticas repressoras, quando a beleza do homem é alvejada e revisita, por meio da metáfora do espelho, o lado de fora da realidade, ser discriminado por revelar o desejo abreviado e, por sua vez, a referência ao gay sempre visada ao estado de exceção e à condição de subalternidade. Dito isto, o olhar reescreve as polaridades que envolvem à identidade sexual, levadas pela descrição do personagem e pela inserção do olhar de fora que estigmatiza, projeta-o como desviado, indecente e pervertido. Nessa narrativa, preservam-se nuances que colaboram a pensar o personagem ocupando o espaço da exclusão, diante do gesto de domesticação de si, ligado às estruturas débeis do sistema sócio-cultural movidas pelas significações ortodoxas e hierarquias estabelecidas.

Em *Amor inconsútil*, outro conto do autor da mesma coletânea de *Corações blues e serpentinhas*, a narrativa promete dissolver o instituído e os conceitos transversais do amor, compreender a coexistência do sentimento amoroso entre dois homens. A narrativa apresenta o dilema entre André e Antônio, mostrado no ápice das cobranças. “– Você me ama. – O que é amar? – É me possuir como se eu fosse um cãozinho, protegendo e alimentando... – Então, não te amo”. (LIMA TRINDADE, 2007, p. 45).

³ O escritor nasceu em Brasília, mas adota a Bahia para viver onde publicou *Supermercado da solidão* (2005), *Todo o sol mais o espírito santo* (2005).

Para Enrique Rojas, “é preciso construir uma nova pedagogia do amor, partindo de nós próprios e não do prazer sexual colocado à frente do amor” (ROJAS, 1996, p. 50). O amor de Antônio beira à insegurança, ao temor da perda, sinalizando, em primeiro plano, a posse do corpo de André. Na tríade amorosa, surge Lúcio na vida de André, que o faz rever a postura do significado da convivência com outro homem, numa flagrante concepção de que o relacionamento amoroso é prescrito e semelhante aos padrões heterossexistas, aprisiona, sufoca, corrói a relação. “Lúcio nada cobrava, não pedia amor nem gestos de carinho. Quando falava, eram sempre a respeito de coisas não refletidas, condicionadas. *Você viu o último capítulo da novela das oito? Conhece a piada do...? estou a fim de comprar um carro novo*” (LIMA TRINDADE, 2007, p. 45).

A experiência de quem fala no contexto civilizado urbano, onde se aborda o vínculo com o sexual homoafetivo, demarca o limite do eu e o do outro, ainda mais quando surge “no modo como as transformações do capitalismo são correlatas de mudanças nos modos de relacionamento afetivo instituído no corpo social” (Cunha, 2009, p. 103). Para Giddens, a experiência segregada, de acordo com o pensamento positivista, refere ao processo de ocultação que separa a rotina da vida ordinária dos envoltórios vários do social. Portanto, o envolvimento homoerótico de André por Antônio pode traduzir o medo de tornar-se dependente de outra pessoa e, como argumenta Sennett, “é uma falta de confiança nela; em vez disso, prevalecem nossas defesas” (SENNETT, 2003, p. 167). A defesa de não se envolver amorosamente e o máximo é de se engajar no corpo, na zona fronteira do prazer, foco da elocução da narrativa.

“André não queria mais ilusões. Queria a deriva” (LIMA TRINDADE, 2007, p. 46). E mais, existe o medo de envelhecer, de perder a vitalidade do corpo, de ser negado como idoso e gay, de modo a ser indagado por Antônio: “– Não sou mais um garoto para você? – Por que pergunta? Eu é que devo ser velho demais para você. – Mas não era quando eu tinha dezessete e você cinquenta, André. Ou, pelo menos, você não parecia pensar assim – disse num tom triste, porém calmo. – Eu te amo mais que tudo André! O meu amor é um amor sem fronteiras e sem remendos. O que é sexo perto disso? Depois, ficaram mudos por muito tempo. Até que André se vestiu e, sem se despedir, foi ao encontro de Lúcio. Não voltou para pegar os livros” (LIMA TRINDADE, 2007, p. 47)

Para Antônio, resta comungar da ideia da pedagogia do amor, como afirma Rojas. Para André, o amor deve ser vivenciado para além do domesticado, efetivamente fugaz. André contextualiza os gestos de deriva sexual, mais sexo, menos amor, reforçando o tecido dos textos que representam os solitários determinados a encarar a individualidade com suas mutações rápidas e ininterruptas típicas da imagem fugaz da realidade social. (SIMMEL, 1967), pois aí se mostra o semblante do anônimo atraído mais na onda da “vida líquida”, problematizada por Bauman, sujeitos fadados a condições de incertezas constantes. Assim, as relações amorosas homoeróticas são pautadas na versão perniciosa de competição, de interações, de exclusões.

Em *Eu James Gandolfini (ou Jukebox)*, conto publicado no livro *Geração zero zero fricções em rede*, organizado por Nelson de Oliveira, o protagonista que se vê na pele do personagem do cinema, interpretado por James Gandolfini, um gordo que assume sua identidade. Como um flâneur, o protagonista transita no *basfond* do centro de São Paulo, no bar “Caneca de prata”, local em que os ursos, assim denominados os gays peludos e gordos, se encontram e paqueram, jogando com as piscadelas de olhares que atraem aqueles que se distanciam de corpos moldados e sarados.

Em estudo sobre a manifestação do corpo, Wilton García afirma que “a erótica aparece na expectativa do trânsito. Como agente intermediário do corpo, o Eros trata de adequar as condições possíveis para manter a energia pulsante da vida”. Quer dizer que “dentro dessa circulação apresentada, o objetivo principal é ‘estar em atividade’, não importa a chegada ou partida, mas sim o deslocamento num movimento entremeio. Portanto, a erótica está no intervalo (GARCÍA, 2001, p. 89). Essa questão parece ser o exemplo salvaguardado na aversão aos corpos sarados e projetatos como referencial para atrair o olhar do outro, com todos os músculos tonificados, com todos os corpos másculos, sarados e “higienizados”.

[...], penso, agora, aqui, sentado junto ao balcão –, ainda mais que não chovia havia um bom tempo e eu não costumava avançar pelas ruas com uma garrafa de conhaque debaixo do braço, oprimido pelo intuito imperioso de encontrar alguém que me amasse como eu era – grande, gordo e calvo; olhos bovinos, mas dentes brancos e perfeitos –, porque eu me cuidava de verdade, gostava de mim, gostava tanto que me mimava às vezes e ouvia Charles Mingus com a paixão de quem faz tudo isso sem comer morangos mofados” (LIMA TRINDADE, 2011, p. 400-401).

Na contramão do corpo “barbie”, o protagonista apresenta a clave *urso* como parte de um território em que o desejo é confinado. Aposta na brutal evidência do excesso do corpo e, na atuação do homossexual, não se deixa vencer pela autodeterminação homoerótica recortada no décor do físico. “Cães – melhor diria, ursos? – zelosos, protegendo a fchada do bar. Todos eles lembram um pai perdido, um pai que, por um desentendimento qualquer, juntou as tralhas e ganhou o mundo.” (LIMA TRINDADE, 2011, p. 401). A metáfora do urso é pertinente para destacar outros códigos de vivência homoerótica, ganhando face e visibilidade.

Ao reproduzir a imagem do urso busca autorrefletir as caricaturas adotadas e o meio de atrelar à estrutura social a identidade gay pelo formato único do corpo. O protagonista não se autopune por ser gordo e peludo, mas internaliza seus signos na linha de discurso que os discriminalizam, desenhando uma nova relação identitária com a cultura gay. Narrador e personagem da história preenchem com a imagem de si as circunstâncias em que se deparam com a matéria de vida reinventada. O próprio personagem constitui-se como sujeito de discurso, contracenando com os aspectos mais próximos de si, posto que escreve a partir do olhar que capta

as imagens homoamorosas.

O baixinho ao meu lado possui um olhar tristíssimo, apesar do sorriso meigo e dos gestos seguros ao levar a caneca de bebida à boca, molhando a barba de espuma. Ele não parece meu pai. Quero dizer, todos parecem pais quando são ternos e acolhedores. Que se fodam Freud e seus complexos. Somos eu e ele. Dois caras. Homens. Que se amam. E o baixinho é bem bonito. O incrível neste bar é justamente isso, nele você pode ser e querer o diferente. Dar-se ao luxo até de ser malencólico numa noite seca de outono. E romântico (LIMA TRINDADE, 2011, p. 402-403)

Sob uma certa rubrica autobiográfica, a narrativa James Gandolfini, pretensão do autor implícito e personagem da história, trata de demarcar o momento em que a verdade das subjetividades amparam um elo discursivo: a forma de se subjetivar em experiências homoamorosas. “Fumo meu cigarro. Sou James Gandolfini e posso me transformar em Jack Radcliffe de um instante para o outro, se desejar. Eu James e Jack” (LIMA TRINDADE, 2011, p. 403). O desdobramento de si atenta para o modo como o personagem relata a experiência do movimento do seu corpo e enquanto o faz cria os signos que representam a si mesmo, uma imagem de si no tempo exato em que segue com o olhar o homem baixinho que deseja conhecer.

“De qualquer modo, viro-me em direção ao homem árabe. Ele pode se chamar Kalil, Lázaro, Marcelo. Viro-me. Viro minha cabeça e meu corpo, esbarrando levemente o joelho em sua cintura, projetando minha vista para além dele, para fora do Caneca de Prata. Ele não se move, o rosto voltado para o maldito espelho que reflete outro espelho na parede atrás de nós. Enquadrinha-me. Ri de mim. Posso jurar, mesmo sem ver. Finjo esperar alguém” (LIMA TRINDADE, 2011, p. 403).

A evocação realça o ineditismo do olhar em detalhes, conduzindo passo a passo a presa com quem deseja enlaçar. Ou seja, o sujeito protagonista de seu próprio relato fala de si mesmo na própria ação narrada. Contudo, o que vem à tona é o imaginário do personagem que aponta para uma subjetividade em processo do que diz e coloca a imagem à serviço do desejo:

‘Oi, eu me chamo James Gandolfini’. Reconheço a voz de Bono e balanço a cabeça no ritmo do som. Ele espera um sinal, uma palavra, um gesto meu. Está de frente para mim. Esperando. Eu despenco. Adio. Faço-me prisioneiro. O pior: capaz de perceber toda a doçura existente nesse homem, sentir seu perfume mesclado ao sabor tenro de um bom charuto. Anoitece em mim. Estamos eu e o árabe juntos. Recordo a cena de um filme, uma página lida em solidão (LIMA TRINDADE, 2011, p. 403-404).

Quer dizer, o personagem se vê, se constrói na ânsia do narrar. Porém, falta palavra. E excede na ação que se reflete no próprio ato de narrar. Por esse feito, Jame é o ator sem palavras, protagoniza sua história que se vê através dela, dos espelhos que produzem a imagem de si e do outro que mira, mas se percebe no esgotamento da experiência.

O veneno e a palidez de um jovem casal. Vivo neles e eles em mim. Lanço meu

apelo, meu pedido de socorro, cego sobre os arranha-céus. Se eu falasse, talvez seguíssemos por um caminho conhecido, seguro. Nós brindaríamos sorridentes à madrugada. Nossas palavras se emendariam, completando-nos. Eu mostraria a ele minha casa, as fotos premiadas numa exposição, minha banheira. E, antes do amor, eu secaria suas costas com talhas felpudas, exibindo toda a minha calma e tranquilidade (LIMA TRINDADE, 2011, p. 404).

Como um parrudo, James realça o pano de fundo em que desenrola a trama da revelação de um amor que não veio. Ele remete ao modo como o narrador acompanha os aspectos descritos de uma imaginação fértil. Caso este falasse, o ato verbal projetado lançaria-o para a iminência do ato sexual. O que descreve com a potência do olho, o baixinho árabe, o sujeito fortinho, como ele, enuncia a força da narrativa, o modo como diz de si, do sujeito que narra, a forma como dirige a narração. Há uma experiência de liberdade, justamente por ser urso, no instante em que o relatar surge livremente, sem controles, sem disciplina, o corpo nu. Por isso, o parrudo é mais do que um significado que atrai e retrai, mas um devir, que reterritorializa a entrega de falar de si, de tudo que colhe e ali vivencia, dizendo algo dele mesmo.

Depois, diria ao meu homem árabe que foi tudo muito mais do que uma boa foda. Ele juraria um amor misturado a choro e bebedeira. Eu acreditaria. Eu quero acreditar. Dividiríamos nossas horas entre filmes em preto e branco e beijos intermináveis. Seria este o cenário. O amor, novamente um clichê. Transformaríamos nossas vidas num roteiro ruim (LIMA TRINDADE, 2011, p. 405).

Como na tela do cinema, o protagonista reelabora os códigos, cria uma linguagem sobre a qual constrói a imagem do desconhecido, portando-se como nunca tivessem existido. O silêncio criado na escrita deduz o mesmo com o qual James se resigna a não gesticular. A imagem mostra um sujeito absorto do espaço, do acontecimento inesperado.

Estaremos no Caneca de Prata e o calor agitará o ar que espessas nuvens se formem, o vento irrompa sem aviso e grossas gotas de chuva desabem com virulência. É a mesma tempestade que me fez, me faz, aqui, no Caneca de Prata, chamar o garçom e pagar a conta, deixando-o ali, sentado no balcão. Tao distante e inalcançável como é belo o azul (LIMA TRINDADE, 2011, p. 405).

Portanto, a obra de Lima Trindade reporta a vivência de um desejo homoerótico que é contado como se fosse a primeira vez, dada a imagem de si a vir por instantes, sem cortar o tesão de olhar o paquera, sem cortar o efeito da ação. Como atuam, como falam e protagonizam os ursos, são questões que a narrativa importa da real, podendo visar ao que é narrado, sua única maneira de condensar os atos de si na imediatez do vivido. São essas as imagens que, também, a narrativa da escritora Álex Leilla incorpora, com todos os seus predecessores, pois não se trata de expor a si na linha do tempo remediado e sim de recortar a ação de contar com vistas a repor outros lugares de expressão do homoerotismo e que lhe serve de escritura. Assim, as subjetividades homoeróticas nas

obras de Álex Leilla e de Lima Trindade mais do que revelar a si próprias, elas são portadas na decorrência de quem e como se enunciam e isso vale mais do que se fala.

Referência Bibliográfica

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CAMARGO, Flávio Pereira. Caio Fernando Abreu: um gaúcho além fronteiras. In: *Literatura contemporânea e homoafetividade*. João Pessoa/PB: Editora da UEPB; Realize Editora, 2011, p. 233 a 246.
- GARCIA, Wilton. O corpo espetacularizado. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: COSTA, Horácio et al. (Org.). *Retratos do Brasil Homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LEILLA, Álex. *Henrique*. Salvador: Domínio Público, 2001.
- ROJAS, Enrique. *O homem moderno*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. Tradução Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otavio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SCOTT, Joan. Prefácio a Gender and Politics of History. *Cadernos Pagu*. Campinas, v. 3, p. 11-27, 1994.
- TRINDADE, Lima. *Corações blues e serpentinas*. São Paulo: Arte Pau Brasil, 2007.
- TRINDADE, Lima. Eu, James Gandolfini (ou Jukebox). In: *Geração Zero Zero Fricções em Rede*. Organização Nelson de Oliveira. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011, p. 400 a 405.