



POR BANHEIROS, RUAS E PONTES RECIFENSES: OS TRAJETOS HOMOERÓTICOS DO “ESTRANGEIRO” TULIO CARELLA NA OBRA *ORGIA*¹

Nomager Fabíolo Nunes de Sousa²

O Recife, como certas cidades, não se entrega à primeira vista. Seu encanto está oculto e talvez por isto se torne mais penetrante quando encontrado.

(Tulio Carella, 2011)

RESUMO

Em 1960, chegava a Recife o dramaturgo argentino Tulio Carella, mas, em decorrência da solidão e dos desejos sexuais, ele acaba por experimentar e conhecer um novo “eu”. Registrava em diários as suas experiências homoeróticas, resultantes dos contatos íntimos com outros homens pelos espaços públicos da cidade. Através de uma linguagem “crua”, os seus registros revelaram um ângulo clandestino do comportamento sexual masculino na metrópole, que transpirava tensões políticas e sociais. Os encontros do estrangeiro alimentaram suposições de que ele seria um criminoso e, devido às circunstâncias, foi preso, torturado e deportado. Posteriormente, trabalhou a literalidade dos diários, que foram traduzidos e publicados no Brasil, intitulados de *Orgia*. A repercussão da obra chegou à Argentina e as associações negativas entre autor/personagem fizeram com que Carella caísse num ostracismo socioliterário. Este trabalho, portanto, busca analisar a obra *Orgia*, a partir do fenômeno homoerótico masculino, vivenciado e registrado pelo olhar da personagem Lúcio Ginarte (*alter ego* do autor), na cidade de Recife, destacando, em seus trajetos, as sensações e marcas socioculturais experienciadas através dos corpos e dos espaços urbanos da metrópole. As reflexões partem desde um breve percurso histórico e das dimensões teóricas sobre o homoerotismo, dão luz à apresentação da obra e do autor, rememorando alguns aspectos biográficos e situacionais de ambos, além da (re)visitação a *Orgia*, da ilustração do fenômeno homoerótico através do olhar “estrangeiro” e dos indícios de que ele não é somente um ser proveniente de outra nação, mas também um ser estranho no seu íntimo, desconhecendo os seus desejos sexuais e a si mesmo. Por fim, encerra-se com algumas considerações/inquietações sobre a ideia de uma cidade com um espaço público dividido entre o mundo “heterossexual” e o “gay”, sendo este último fortemente marcado pelos signos da marginalização, da solidão e representação da ruptura de um padrão normatizador.

PALAVRAS-CHAVE: Homoerotismo; estrangeiridade; *Orgia*; Tulio Carella; Recife.

RESUMEN

En 1960, llegaba a Recife el dramaturgo argentino Tulio Carella, pero en consecuencia de la soledad y de los deseos sexuales, acabó por experimentar y conocer un nuevo “yo”. Registraba en diarios sus experiencias homoeróticas, de los contactos íntimos con otros hombres por los espacios públicos de la ciudad. Por medio de un lenguaje “crudo”, sus registros revelaron un ángulo clandestino del comportamiento sexual masculino en la metrópolis, que transpiraba tensiones políticas y sociales. Los encuentros del extranjero alimentaron suposiciones de que él sería un criminal y, debido las circunstancias, fue detenido, torturado y deportado. Posteriormente, trabajó la literalidad de los diarios, que fueron traducidos y publicados en Brasil, titulados de *Orgia*. La repercusión de la obra

¹ Produção acadêmica apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, ministrada pelo Professor Doutor Inaldo Firmino Soares, no semestre 2018.2, como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em Letras, na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), realizada sob a orientação da Professora Doutora Sherry Morgana Justino de Almeida.

² Graduando do curso de Licenciatura Plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, Espanhola e suas respectivas Literaturas pela UFRPE. E-mail: nomager@gmail.com.

llegó a Argentina y las asociaciones negativas entre autor/personaje contribuyeron para que Carella cayera en un ostracismo socioliterario. Este trabajo, por lo tanto, busca analizar la obra *Orgia*, desde el fenómeno homoerótico masculino, vivido y registrado por la mirada del personaje Lúcio Ginarte (*alter ego* del autor), en la ciudad de Recife, destacando en sus trayectos las sensaciones y marcas socioculturales experimentadas a través de los cuerpos y de los espacios urbanos de la metrópolis. Las reflexiones parten desde un breve recorrido histórico y de las dimensiones teóricas sobre el homoerotismo, dan cuenta de la presentación de la obra y del autor, recordándoles algunos aspectos biográficos y situacionales. Además de la (re)visitación a *Orgia*, de la ilustración del fenómeno homoerótico a partir de la mirada "extranjera" y de los indicios de que él no es solamente un ser proveniente de otra nación, sino también un ser extraño en su interior, desconociendo sus deseos sexuales y a sí mismo. Por fin, el cierre se le da con algunas consideraciones/inquietudes sobre la idea de una ciudad con un espacio público dividido entre el mundo "heterosexual" y el "gay", siendo este último fuertemente marcado por los signos de la marginación, de la soledad y representación de la ruptura de un estándar normatizador.

PALABRAS-CLAVE: Homoerotismo; extranjería; Orgia; Tulio Carella; Recife.

OS PRIMEIROS PASSOS

Você não sabe o quanto eu caminhei
Pra chegar até aqui [...]
(*A estrada*, Cidade Negra, 1998)

Após alguns anos no curso de Licenciatura Plena em Letras, na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE / Campus Sede) finalmente é chegada a “reta final”. Não foi simples ou fácil chegar até aqui, sendo necessário ultrapassar caminhos longos, difíceis, servidos com o sabor do desânimo, das inúmeras inquietações e dificuldades que surgiam a cada início e término dos semestres infindáveis da nossa Instituição. Pensar em produzir algo acadêmico, intitulado “Trabalho de Conclusão de Curso” (vulgo TCC) parecia, para mim, mais uma obrigatoriedade, ou seja, mais um pré-requisito a ser cumprido para que, enfim, fosse possível concluir e colocar as mãos no tão sonhado (e necessário) diploma. Pesquisar? O quê? Para quê? Para quem? Tantas questões martelando a cabeça e poucas respostas e conclusões para elas. Será que um trabalho, entregue e apresentado no final do curso, deveria ter esse peso ou poder atribuído após anos de cumprimento de disciplinas obrigatórias, optativas, estágios supervisionados obrigatórios, atividades curriculares complementares? Tinha dúvidas...

Quero pensar que, talvez, de maneira geral, este trabalho sirva não apenas para a obtenção de uma nota ou parecer favorável de aptidão à conclusão, mas para refletir e exteriorizar um pouco sobre como se deu a minha trajetória dentro do curso, da qual não me esquivo de, nestes primeiros passos, trazer muito mais de mim, do meu “eu”, das minhas

escolhas, do que simplesmente “teorizar” e alimentar um ego academicista que, por hora, tenho me arriscado seguir por essas veredas. É fato que não sou conhecido como um aluno prodígio, das melhores notas, de ter feito produções dignas de menções honrosas, de ser o “pupilo” de algum(a) professor(a) ou de estar inserido em um dos grupos de estudos e pesquisas do curso. Mas, talvez, seja conhecido por ser aquele que passou dois anos estudando, para alguns “turistando”, em terras lusitanas, regressando para dar continuidade ao curso, reclamando das burocracias, com uma grade de horários “desdentada”, parecendo um nômade, quase um sinônimo do próprio nome, pelas salas e períodos do curso, lidando com muita autonomia, mas nem sempre com muita paciência, com os contrastes das turmas e dos professores que cruzaram este longo caminho.

Entre escolhas e abstenções na minha vida, no contexto acadêmico, decidi que a “cereja do bolo” (assim nomeei a produção que viria ser feita na disciplina TCC) deveria ter o sabor de missão mais que cumprida e que não fosse apenas categorizado como “mais um trabalho”, fruto das reproduções de discursos já saturados na Academia ou uma versão “graduanda” de um dos nossos professores e da repetição dos seus cânones. Ansiava por algo que realmente me deixasse estimulado e motivado a mergulhar profundamente em busca das suas fontes, sentindo paixão e prazer a cada leitura e descoberta. Porém, nada me despertava tais sensações ao ponto de exclamar: “- É isto que eu quero para encerrar este ciclo!”. São chegados os últimos semestres e me encontrei numa estrada distante de casa, diante de uma placa com setas, indicando quatro caminhos tentadores, porém sinuosos: Literatura, Linguística, Educação, Língua Espanhola. Uma escolha precisava ser feita e, apesar de haver uma identificação com as áreas que norteiam o nosso curso de Letras, não poderia me esquivar de retornar ao ponto inicial que me trouxe para ele.

Foi na Literatura a área em que, apesar de não ter tido uma forte formação leitora, encontrei um refúgio para muitas questões da minha vida. Através dela, tive a possibilidade de conhecer vários espaços, tempos e culturas que ilustraram histórias, ficcionais ou não, do passado, presente e, talvez, de um futuro, percebendo o importante papel que ela exerce em nossa sociedade, sendo a Literatura, muitas vezes, uma (re)criação crítica da nossa realidade sócio-histórico-cultural. Como também, perceber a partir da formação acadêmica, que não é possível compreender e realizar um estudo literário sem levar em consideração a sua base cultural. É preciso conhecer o contexto cultural da obra, seja qual temática ela suscite. Ainda nesse sentindo, consolida-se a afirmação de Culler (1999), sobre os Estudos Culturais, ao dizer que:

[...] o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais (CULLER, 1999, p. 49).

Nesta perspectiva cultural, delimito o meu olhar para o fenômeno homoerótico, porém reconheço que o homoerotismo não é por si só um único objeto para o estudo literário, mas sim as tessituras culturais, que perpassam a análise da estrutura textual, estética e linguística, chegando também às condições sociais e culturais que permeiam e permitiram a obra chegar até o público, suas referências, ideologias, etc. A importância deste olhar legitima-se na literatura universal, por ser/ter um acervo que carrega uma grande pluralidade cultural, mesclada por diversas personificações das minorias de voz social que carregam até hoje marcas impressas pela colonização e seus ideais revestidos de (pré)conceitos normatizadores.

Ainda neste caminho, no tocante aos fatores socioculturais, presentes nos discursos dos textos literários, vale ressaltar que, a partir deles, do contexto e da sua realidade, é possível inferir nas obras alguns aspectos como: o modo de falar, costumes, crenças, valores, regras, dentre outras práticas sociais. Esta inferência acaba por corroborar com a ideia de que os conteúdos literários também consolidam valores temporais e culturais presentes nas sociedades. Com base nesta compreensão é possível legitimar a afirmação de Candido (2006), que:

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor [*sic*] ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade (CANDIDO, 2006, p. 54).

É inegável a influência do meio e das relações sociais nas obras literárias, sendo a literatura um produto cultural essencialmente social. Como isso, particularidades referentes à sexualidade e ao comportamento dos indivíduos sobre a mesma temática podem servir de “mote” para o desenvolvimento de várias produções literárias.

O homoerotismo é um fenômeno que atravessou o tempo e que resiste desde as antigas Grécia e Roma até os dias atuais, alimentando-se das diversas práticas e experiências vividas

por determinados sujeitos e tendo a literatura como uma importante aliada para problematizar as várias facetas que as manifestações da sexualidade humana podem fazer emergir, a partir de percepções de natureza social. A literatura, desde a época Clássica, vem desenhando a evolução do homem, a partir das suas relações com a cultura ao longo da história, revelando também as impressões homoeróticas (canônicas ou não) através dos registros sobre as inúmeras subjetividades que a sexualidade humana abriga, além das marcas ideológicas dominantes e opressoras que estão em voga ainda nos dias de hoje.

A temática homoerótica não foi uma escolha meramente aleatória, despertou-me um tímido fascínio desde o contato com alguns autores e obras literárias nacionais no Ensino Médio e Graduação, destacando-se produções do século XIX como *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia, *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo e *Bom-crioulo* (1895) de Adolfo Caminha. Já no século XX, célebres personagens ganharam vida e ampliaram a repercussão do tema, destacando-se Diadorim e Riobaldo (*Grande Sertão: veredas*, em 1956, de Guimarães Rosa), Letícia (*Ciranda de Pedra*, em 1954, de Lygia Fagundes Telles), Veludo (*Navalha na Carne*, em 1968, de Plínio Marcos), Timóteo (*Crônica da Casa Assassinated*, em 1969, de Lúcio Cardoso), além das personagens de contos “Pílades e Orestes” (1906) da coletânea *Relíquias da Casa Velha* (de Machado de Assis) e “Frederico Paciência” (1947) da coletânea *Contos Novos* (de Mário de Andrade). Mas, o tímido fascínio pelo homoerotismo só se transformou em inquietação e possibilidade de “objeto de estudo” a partir da disciplina “Literatura Brasileira: do Moderno ao Contemporâneo”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Sherry Almeida, em que tive a oportunidade de conhecer as personagens de três narrativas de *Morangos Mofados* (1982) de Caio Fernando Abreu: “Sargento Garcia”, “Aqueles Dois” e “Terça-feira Gorda”.

A concretude desta escolha temática, do autor e obra que servem de objetos de destaque deste trabalho deu-se tardiamente e em uma noite da qual não me recordo a sua data, após, ou talvez gazeando, alguma aula, numa mesa de bar, regada de bebidas e lamúrias acadêmicas. Foi nesta noite que tomei conhecimento do espetáculo teatral *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias*³, em cartaz na mesma semana em Recife e com ingressos

³ O referido espetáculo foi realizado pelo Teatro Kunyn e Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, com criação de Luiz Fernando Marques, Luiz Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri e Ronaldo Serruya. Esteve em cartaz na cidade do Recife - PE, entre os dias 10 e 12 de Maio de 2017, no Espaço Parságada, com duração de 120 minutos. Tendo a seguinte sinopse: Cada cidade carrega em si uma espécie de cartografia não oficial, um mapa não impresso, mas que se desenha no imaginário coletivo daqueles que precisam viver seus desejos à margem, pelas bordas, pelas frestas, pelas possibilidades de rasgos, nas pernas, mãos e pés que caminham por uma cidade pulsante. Livremente inspirado nos diários íntimos de Túlio Carella, dramaturgo e diretor argentino que nos anos 60 lecionou teatro na Universidade Federal de Pernambuco, o espetáculo “ORGIA OU DE COMO OS CORPOS PODEM SUBSTITUIR AS IDEIAS”, do Teatro Kunyn, é uma experiência que faz refletir sobre como o corpo

esgotados para todas as três sessões. A conversa revelou além da frustração de uma amiga, que estuda dramaturgia, em não conseguir assistir ao espetáculo, cuja apresentação seria feita de forma itinerante no centro do Recife e cuja fabulação se baseava nos diários íntimos (e peripécias sexuais) de um dramaturgo argentino, de nome Tulio Carella, obra esta que se revelava como um importante material sobre a questão homoerótica, sobretudo na capital pernambucana da década de 60. Marcado pela curiosidade busquei mais informações sobre o autor e a obra, deparando-me com a surpresa das edições esgotadas e a presença de alguns fragmentos disponíveis em textos teóricos e críticos sobre a temática, despertando ainda mais a minha curiosidade e o interesse em lê-la e, quiçá, tê-la como uma fonte exploratória.

Com muito esforço e por intermédio das redes sociais, consegui uma cópia da edição de 2011 do livro⁴, sendo este meu primeiro contato integral com a obra e em aproximadamente três dias pude consumir suas trezentas e poucas páginas numa leitura visceral, quase ininterrupta. Esta leitura foi determinante para a solução de qualquer inquietude que eu tinha sobre o que pesquisar, pois posteriormente já desejava saber mais sobre *Orgia*, Tulio Carella, homoerotismo e compulsivamente tentei explorar alguns caminhos (inclusive de difíceis acessos), chegando até João Silvério Trevisan e sua icônica obra *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2000), a qual traz um dos capítulos iniciais com uma parte reservada para conhecermos um pouco da experiência de Carella em Recife. Além de *Um cavaleiro da segunda decadência - 4: Deus no Pasto* (2010), de Hermilo Borba Filho que, através da sua literatura, recupera a voz de Lúcio Ginarte – *alter ego* de Tulio Carella, em *Orgia* – trazendo fragmentos dos registros íntimos do portenho e os desfechos da sua estadia, até Osvaldo Bazán, com a obra *Historia de la homosexualidad en la Argentina* – de la conquista de América al XXI (2006), a qual também apresenta um capítulo do livro dedicado ao seu conterrâneo e a suas aventuras homoeróticas.

Neste processo exploratório de bibliografias, inquietava-me a carência de fontes teóricas e literárias sobre o tema homoerótico, especialmente destacando este fenômeno nas produções literárias brasileiras. Além de certo distanciamento (para não dizer preconceito) de algumas pessoas dentro da Academia em relação a este objeto de análise, vendo, por vezes, a

pode ser político, de como pode substituir as ideias e ser, ele mesmo, com seus contornos, fluidos e tessituras, uma fundação de nova ordem mundial, onde o encontro com o diferente se dá sem meio termo, sem concessões, sem volta.

⁴ Gratidão ao Professor Doutor Rodrigo Carvalho Marques Dourado, do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que gentilmente me emprestou o seu livro.

temática como algo desimportante e “coisa de veado” que não tem o que fazer ou está querendo aparecer (militar/causar) dentro da Universidade, sobretudo na conjectura social dos tempos atuais. Várias foram as motivações, descobertas e assunções de ordem particular que se fizeram presentes durante a minha trajetória pessoal e acadêmica para que eu me inclinasse a pesquisar o tema do *gay*, destacando-se os Estudos *Queer*⁵, por exemplo. Inclusive, no início da pesquisa receei que, por se tratar de um tema tão próximo a mim, a escrita ficasse rotulada como algo confessional, panfletária ou que eu não pudesse me “distanciar” o suficiente do objeto. Porém, compreendi que a imparcialidade total não existe e, mesmo mantendo uma distância significativa e necessária do meu objeto, a vivência da homossexualidade me ajudou a dar mais vida e legitimidade à escrita.

Assim sendo, este Trabalho de Conclusão de Curso desdobrar-se-á a partir da obra *Orgia: os diários de Tulio Carella, Recife, 1960*, que, através de uma linguagem “crua”, evidencia em suas páginas algumas reflexões sobre os dilemas do ser, além de relatar um ângulo oculto do comportamento sexual masculino na cidade pernambucana da época retratada. Questiona-se: como Tulio Carella apresenta os espaços e sujeitos transgressores da normatização sexual? Tal problemática emerge do interesse, enquanto leitor, pela temática homoerótica e proximidade com as discussões teóricas no campo dos Estudos Culturais, além da descoberta da obra em meio às inquietações pessoais e acadêmicas, resultando em um interesse e desafio para explorar com maior profundidade a temática homoerótica. Como também, contribuir com os estudos sobre o tema, em especial sobre a obra destacada, ampliando a sua fortuna crítica e percebendo que muitos dos trabalhos voltados ao tema referem-se às obras clássicas (greco-latinas) e/ou aos escritores canônicos da literatura estrangeira e nacional.

Feitas essas considerações, pode-se afirmar que este trabalho objetiva, de maneira geral, analisar a obra *Orgia*, a partir do fenômeno homoerótico masculino, vivenciado e registrado em diários pelo olhar do estrangeiro Tulio Carella, na cidade de Recife, em 1960, destacando em seus trajetos as sensações e marcas socioculturais experienciadas por ele através dos corpos masculinos e dos espaços urbanos da metrópole. Além disso, especificamente, busca-se: (I) traçar um breve percurso histórico sobre as dimensões teóricas clássicas e contemporâneas acerca do fenômeno (homo)erotismo; (II) apresentar a obra *Orgia* e o seu autor, ansiando o conhecimento e a valorização de ambos no contexto literário

⁵ Os Estudos *Queer* trouxeram para a prática acadêmica um novo olhar sobre os estudos de sexualidade e gênero.

nacional da década de 1960 e (III) (re)visitar a obra a partir das cenas homoeróticas descritas pelo olhar do estrangeiro, narrador-confessor, dialogando com textos teóricos e ficcionais, visando a uma reflexão sobre as suas vivências clandestinas e transgressoras pela cidade.

Em linhas gerais, através deste ensaio, poder-se-á reforçar as afirmações sobre o teor homoerótico presente na obra, além de legitimar o poder do autor e do livro como peças-chave no quebra-cabeça da (re)visitação literária e sócio-histórico-cultural da cidade do Recife, especialmente da década de 60, por ambos revelarem um lado da metrópole até então desconhecido pelo grande público, dando visibilidade aos espaços e sujeitos clandestinos da época, além das suas respectivas condutas transgressoras. Tais afirmações poderão ser especuladas neste trabalho que se organiza em quatro partes.

A primeira parte, intitulada **Alguns caminhos sobre o Homoerotismo**, trará um breve percurso histórico e das dimensões teóricas deste fenômeno, percebendo que a linguagem do desejo sempre estará presente na história, atrelada à condição humana, tratando-se de algo inerente a cada indivíduo e delimitando-se essencialmente por seu(s) objeto(s) de desejo, como também reprimidas ou permitidas de acordo com os moldes sociais vigentes. Já a segunda parte, chamada de **O criador e a criatura**, apresentará a obra *Orgia* e o seu autor Tulio Carella, resgatando-os de um ostracismo literário nacional, quiçá latino-americano, rememorando alguns aspectos biográficos e situacionais que permearam a obra e a vida do autor, desde a sua chegada à capital pernambucana até a sua deportação, esquecimento e morte em terras portenhas. A terceira parte, intitulada **A cidade do Recife e os trajetos homoeróticos do estrangeiro em Orgia**, de maneira analítica e mediante a (re)visitação da obra, ilustrará o fenômeno homoerótico a partir do olhar “estrangeiro” e dos indícios de que ele não é somente um ser proveniente de outra nação, mas também um ser estranho a ele mesmo, no seu íntimo, desconhecendo o seu “eu” interior e os seus devassos desejos sexuais. Desejos estes que se manifestam de maneira rotineira e clandestina, apresentados através dos relatos do autor-personagem que registram uma Recife escondida, mas, sobretudo, transgressora para a época, onde “se permitir viver” seria o melhor caminho para experimentar as entranhas da cidade e minimizar os impactos da solidão. Por fim, na quarta e última parte deste trabalho, chamada de **Uma cidade oculta e de desejos clandestinos**, apontamos, a partir da obra analisada, algumas reflexões sobre a ideia de uma cidade com um espaço público dividido entre o “mundo heterossexual” e o “mundo gay”, sendo este último fortemente marcado pelos signos da marginalização, da solidão e, sempre representando a ruptura de um padrão hegemônico e normatizador, além da pulsão fatalista com que o desejo

homoerótico clandestino passa a determinar o destino do narrador-protagonista em *Orgia*. Sendo também reforçadas essas temáticas nas considerações finais (**Os passos finais desta caminhada inicial**), que trazem algumas inquietações e possibilidades para caminhos futuros da pesquisa sobre essas manifestações sexuais transgressoras e clandestinas nos espaços públicos.

1. ALGUNS CAMINHOS SOBRE O HOMOEROTISMO

*Amoris ignes si sentires, mulio,
magis propares, ut uideres Venerem.
Diligo: iuuenem uenustum, rogo, punge, eamus.
Bibisti: eamus, prende lora et excute,
Pompeios defer, ubi dulcis est amor.
Meus es...*⁶

(CIL IV 5092)⁷

Os caminhos traçados pelo homoerotismo ao longo da história ainda são bastante sinuosos, entretanto é fato que esta temática, que reflete um comportamento afetivo-sexual entre iguais, sempre esteve presente ao longo dos séculos, por vezes, à luz das sociedades vigentes e por outras estando escondido na escuridão do íntimo e dos “armários”⁸ de alguns indivíduos em consequência das repressões das épocas. Contudo, sabemos que no passado este tema passava despercebido pelos estudiosos da teoria e crítica literária. Entretanto, em meados do século XX e início do século XXI, estudiosos passaram a lançar um olhar sobre esta temática, guiados pelas perspectivas dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, permitindo novas pesquisas e análises em diversas formas de manifestações literárias. Porém, ainda são

⁶ Se sentires o fogo do amor, carroceiro,/ te apressarias mais, como se visses Vênus./ Amo um belo rapaz: rogo, fustiga, vamos!/ Bebeste: vamos! Pega o açoite e chicoteia,/ leva-me até Pompeia, onde está meu amor./ És meu... (GOUVÊA JÚNIOR, 2017, p. 283, tradução do autor).

⁷ Uma inscrição da Via Venéria, em Pompeia, está presente na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*, organizada por Raimundo Carvalho et al. No Apêndice 2 do livro, intitulado *de uma inscrição para homens*, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2017, p. 281), afirma que: “Da escrita das ruas e das praças de Pompeia, preservada pela erupção do Vesúvio de 79 d. C., o epigrama da Via Veneria é um raro registro da antiguidade latina de alguma forma popular de poesia homoerótica. Composto em senários jâmbicos, com pequenas irregularidades apenas no segundo verso, por apresentar um troqueu no quinto pé, o poema é o terno pedido de um amante para que o condutor se apresse em conduzi-lo até seu jovem amado.”

⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, em seu artigo *Epistemology of the Closet* (1993), traduzido para o português como *A epistemologia do armário* (2007), propõe uma reflexão sobre o “armário” como um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. Ela afirma que “o armário” marcou a vida dos homossexuais no último século e que ele “é a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (SEDGWICK, 2007, p. 26).

escassos os materiais voltados aos estudos de pessoas do mesmo sexo que se relacionaram entre si em obras literárias. Sabemos que há uma resistência/repressão acerca do homoerotismo no cenário literário, mas é inegável que, atualmente, os movimentos sociais e os discursos voltados para a comunidade homossexual vêm alcançando espaço dentro da sociedade.

Vale ressaltar que os estudiosos que se inclinam sobre esta temática vão além do aspecto literário ou da mera construção de uma literatura de temática gay, mas o estudo do homoerotismo e as suas discussões também possibilitam o redirecionamento para questões políticas, sociais e culturais presentes no contexto de cada obra. Sobre esse assunto, Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes dizem que:

A percepção de um objeto cultural apenas pelo viés estético, nas atuais sociedades, só é possível entre grupos bastante fechados e “arrogantes”, pois o redimensionamento das temáticas na produção ficcional eclode como forma de uma aprendizagem para o campo político-cultural, tendo-se desdobramentos ideológicos advindos no trabalho com a linguagem, com a estética do texto (SILVA; FERNANDES, 2011, p. 138).

Antes, os aspectos culturais que permeavam as obras eram ignorados, como também era comum a homossexualidade ser vista equivocadamente como pecado, doença ou atitude de caráter criminoso. Possivelmente, o preconceito tenha sido o principal motivo de os críticos terem “ignorado” a presença da temática homoerótica na literatura. Apesar do “tabu”, os sujeitos gays atravessaram o tempo e a sua existência passou a ser inserida na literatura, inclusive em épocas de grande censura e repressão, as relações homoeróticas foram transformadas em obras literárias. É fato que obras, canônicas ou não, fundamentadas na subcultura gay sempre existiram, inclusive no cenário brasileiro, mas a presença desta temática remete desde a antiguidade, tanto nas narrativas quanto nas poéticas, ganhando força e consolidando-se culturalmente no momento atual. A seguir, faremos um breve percurso histórico e das dimensões teóricas sobre o fenômeno homoerótico, como também de como a temática se fazia presente no cenário literário vigente de cada época destacada.

Na Antiguidade Clássica, o homoerotismo não possuía a carga simbólica de subversão que adquiriu posteriormente. É fato que, na Grécia e Roma, a exaltação da virilidade, da feminilidade e do culto ao corpo ampliavam as possibilidades de escolhas amorosas. Por

exemplo, na Grécia Antiga, a *pederastia*⁹ era aceita, considerada como rito de iniciação e tinha uma função meramente pedagógica¹⁰, e não intentava orientar sexualmente, ou seja, as relações centravam-se na transmissão de conhecimento dos homens mais experientes aos mais jovens, tendo como principal objetivo a preparação e inserção deles no seio da sociedade ateniense. Nesta sociedade, por exemplo, a relação homossexual era aceita e, segundo Corino (2006, p. 22), essa prática se dava:

no relacionamento amoroso de um homem mais velho, o *erastes* (amante), por um jovem a quem chamavam *eromenos* (amado), que deveria ter mais de 12 anos e menos de 18. Esse relacionamento era chamado *paiderastia* (amor a meninos), ou, como pode ser melhor compreendido, homoerotismo, e tinha como finalidade a transmissão de conhecimento do *erastes* ao *eromenos*. O que para nós pode parecer anormal, para os gregos era o paradigma da educação masculina, a *paidéia* (educação) que somente se realizava pela *paiderastia* (CORINO, 2006, p. 22, grifos do autor).

Em Atenas, os praticantes da *pederastia* não eram estigmatizados/marginalizados, isso se dava porque em hipótese alguma os envolvidos poderiam denotar alguma feminilidade, travestir-se ou se comportarem como mulheres. Um homem ateniense, ao romper essas “questões morais”, estaria traindo a masculinidade exigida ao cidadão ativo e se sujeitando a uma posição de inferioridade, uma vez que as mulheres nesta sociedade não possuíam um *status* de prestígio, suas funções restringiam-se ao matrimônio, afazeres domésticos e geração/criação de descendentes saudáveis. O homem *afeminado* ou que adotasse a posição passiva (ser penetrado), por exemplo, era ridicularizado em público, nas manifestações artísticas e culturais. Caso também fosse comprovado, por parte deles, a prática de algum tipo de prostituição, eram levados a julgamento, podendo perder o seu direito de cidadão e de participação da vida pública.

⁹ Nikos Vrissimtzis (2002) nos informa que, oriunda do grego “*Paiderastia*”, que é a junção de outras duas expressões gregas – *país* (“criança”) e *erân* (“amar”) - o termo *pederastia*, de acordo com as pesquisas historiográficas atuais, denotava na Atenas do período clássico o sentido educativo, sendo a combinação do processo preparatório do futuro cidadão ateniense com o amor metafísico só conhecido entre os homens (VRISSIMTZIS, 2002, pp. 101-102).

¹⁰ A *pederastia* nesse período era a pedagogia pós-educação básica adotada em Atenas para o refinamento da instrução oferecida ao futuro cidadão. Henri Marrou (1998) afirma que, em seus primeiros anos de formação, o menino ateniense recebia lições de ginástica de um professor especialista denominado *paidotribes* (treinador de meninos). Sob a supervisão do *grammatites* ou *grammatodidaskalos*, a criança aprendia a ler e a escrever. Os ensinamentos de aritmética ficavam restritos à aprendizagem do modo de contar. Além da educação intelectual, o menino recebia ainda lições de canto, de dança e de execução da lira. Finalizando o programa educacional básico do futuro eupátrida, lições de poesia, mais especificamente poesia lírica, faziam parte de sua formação, por possuir primordial importância na cultura grega (MARROU, 1998, pp. 213 – 214).

Na Literatura da Antiguidade Clássica, observa-se o fenômeno homoerótico em autores como Ovídio, Píndaro, Luciano, Catulo, Safo, Sófocles, entre outros. Como exemplo, temos a presença das relações homoeróticas masculinas, configuradas pela *pederastia*, nos diálogos homônimos de o *Banquete* (*Symposion*), de Platão, são ressaltadas as peculiaridades deste modelo de relacionamento em Atenas, durante o período clássico. Para os helenos, *Eros*, deus do amor e do erotismo, era o responsável por unir as pessoas a outras pessoas, a outros seres e a objetos. Segundo Lúcia Castello Branco (1987, pp. 8-9):

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. [...] A idéia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à idéia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva *religião*) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziram sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade (BRANCO, 1987, pp. 8-9, grifos da autora).

Neste banquete, foi proposto aos convidados que fizessem elogios a *Eros*, discursos para enaltecer o amor. Entre todas as manifestações, destaca-se o discurso de Aristófanes que propõe que, para conhecer o poder de *Eros*, faz-se necessário conhecer a história da natureza humana, narrando *O Mito dos Andróginos*. Nele, o dramaturgo relata que existiam três gêneros humanos: o masculino, o feminino e o andrógino. Luana Neres de Sousa (2013, p. 72), no ensaio *O homoerotismo masculino nos diálogos O Banquete de Platão e de Xenofonte*, sintetiza o mito narrado no banquete, dando ênfase ao último gênero humano:

Este último era um ser duplo, com duas faces e oito membros, possuindo uma grande força. Havia andróginos com uma metade masculina e outra feminina, e outros com duas metades masculinas ou duas femininas. Certo dia, os andróginos revoltaram-se contra os deuses e foram divididos em dois, sendo assim condenados por Zeus a procurarem por toda a humanidade a sua metade verdadeira. Desde então, as pessoas passam a buscar na sua “outra metade” aquilo que não encontram em si (SOUSA, 2013, p. 72).

Ao apresentar este mito, Aristófanes explica a nossa busca pelo amor através das metades opostas ou iguais. Como também, traz uma explicação mitológica para o amor homossexual, masculino e feminino. Esta narrativa ilustra bem o nosso desejo de encontrar “a cara metade”, além da sensação de completude, de não querer mais se separar, de se fundir num só, quando essas metades se encontram. Sendo assim, o amor, pelo discurso de Aristófanes é, portanto, o desejo e a procura da metade perdida, ansiando pelo todo, ocasionada por nossa revolta contra os deuses. Logo, a partir das descrições históricas e das

produções literárias da época, podemos perceber que o homoerotismo na Antiguidade Clássica não gerava conflitos nas sociedades em que a *pederastia* tinha vigência.

Passados alguns séculos, com a chegada da Idade Média e o surgimento do feudalismo, impulsionado pela Igreja Católica, o cristianismo institucionalizou o pecado. Foi conferido ao homoerotismo um caráter reprovável e “demoníaco”, tornando a sua prática e abordagem extremamente condenável e proibida. Segundo Pereira (2007, p. 107):

Nesse período, novas subjetividades em torno da afetividade/sexualidade foram elaboradas, com clara tendência a desprezar o corpo e a sexualidade. A vida matrimonial cristã ganhou destaque especial a partir de novas matrizes institucionais. O enfoque era primordialmente a união afetivo/sexual entre homem e mulher, seguida do desejo de gerar filhos e da visão do casamento como saída preventiva contra os pecados da incontinência. Essa vida matrimonial casta não chegou ao extremo de exigir abstinência sexual, mas apontava que as relações estavam unicamente a serviço da procriação dos filhos e em favor do reino de Deus (PEREIRA, 2007, p. 107).

A Igreja e os seus valores “divinos”, na Baixa Idade Média, caçaram os hereges e perseguiram os diferentes, os julgando, confiscando os seus bens e os condenando à fogueira. As punições pela prática homoerótica tanto masculina quanto a feminina podiam ser desde mutilações até a morte na fogueira da Inquisição, determinadas pelo Tribunal do Santo Ofício, pois se tratavam de crimes¹¹ contra a fé Católica. Foi nessa época que a prática sexual entre homens passou a ser chamada de “sodomia”¹², configurando-se como “pecado contra a natureza” e “contra a virilidade”.

Entretanto, foi no interior da Igreja, nos conventos, que muitos daqueles que ocultamente demonstravam o interesse afetivo por pessoas do mesmo sexo ou que não se viam exercendo os papéis atribuídos às figuras masculinas e femininas encontraram abrigo. Donald B. Cozzens (2001, p. 138), declara que:

a vida religiosa celibatária oferecia às mulheres um modo de escapar das consequências do casamento [...]. Ela proporcionava a ambos os sexos um meio de evitar papéis sexuais estereotipados. As mulheres podiam exercer o

¹¹ No tocante à criminalização, em Portugal, por exemplo, as *Ordenações Afonsinas*, primeira consolidação de leis, feita no século XV, declaram no Livro V (*Título XVII. Dos que cometem peccado de Sodomia.*) que a sodomia é o mais torpe, sujo e desonesto pecado ante Deus e o mundo, impondo ao infrator que seja queimado até virar pó, para que não reste memória de seu corpo e sepultura. O Título integral consta nas páginas 53 e 54, disponíveis em: <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/l5pg53.htm>.

¹² A Sodomia é uma palavra de origem bíblica, usada essencialmente para designar as ações praticadas pelos moradores da cidade de Sodoma. Este termo, ao longo dos anos, vinculou-se as práticas sexuais, sendo a principal interpretação, sobretudo pelas entidades religiosas, de que o pecado de Sodoma seria o sexo entre homens, transformando o termo “sodomia” em um sinônimo de homossexualidade.

poder em comunidades religiosas, entre outras mulheres, sem serem subordinadas ao chefe masculino da família. Os homens podiam ser padres de uma comunidade de iguais, todos homens, sem as responsabilidades da paternidade ou de administrar um lar, ou podiam exercer, por meio do sacerdócio, habilidades de cuidar e servir que, em outras circunstâncias, estavam associadas às mulheres e eram consideradas vergonhosas para os homens. Os homens podiam evitar obrigações de guerra e dedicar-se ao estudo: as mulheres podiam tornar-se letradas e instruídas, uma oportunidade rara para seu sexo fora das comunidades religiosas do declínio de Roma. É razoável, sob essas circunstâncias, acreditar que o sacerdócio e as comunidades religiosas teriam exercido uma atração particular sobre os homossexuais [...] de fato, lésbicas e gays nem precisariam de uma motivação espiritual para se associar a uma comunidade unissexual de iguais (COZZENS, 2001, p.138).

Nesta época, a literatura banuiu a temática homoerótica, mas se sabe que na Península Ibérica, na região conhecida como *Al-Andalus*, território governado por muçulmanos, os “não cristãos” praticavam abertamente a sodomia em relacionamentos estáveis, haréns masculinos e na prostituição, sendo muitos dos praticantes integrantes da elite intelectual da época. É nesta zona que surgem registros de poesia homoerótica medieval, uma vez que tais práticas não eram claramente condenadas entre os árabes e judeus medievais. Alguns estudiosos destacam que o homoerotismo e a homossexualidade foram extremamente importantes na sociedade judaica da época, tais práticas resultaram na cultura cristã entre os séculos XIII e XVII uma associação do judaísmo à perversão sexual e à homossexualidade, ficando inclusive testemunhadas na poesia satírica da época.

O professor Daniel Eisenberg (2003), em *Efebos y homosexualidad en el medievo ibérico*, afirma que:

El descubrimiento y la publicación de mucha poesía perdida, y los estudios pioneros de Schirmann y Roth, han dado sorprendentes nuevas perspectivas sobre la sexualidad sefardí (judíos españoles expulsados). Hay montones de poemas pederásticos, debidos a los mas grandes poetas judíos de la época: Ibn Gabirol, Samuel ha-Nagid, Moses Ibn Ezra, Judah ha-Levi, y otros (EISENBERG, 2003).¹³

No Renascimento, a cultura clássica é retomada e a busca para “conhecer a si próprio” vai devolvendo à literatura a possibilidade de tratar dos prazeres da sexualidade, temática bastante apresentada nas obras do italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375). Prevaecem às configurações dos modelos sexuais socialmente aceitos, na verdade, impostos pela religião, e com o endurecimento das doutrinas calvinistas sobre a moral sexual, engessaram os papéis do

¹³ “O descobrimento e a publicação de muita poesia perdida, e os estudos pioneiros de Schirmann e Roth, deram surpreendentes novas expectativas sobre a sexualidade sefardita (judeus espanhóis expulsos). Há muitos poemas pederásticos, devido aos maiores poetas judeus da época: Ibn Gabirol, Samuel ha-Nagid, Moses Ibn Ezra, Judah ha-Levi, e outros” (tradução nossa).

masculino e feminino. Neste cenário, a literatura de maior prestígio, mais elitizada, durante esta época, ignorou o homoerotismo, que ficou reduzido a questões pornográficas. A pornografia desta época acaba por possuir um caráter contestador, buscando chocar as autoridades e suas manifestações religiosas e políticas, aspecto bem divergente da época atual. Na literatura pornográfica italiana, prostitutas e sodomitas estavam à margem da sociedade, com esse distanciamento, eram descritos nas obras como vantajosos observadores e críticos da ordem estabelecida.

Ainda no tocante às produções literárias da época, Saulo Lemos (2013) em *Sendas do Homoerotismo* destaca que:

O primeiro grande autor da literatura universal pós-clássica que abordou o homoerotismo foi, sem dúvida, o Marquês de Sade (1740-1814). [...] Em sua obra, a distinção entre a literatura meramente pornô e textos mais intelectualizados se dissolve. Sade tratou de todos os temas observados na pornografia nos tempos iluministas: estupro, incesto, parricídio, tortura, sodomia, lesbianismo, assassinato como modalidade erótica etc. [...] Na postura de “libertino”, exaltou o homoerotismo como forma de exprimir o que considerava os instintos mais recônditos e legítimos do homem. Em obras como *Os 120 dias de Sodoma* ou *Filosofia na alcova*, o sexo entre homens ou entre mulheres está associado à transgressão moral deliberada como forma de busca do prazer físico. Dentro do repertório sadeano, o homoerotismo figurava ao lado da tortura e do assassinato, em um patamar indistinto, o que resulta da própria visão moralista da época, à qual, em certo sentido, nem o próprio Sade escapou. Não deixa de ser um marco na abordagem literária da sexualidade humana, de seus abismos (LEMOS, 2013, grifos do autor).

Em meados do século XIX, época regida pela visão positivista da ciência moderna, o termo “homossexualismo” passou a ser utilizado com maior frequência, quando se tratava das relações entre iguais. O vocábulo possuía um caráter mais científico e foi criado em 1869, pelo alemão Karl Maria Kertbeny, para designar que tais práticas seriam uma doença, ou melhor, uma anomalia. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2015, p. 21) aponta que “depois de ter sido considerada pecado, vício e crime, a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo (quase exclusivamente se tratando de homens) passou a ser concebida como patologia e essa definição da ciência foi amplamente utilizada por médicos brasileiros.” Ainda neste tom cientificista, Foucault (1988, pp. 43-44) chama a atenção ao dizer que:

A homossexualidade apareceu como uma das formas da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1988, pp. 43-44).

Ou seja, nas palavras do filósofo, a passagem da “sodomia”, perversão, para o “homossexualismo”, doença, proporcionou também outra mudança, uma vez que se deixou de observar/considerar uma prática, para criar um tipo específico, uma *espécie* de sujeito. Ainda na obra *História da Sexualidade I – Vontade de saber*, Foucault (1988) nos informa que o amor entre sujeitos do mesmo sexo é condenado pela sociedade que, historicamente, regula a sexualidade por meio de discursos, seja no campo religioso, familiar, escolar ou científico. Desde o século XIII, ele aponta que a sociedade vive uma fase de proibições sexuais, que funcionam como dispositivo de poder para regular a sexualidade. Historicamente, o ato sexual entre sujeitos do mesmo sexo foi construído pelo discurso do pecado, da anormalidade, isso porque o discurso religioso pautava o sexo como função reprodutora, tendo como modelo de família a configuração heteronormativa. Portanto, o homossexual acaba por carregar o estigma do pecado, anômalo e daquilo que não deveria existir.

Com o “nascimento” e a categorização da “homossexualidade”¹⁴, no século XIX, a repressão e o controle dos sujeitos que a praticavam foram intensificados, porém, tais interdições evocaram, segundo Foucault (1988, p. 96), um discurso “de reação”, uma vez que “a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou a sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico”. Nesse sentido, o filósofo ainda enfatiza que a relação entre iguais fez e faz com que as instituições sejam questionadas, uma vez que a norma heterossexual rejeita a homossexualidade (FOUCAULT, 1981). Ainda sobre as práticas repressivas, Foucault (1988, p. 12) completa que “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada”, ou seja, isto explicaria a tendência moderna de produzir mais e mais discursos sobre o sexo, o que é um movimento muito diverso do que acontecia no mundo antigo.

Na literatura moderna, e especificamente a estrangeira, entre os séculos XIX e XX, a presença de escritos com tons homoeróticos se destacaram nas obras de escritores como Walt Whitman (1818-1892), Oscar Wilde (1854-1900), André Gide (1869-1951), Federico García Lorca (1898-1936), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Fernando Pessoa (1888-1935),

¹⁴ Vale a pena destacar que o discurso acerca da homossexualidade surge antes do discurso sobre heterossexualidade. Este último, não se fazia necessário existir, pela simples razão de parecer natural, normal, uma vez que estava intimamente ligado a uma finalidade procriativa e moral. Nesse sentido, o primeiro, homossexualidade, passa a ser apontado como patologia e compreendido como um desvio da conduta sexual “normal”. Já o segundo, a heterossexualidade, é visto como “a cura” para o primeiro e/ou qualquer transgressão deste modelo. Dessa forma, atribuem-se à heterossexualidade uma posição normalizadora e o discurso de controle das manifestações afetivo-sexuais, corroborados por Foucault.

Thomas Mann (1875-1955), Virgínia Woolf (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922), James Baldwin (1924-1987), Jean Genet (1910-1986), entre outros nomes. Na maioria das produções literárias da época, apesar dos tons de tragicidade, as personagens estão intimamente empenhadas na busca por “se conhecer”, compreender a sua sexualidade, entre outras verdades inacessíveis. Os obstáculos por parte do preconceito e o senso comum, em vários casos, também formam parte da matéria textual com que a tensão romanesca, ou poética, é construída.

Nacionalmente, entre inúmeras obras, destacou-se, em 1895, o romance *Bom-crioulo*, do cearense Adolfo Caminha, que segundo Trevisan (2000, p. 253) foi “o grande mito da literatura brasileira relacionada com o homoerotismo”. Entretanto, por tratar sutilmente sobre este tema, a obra sofreu um grande rechaço na época. Posteriormente, o conto *O Menino do Gouveia*, publicado no jornal *O Rio Nu*, em 1914, do autor Capadócio Maluco (pseudônimo com o qual a narrativa foi assinada e também personagem da obra), trouxe a temática homoerótica como elemento central. Para Fernandes (2015, p. 110), nesta obra “são incrustados conceitos muito fortes do empirismo do início do século XX sobre os sujeitos ‘invertidos’, tais como a associação à prostituição e o comportamento efeminado.” Além do uso de “palavrões” e de uma linguagem coloquial, o configurando como um escrito transgressor para a época.

Em meados do século XX e princípios do século XXI, o fenômeno homoerótico ganhou força e outro tom, embasado pelos Estudos Culturais e diversas teorias que se concentram no seu interior, proporcionando uma maior amplitude e pluralidade no seu entendimento e nas discussões. Contemporaneamente, depois da consolidação dos movimentos sociais, a favor das minorias de voz e em prol dos direitos gays, surge a Teoria *Queer*¹⁵ que, dentro dos estudos de gênero e de sexualidade, deram origem a uma nova maneira de entender a “homossexualidade”, como também de lidar com as repressões sofridas, por parte daqueles que se relacionam afetivo-sexualmente com pessoas do mesmo sexo. Para Guacira Lopes Louro (2004, pp. 38-39), a perspectiva e o sujeito *queer* representam “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” Ou seja, querem subverter, contestar qualquer vestígio das visões essencialistas e binárias da sexualidade.

¹⁵ Segundo Miskolci (2012, p. 12), o *Queer*, em meados de 1960, “se insere em um cenário aberto pelos novos movimentos sociais surgidos a partir do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual. Esses movimentos que ganham força e visibilidade na época da contracultura costumam ser associados à emergência de novos sujeitos históricos que passam a demandar direitos e também a influenciar na produção de conhecimento”.

No tocante à literatura e ao homoerotismo masculino, José Carlos Barcellos (2006), afirma que o conceito de homoerotismo se trata de uma concepção mais abrangente capaz de compreender:

[...] 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. [...] O conceito de homoerotismo é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos (BARCELLOS, 2006, pp. 20 - 21).

Nacionalmente, a literatura tem representado um rico acervo de pluralidade cultural homoerótica. Através dela, mesclam-se diversas personificações de minorias de voz social que carregam marcas impressas pela colonização e seus ideais revestidos de (pré)conceitos normatizadores. Logo, os textos literários, como produtos sociais, podem e devem trazer temáticas que versem sobre a sexualidade e o comportamento dos indivíduos. O homoerotismo, por ter atravessado, transgredido e resistido há todos esses tempos teve na literatura um suporte para torná-lo público, reconhecido, questionado e respeitado. É nesse cenário de “tornar público” e de transgressão que, em 1968, o circuito literário brasileiro parou para ler as aventuras homoeróticas de um argentino em Recife, na obra intitulada *Orgia*, de Tulio Carella. A narrativa não canônica chamou a atenção de muitas pessoas e cinco décadas após a sua primeira publicação, ainda são perceptíveis os impactos repressivos ao seu autor, como também o “sumiço” e a carência de estudos sobre a obra, reflexo das marcas ideológicas dominantes ainda em vigência nos dias de hoje, que oprimem as manifestações sexuais divergentes da heteronormatividade.

2. O CRIADOR E A CRIATURA

- Os corpos obstruem o verdadeiro amor. Os sentimentos obstruem o verdadeiro prazer. - Quem sabe por que escrevo este diário? Por amor ao pecado, talvez. Para quem lê-lo? Ou tento justificar-me a mim mesmo com uma exagerada grandeza no erótico? Que procuro? Que persigo?

(Tulio Carella, 2011, p.165)

Tulio Carella, *autor-personagem* da obra *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960, foi um dos escritores mais prestigiados na Argentina entre os anos de 1940 e 1950. Nascido em Mercedes, província de Buenos Aires, em 14 de maio de 1912, na sua juventude iniciou o curso de Química, porém a sua vocação estava em outra área, passando a estudar Belas Artes e Música, demonstrando uma inclinação ímpar para escrever. Tornou-se poeta e autor de importantes ensaios, crônicas, críticas teatrais, como também, um dramaturgo premiado e respeitado em seu país. Seu prestígio resultou na assinatura de roteiros de cinema, adaptações para televisão e na atuação como docente de Teatro e Belas Artes em cursos superiores (inclusive no Brasil).

Dentre a sua vasta produção crítica e literária, destacam-se algumas obras, como: *Tango, Mito y esencia* (1956), *Cuaderno del delírio* (1959), *Picaresca porteña* (1966) e *Orgia* (1968). Em *Tango, mito y esencia*, Carella não propõe uma análise historicista nem a elucidação genealógica da música das ruas, mas a indagação sobre a sua condição no cenário portenho. Já a obra *Cuaderno del delírio* foi premiada com a “Faja de Honor”¹⁶ da SADE (Sociedad Argentina de Escritores) e resulta de um agrupamento de notas da viagem do seu tormentoso regresso de navio da Europa à Argentina, no meio das alucinações febris causadas pela combinação de uma pleurite e um broncopneumonia. A circunstância desse sofrimento originaria um diário articulado pela explosão do autodiálogo, cheio de fantasias verbais e lutas de ideias.

Em *Picaresca porteña* temos um ensaio sociológico que explora os hábitos dos setores marginais da cidade de Buenos Aires e as produções discursivas menores: tratamento e características das casas de prostituição feminina, o lunfardo, as inscrições nos banheiros públicos e as letras das músicas carnavalescas. Em 1960, aceita o convite para ensinar Teatro na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE¹⁷, permanecendo na capital pernambucana até o primeiro trimestre de 1962¹⁸. Neste período de estadia em Recife, distante de seu casamento com uma pianista argentina (com a qual não teve filhos), Carella registrou em diários o seu cotidiano e confidências afetivo-sexuais que posteriormente viriam resultar na

¹⁶ Atualmente, o nome de Tulio Carella não aparece na lista dos ganhadores da “Faixa de Honra” dada pela Sociedade Argentina de Escritores, disponível no site: <http://www.sade.org.ar/premiodehonor.html>. Em 1959, ano atribuído a sua premiação pela obra *Cuardenos del delírio*, consta o nome da novelista e poetisa argentina Norah Lange.

¹⁷ O convite se deu através da indicação de Hermilo Borba Filho (1917-1976) e pelo italiano radicado em São Paulo Alberto d’Aversa (1920-1969).

¹⁸ Informação extraída da entrevista com Leda Alves ao Diário de Pernambuco em 29 de maio de 2011. A viúva e responsável pelo espólio de Hermilo Borba Filho conheceu pessoalmente o professor Tulio Carella. Disponível em: <https://microgramas.wordpress.com/2011/06/16/vida-dupla-de-um-intelectual/>

obra *Orgia*. Seus últimos momentos no Brasil são atormentados pela prisão e tortura, seguida da deportação extraoficial. Já de volta às terras portenhas, a publicação dos seus diários íntimos, em 1968, acaba por marginalizar o escritor que se torna recluso e esquecido, falecendo em 1979 em virtude de problemas cardíacos.

Orgia, “obra-criatura” de Tulio Carella, ganha consistência em sua morada no centro da cidade do Recife e, embora esteja permeada de nomes inventados e técnicas ficcionais, pode ser considerada uma literatura confessional¹⁹. As “confissões” de Tulio Carella, sob o *alter ego* de Lúcio Ginarte, tornam-se públicas no Brasil a partir da tradução dos diários e edição do dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho, intitulando-a de *Orgia – Diário Primeiro*, subtítulo que sugere uma possível sequência de volumes e que não se concretiza. O livro esgota-se em sua primeira edição de todas as livrarias e a repercussão atravessa as fronteiras e condena Carella ao ostracismo na vida literária argentina.

A reedição mais atual da obra (também esgotada e utilizada como base para este trabalho) aconteceu em 2011 pela Opera Prima Editorial e Cultural, agora intitulada *Orgia: Os Diários de Tulio Carella, Recife, 1960*. Nesta nova edição, somos guiados por uma introdução feita por Alvaro Machado chamada de *a trajetória de uma confissão*. Nela é possível observar detalhes, a partir de pesquisas no Recife e em Buenos Aires, que conduzem o leitor em um mergulho histórico, social, e também biográfico da obra. A maneira como os diários foram descobertos revelam um pouco do contexto sócio-político e histórico da década de 60. Alvaro Machado na sua introdução revela:

Foi, de fato, de uma gaveta trancada na quitinete de Carella, no Recife, que militares em busca de agentes da revolução de Che Guevara e Fidel Castro confiscaram os cadernos que deram origem a *Orgia* e inauguraram sua história de maldição, que inclui a prisão do autor e sua expulsão informal do país (MACHADO, 2011, p. 8).

As movimentações sorrateiras e efêmeras de Carella em torno da sua residência e no centro da capital pernambucana serviram de motivação para que ele fosse compreendido como um indivíduo subversivo, tendo em vista que na época crescia o incômodo dos militares com o cenário político nacional²⁰. João Silvério Trevisan, em *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2000), destaca *Orgia* como uma

¹⁹ Segundo Eunice Cabral, no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Cera, a Literatura Confessional como uma produção típica da modernidade, refere-se a “textos literários que têm como centro a expressão da intimidade de um indivíduo; em termos discursivos, o texto irradia de um sujeito de enunciação, que se toma a si mesmo como objecto [sic] de conhecimento”.

²⁰ A década de 1960 é marcada pela presidência de João Goulart “Jango” (1961-1964) e as Ligas Camponesas de Francisco Julião com intensas atividades em Pernambuco.

importante obra para refletir o fenômeno homoerótico no cenário nacional, como também comenta sobre os desdobramentos das vivências clandestinas do estrangeiro em Recife:

Talvez porque sua presença na cidade fosse demasiado evidente, num momento politicamente explosivo, Carella acabou sendo preso pelos militares brasileiros, suspeito de traficar armas de Cuba para as Ligas Camponesas de Pernambuco. A polícia tinha informação de que ele andava freqüentemente [sic] no cais, durante a noite, e se encontrava com pessoas suspeitas de serem agentes subversivos e guerrilheiros. Carella foi longamente interrogado e torturado. Embarcaram-no num avião e ameaçaram atirá-lo do alto, para que confessasse seus crimes subversivos. Ao vistoriar seu apartamento, os policiais encontraram seu diário, que foi cuidadosamente lido. Então os militares perceberam o equívoco: tinham prendido um viado em vez de um guerrilheiro cubano. Carella foi solto, com a admoestação de que silenciasses sobre a sua prisão, caso contrário fariam publicar trechos escabrosos do seu diário, do qual iriam guardar uma fotocópia (TREVISAN, 2000, p. 82).

Tais acontecimentos ilustram uma possível justificativa para ausência do desfecho da obra, considerando a interrupção da permanência de Carella no país. Em *Orgia*, não há um desfecho oficial da história, seu final brusco e inconcluso traz o silêncio dos fatos vivenciados por Tulio Carella e a sua jornada interrompida no Brasil. Ficcionalmente, Hermilo Borba Filho, na obra *O cavaleiro da segunda decadência – 4: Deus no Pasto* (2010) recupera a personagem Lúcio Ginarte, *alter ego* de Tulio Carella, em sua narrativa, trazendo fragmentos dos diários e também revelando detalhes da prisão, tortura e deportação do “amigo” argentino.

A seguir, apresentamos um fragmento da obra de Hermilo Borba Filho, cujo diálogo evidencia os fatos em torno do sumiço do estrangeiro e as ações tomadas pelo reitor em virtude das inesperadas descobertas:

- Pronto, está morta a charada – disse, em voz mais alta.
E estava, realmente. Foi Fortes quem perguntou:
- Encontraram-no?
- Já está em seu apartamento – respondeu o Magnífico.
Fui infeliz em minha intervenção:
- Então tudo não passou de uma aventura?
D’Almeida interveio:
- Mas afinal o que aconteceu?
- O Magnífico foi cortante:
- Não interessa, senhor professor. Basta que saibam que ele vivia caçando homens. E, o que é pior, negros. Era louco por negros. Seu diário está cheio de tipos asquerosos e desenhos ainda mais nojentos.
- Como souberam? – Indaguei.
O Magnífico voltou à calma e disse tão baixo que mal ouvi:
- Isto é um segredo.
[...] – Já tomei minhas providências.

- Quais? – atraveu-se d’Almeida.
 O Magnífico anunciou sua sentença:
 - Cancelei o contrato e vou mandá-lo de volta ao seu país (BORBA FILHO, 2010, p. 171).

A partir da equivocada interpretação dos fatos sobre o seu cotidiano, Tulio Carella foi considerado um marginal, criminoso. Entretanto, mesmo depois de esclarecidos os fatos, o estigma de marginal não foi removido dele, pelo contrário, ganhou outra significação, pois ele “deixou de ser” um contrabandista (o que nunca foi), para ser um transgressor, um “desviado” do modelo de sexualidade heteronormativa vigente socialmente. Passando a ser colocado “à margem da sociedade”, rotulado como um indivíduo imoral, vergonhoso, sendo expulso do trabalho e da pátria que o acolhera para evitar uma possível desmoralização dos espaços em que ele estava inserido.

Excluído e mandado de volta para casa, Tulio Carella chega à Argentina; longe dos seus objetos de desejo e da condição de marginal atribuída a sua figura, ficcionalizou os seus escritos que resultariam futuramente numa publicação no Brasil. Nada se sabe sobre a consciência do autor acerca dos impactos que esta futura obra poderia emergir na sua vida pessoal e profissional, como também nada se sabe sobre a sua rotina e reintegração na sua terra natal. Trevisan (2000, p. 82) nos diz que:

Humilhado, Tulio Carella regressou imediatamente para a Argentina, voltando a residir em Buenos Aires. Corria o ano de 1962. Seus amigos diziam que adoeceu de saudade do Brasil. Sabe-se vagamente que ele se separou da mulher e que, por volta de 1979, teria morrido de colapso cardíaco. Além do Volume Primeiro do seu *Diário*, publicado em tradução para o português, existe só uma edição de poemas de Tulio Carella dedicados à cidade do Recife, a Sodoma que tão hospitaleiramente o acolheu (TREVISAN, 2000, p. 82, grifo do autor).

Com a publicação de *Orgia*, o estigma sobre a sexualidade “invertida” do autor torna-se evidente e os desdobramentos dos olhares alheios conduzem o dramaturgo para uma posição de marginalizado. Goffman (1988, p. 58) afirma que “é através da nossa visão que o estigma dos outros se torna evidente com maior frequência”, logo, com a repercussão da obra e as associações preconceituosas feitas entre autor e personagem, foi atribuído a Carella o rótulo de homossexual, sem isentá-lo de todos os estigmas/estereótipos que, na época, o gay carregava e ainda carrega. Provavelmente, a vergonha tenha sido a maior companheira de exílio até a sua morte.

Após 43 anos da primeira publicação, na segunda edição do livro, com um novo título, introdução e notas, buscou-se recuperar o autor e a obra de um longo período de esquecimento. Esta reedição é motivada por algumas inquietações, conforme afirmou Alvaro Machado, em uma entrevista feita por Paulo Carvalho e publicada no Diário de Pernambuco em 29 de maio de 2011. A seguir, segue um trecho da mesma:

[...] Foi motivado pelo silêncio em torno do nome de Carella que a editora paulistana Opera Prima relançou no início do mês *Orgia*: Os diários de Tulio Carella, Recife, 1960. Na edição, a tradução de Hermilo ganhou uma apresentação assinada por Álvaro Machado, além da longa bibliografia de Carella. [...] O mais estranho é que, até os dias de hoje, o silêncio permanece: *Orgia* nunca foi editado em espanhol, assim como outros títulos de Carella não receberam estudos profundos ou reedições como esta da Opera Prima, aqui ou em seu país. [...] – nenhuma obra, mesmo o livro sobre o Tango, que é uma referência no assunto – o que é um sinal muito atípico. [...] Eu acredito que este livro, *Orgia*, foi o principal motivo do silêncio em torno da obra dele, por uma questão moral, certo tipo de preconceito (CARVALHO, 2011, grifos nosso).

Também na tentativa de retirar da invisibilidade Tulio Carella e suas obras, Osvaldo Bazán, no seu livro *História de la homosexualidad en la Argentina* – de la conquista de América al XXI (2006), traz o dramaturgo para esse cenário de discussões e dá ênfase sobre o fôlego das suas obras para compreender a cultura portenha. Destaca *Orgia* como uma importante produção para a temática homoerótica, recuperando elementos ditos por Hermilo Borba Filho e João Silvério Trevisan para ilustrar o desfecho infeliz do seu conterrâneo em terras brasileiras. Bazán (2006, p. 254) diz que:

Deportado inmediatamente, chantajeado por funcionarios del Estado, Tulio volverá a la Argentina y no dirá una palabra sobre su experiencia brasileña, tampoco volverá más al país en donde fue otro. Se separó de su esposa y editó *Picaresca porteña*. Murió de un paro cardíaco en 1979 (BAZÁN, 2006, p. 254, grifo do autor).²¹

No tocante à estrutura da obra, é importante destacar a diegese de *Orgia*: nota-se que dos oito capítulos, distribuídos em trezentas e doze páginas, os dois primeiros apresentam uma estrutura “romanesca”, com uma narração em terceira pessoa e onisciente. Já a partir do terceiro capítulo, as páginas ganham a forma de diário, cujos relatos são escritos em primeira pessoa e com o professor Lúcio Ginarte descrevendo as suas experiências em torno da sua

²¹ Deportado imediatamente, chantageado por funcionários do Estado, Tulio retornará à Argentina e não dirá uma palavra sobre sua experiência brasileira, nem retornará ao país onde ele era outro. Ele se separou de sua esposa e publicou *Picaresca portenha*. Morreu de parada cardíaca em 1979 (tradução nossa).

solidão e descobertas homoeróticas em Recife. Vale ressaltar que os focos narrativos vão se alternando até o final do livro e é perceptível que a tipografia do texto²² vai ajudando didaticamente o leitor a mergulhar em ambos os universos narrativos.

Para melhor exemplificar a diferença tipográfica, segue um fragmento da obra, ilustrando em *itálico* o narrador onisciente, em terceira pessoa: “*Lúcio Ginarte afasta todo o contato com a realidade atual, assim como com a realidade passada. É como se saísse de um casulo – ou como se entrasse num casulo*” (CARELLA, 2011, p. 37). Já quando o narrador se manifesta em primeira pessoa, na forma clássica do diário, temos uma tipografia padrão (em redondo), conforme pode ser vista a seguir:

TERÇA-FEIRA – Certas recordações astutamente não se apresentam. – Ao lado do homem vejo um negro jovem que me olha e, quando me afasto, sorri para mim; volto e conversamos; chama-se Sebastião, dá-me seu endereço e me informa que para se deitar comigo cobra somente dois mil cruzeiros (CARELLA, 2011, p. 95).

No processo de ficcionalização dos diários, possivelmente entre 1962 e 1963, Tulio Carella os transformou num *roman à clef*²³, estratégia que supostamente visava preservá-lo, como também, criar uma proteção às identidades reais das personagens citadas e descritas ao longo da obra. Ainda em 1963, Carella confia ao seu amigo Hermilo Borba Filho (o qual, nos diários, é chamado de Hermindo) a tradução e edição da obra *Orgia*, que, após cinco anos, aparece como o quarto item da Coleção Erótica, publicada em 1968-1969, coordenada por Borba Filho e Aldomar Conrado.

A repercussão do livro é grande, ultrapassando fronteiras, mas não resulta numa edição em espanhol²⁴ ou em outro idioma além do português. Em terras portenhas, o escândalo acerca da temática e as suposições sobre a relação direta entre o *autor-personagem*, Tulio/Lúcio, circulam de forma negativa, uma vez que ele era muito conhecido e considerado um “*porteño de ley*” (viril, tanguero, da rua). Mesmo não havendo registros oficiais sobre os

²² Na edição de 2011, quando a narração em *Orgia* encontra-se em terceira pessoa o texto aparece destacado em *itálico*, já os relatos registrados no formato de diário são representados em padrão normal (com letra redonda). Inclusive, os fragmentos citados neste trabalho, estarão transcritos conforme se encontram na obra, respeitando a sua organização tipográfica.

²³ Segundo Massaud Moisés, no Dicionário de termos literários (2002, p. 399), trata-se uma “expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios”.

²⁴ Segundo o jornalista Lucas Ferraz, em sua publicação na Folha de São Paulo (10 de maio de 2011), o editor da Ópera Prima Editorial, Alvaro Machado, iniciou uma conversa com Esteban Carella (sobrinho-neto e responsável pelos direitos autorais do seu tio-avô) visando um acordo para a reedição da obra, mas acabou encontrando uma resistência por parte da família do autor: “ele disse não querer o livro publicado em espanhol”, afirmou Machado sobre a decisão do sobrinho-neto, mesmo havendo o interesse de escritores e editoras para traduzir e publicar a obra na Argentina, terra natal de Tulio Carella. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005201113.htm>.

seus amores com outros homens, condenam-no ao esquecimento, não tendo mais nenhum de seus livros editados e sendo *Orgia* a sua última criação/publicação de fôlego.

É inegável que *Orgia* torna-se o marco central para o ostracismo literário e social de Tulio Carella, principalmente na Argentina. Lucas Mertehikian (2015, p. 84, grifo do autor) reforçará a ideia de que “la publicación de este diario de viaje será para Carella exactamente el reverso de cualquier operación consagratória: a *Orgia* sobrevivirá el silencio, el aislamiento y hasta la desaparición”²⁵. Logo, sua marginalização, impulsionada pelo estigma da homossexualidade se reverbera até os dias atuais, com a ausência de uma edição desta obra em espanhol, como também na reedição de outras obras do autor, negando a seus conterrâneos, pesquisadores e curiosos o acesso aos textos teóricos, críticos e literários de Carella.

Quanto à temática da obra, Machado afirma que:

O livro privilegia o tema da entrega do professor Ginarte à vida homossexual do Recife, e, a partir daí situações em torno da alteridade racial, social e cultural: o diálogo possível entre o argentino branco, instruído e de classe média e os negros, mulatos e mestiços pobres daquela capital (MACHADO, 2011, p. 9).

A fascinação do escritor argentino pela mistura de raças e pela sexualidade dos recifenses o impulsiona a minimizar os frequentes momentos de solidão através do mergulho em um universo de libertinagem sexual, principalmente, a homossexual. Vale destacar que, segundo Sánchez (2012, p. 12), em *Orgia*, o protagonista não “se assume como pederasta ou homossexual, mas só como um homem que se excita pela beleza física masculina e dos homens negros em particular”. Ou seja, “a identidade sexual deixa de ser o problema central” na obra, pois não há uma recorrência de reflexões da personagem sobre as práticas homossexuais. Sendo assim, *Orgia* não representa somente uma produção literária de fôlego homoerótico, mas uma obra que também aborda múltiplas temáticas, como por exemplo, as desigualdades sociais, raciais, a geografia, organização e modernização da cidade, a cultura popular, etc.

Retomando essa questão da temática central, a identidade sexual do narrador-personagem pode não ser o eixo central da narrativa, mas subjetivamente essa questão se mostra bastante determinante nas ações de Lúcio Ginarte. Na obra, Carella põe em xeque a

²⁵ “a publicação deste diário de viagem será para Carella exatamente o contrário de qualquer operação consagratória: a *Orgia* sobreviverá o silêncio, o isolamento e até o desaparecimento” (tradução nossa).

unidade consolidada da heterossexualidade ao evidenciar e vivenciar outra sexualidade até então reprimida. Ao transitar por espaços “estranhos”, a descrição e o anonimato proporcionam-lhe uma maior liberdade para externar os seus desejos afetivo-sexuais divergentes dos moldes vividos por ele anteriormente. O lócus Recife proporciona a libertação de um Lúcio Ginarte (ou Tulio Carella) reprimido, nos fazendo perceber a identidade humana como algo processual e cambiante.

Outro ponto temático presente na obra gira em torno da figura do estrangeiro diante da sua condição de não ser pertencente a essa região (país), mas que se embriaga com todo esse estranhamento *do novo, do outro* a sua frente.

A terra e os morenos que viu dão-lhe a sensação de já estar em outro país. Sente o orgulho e a alegria: cada viagem ao Brasil foi como uma bênção para ele. Como é que temia a viagem? Este é o Brasil, país da brasa que arde com um fogo maravilhoso e perdurável. [...] Acha que se deveria chamar Os Estados Unidos do Fogo (CARELLA, 2011, p. 38).

Essa perspectiva estrangeira revela uma visão exótica do autor sobre o Brasil, que ganha força mediante as experiências sensoriais, sexuais, afetivas, isto é, eróticas vividas por ele na capital pernambucana. A seguir, a partir da obra *Orgia*, percorreremos os banheiros, pontes e ruas recifenses através do *olhar* e dos *trajetos homoeróticos do estrangeiro* ficcionalizados por Tulio Carella.

3. A CIDADE DO RECIFE E OS TRAJETOS HOMOERÓTICOS DO ESTRANGEIRO EM ORGIA

Lúcio arruma a roupa, lava meias e cuecas, decidindo que não abandonará o Recife antes de conhecê-lo mais a fundo. A cidade pode ocultar muitas coisas estranhas. Sem perceber, está cedendo ao feitiço que se insinua de maneira oculta, secreta.

(Tulio Carella, 2011)

A presença e a descrição dos espaços da cidade do Recife em *Orgia* proporcionam ao leitor uma visão detalhada das marcas geográficas, urbanas e socioculturais da metrópole na década de 60. Esses elementos destacam-se por todas as partes do livro, somados às ações e sensações da personagem principal permitem um mergulho ficcional em lugares antes

inacessíveis ou pouco retratados nas literaturas da época. Reconhecendo a sua importância, Dimas (1994) aponta que o espaço pode apresentar-se como componente principal da narrativa, sendo fundamental, quando não determinante, no desenvolvimento da ação.

No que concerne ao espaço, Santos (2002, p. 104) também destaca que:

o espaço uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto quer dizer que o espaço é a sociedade (SANTOS, 2002, p. 104).

Nesta perspectiva, percebemos que a sociedade é a responsável pela atribuição de um conteúdo e/ou uma vida às formas espaciais da cidade. Ou seja, uma rua, um parque ou um casebre velho podem ser transformados em espaços a partir do momento em que lhes são atribuídos determinados valores. O espaço é uma síntese provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais.

O espaço majoritariamente presente na obra *Orgia* é a cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco e localizada na zona litorânea do Nordeste brasileiro. Suas singularidades foram retratadas por inúmeros escritores, artistas e estudiosos ao longo dos séculos, haja vista o fascínio que ela proporcionava para os seus filhos nativos e adotivos. Como exemplo, temos Gilberto Freyre que, no seu *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife* (1968), dedicou alguns escritos carregados de afetividade sobre a sua terra natal e os viajantes. Logo no início da obra, no capítulo intitulado *O Caráter da Cidade*, Freyre (1968, pp. 3-4) nos revela:

O viajante que chega ao Recife por mar, ou de trem, não é recebido por uma cidade escancarada à sua admiração, à espera dos primeiros olhos gulosos de pitoresco ou de côr [sic]. Nenhum porto de mar do Brasil se oferece menos ao turista [...]. Com o recato quase mourisco do Recife, cidade acanhada, escondendo-se por trás dos coqueiros; e angulosa, as igrejas magras, os sobrados estreitos, [...]. Outra impressão, bem mais alegre, é a do viajante que chega de avião e a quem o Recife se oferece um pouco mais. Só as grandes manchas de água verde e azul dão para alegrar a vista. A nenhum, porém, a cidade se entrega imediatamente: seu melhor encanto consiste mesmo em deixar-se conquistar aos poucos. É uma cidade que prefere namorados sentimentais a admiradores imediatos (FREYRE, 1968, pp. 3-4).

Como um viajante que chega, sem data para regressar, de maneira onisciente, o estrangeiro Lúcio Ginarte observa e, curiosamente, apresenta em *Orgia* as suas descobertas para o leitor sobre o centro da metrópole e os seus contrastes decorrentes da modernização:

O centro da cidade não é muito grande. É formado por duas ruas paralelas e muitas transversais. Não é difícil compreender a geografia do Recife. Há uma ilha e dali partem as ruas, que se abrem como um leque. O rio Capibaribe ondula sinuosamente em curvas pronunciadas. As pontes são simétricas, mas diferentes. Um ar calmo, provinciano, parece envolver tudo. O que mais lhe chama a atenção é o duplo aspecto da cidade. Até aqui chegou o horrível progresso, com seus arranha-céus de cimento e metal e vidro. A avenida Guararapes é um exemplo de modernismo decepcionante. Ali o Recife parece a São Paulo, Milão, Buenos Aires, a qualquer cidade recentemente construída. Mas há ruas com casas e sobrados coloniais de cores amarela, celeste e rósea que lhe dão sua verdadeira fisionomia. Sem dúvida destruíram muitas casas como estas para construir os arranha-céus de que se mostram tão orgulhosos. E Lúcio pensa que a mesma coisa acontece em toda a parte do mundo (CARELLA, 2011, p. 58).

Ele também acrescenta detalhes do seu olhar sobre alguns vestígios da colonização portuguesa, da forte presença religiosa marcada por suas igrejas, do colorido das casas, os detalhes das ruas, da calmaria dominical e os hábitos dos moradores. Mas é o estranhamento e o “não conhecer” este novo espaço, seus habitantes que se destaca nos seus relatos iniciais:

Algumas casas estão recobertas por azulejos portugueses, tendo ao alto pinhas de cerâmica. As igrejas são pequenas e graciosas. Por toda parte vê-se uma profusa combinação que choca Lúcio, mas ele descobre que é preciso a cor intensa para não desaparecer na luz tropical. A policromia é uma defesa contra o sol que devora o branco nos climas quentes. A outra rua é composta por três partes que se chama Primeiro de Março, rua Nova e rua da Imperatriz, as duas últimas divididas por uma ponte. A calma dominical envolve este lugar da esfera terrestre que nem sempre aparece nos mapas. As mulheres e os homens vestem-se com esmero minucioso. Vão à missa. Há ruas asfaltadas e ruas de paralelepípedos onde permanecem os trilhos dos desaparecidos bondes. O tempo os irá desgastando. Lúcio confessa mentalmente sua ignorância da cidade, sua história, sua gente, seus costumes. [...] Entra em várias igrejas. [...] E o rumor das preces se mistura com o dos veículos; o resplendor dourado combina com o colorido intenso das roupas; o aroma do incenso com o das ruas e do rio. Desse modo, o Recife adquire um tom único e cada aspecto sensorial lhe pertence intransferivelmente (CARELLA, 2011, pp. 58-59).

É, nesta zona central, que o estrangeiro encantar-se-á e encontrará refúgio para melhor lidar com os impactos da solidão e, clandestinamente, dar vazão aos seus desejos sexuais. Sandro José da Silva (2011, p. 163) afirma que no livro de Carella a cidade do Recife aparece “como uma verdadeira Sodoma, lugar de sensualidade e libertinagem em que a ‘pegação’²⁶,

²⁶ A expressão é culturalmente anacrônica para a época em que a obra se situa, porém compreendemos que ela aproxima e amplia a compreensão das práticas sexuais clandestinas entre iguais presentes na narrativa. Sobre o vocábulo, Oliveira e Nascimento (2015, p. 46), afirmam que “pegação é um termo polissêmico. Pode dizer muito e simultaneamente nada. É, para todos os fins, um código. Pode-se chamar de pegação qualquer relação de flerte,

mesmo entre aqueles homens que não se consideravam homossexuais, se dava”. Ginarte vagueava pelo centro da cidade, entregando-se a encontros e “bolinações” com homens rudes, pais de família, trabalhadores braçais, marinheiros e biscates de pouca instrução. Ao término de cada aventura homoerótica, ele as registrava com uma linguagem crua e íntima em seus diários íntimos.

Julia Kristeva (1994, p. 15), ao refletir sobre a condição do estrangeiro, afirma que o sujeito em constante deslocamento se depara, por vezes, com uma situação de “não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor”. Lúcio, em seus registros diarísticos, põe em evidência alguns dilemas sobre a sua existência, suas angústias em terras pernambucanas, regadas por uma solidão infindável. Além de mapear uma cidade revestida de desigualdades sociais e com uma forte pulsão cultural. A metrópole, conforme Raquel Rolnik (1995, p. 18), ganha uma dimensão “que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história” e é caminhando pelos becos, ruas escuras, pontes, mictórios e em contato com outros corpos vagantes pela *urbe* que Carella nos revela um tom erótico e oculto da cidade. Esse tom erótico é legitimado por Rebecca Solnit (2016, p. 347-348) ao dizer que:

[...] o erotismo não se concentra na intimidade física na cama, mas se difunde por toda a cidade, e é caminhando à noite e não copulando, que eles gozam dessa atmosfera carregada. [...] O amor de um cidadão por sua cidade e o desejo de um homem por um transeunte tornam-se uma única paixão. E a consumação dessa paixão se dá nas ruas e a pé. Caminhar transformou-se em sexo (SOLNIT, pp. 347-348).

Com a erotização de alguns espaços públicos, tais locais se efetivam como as principais zonas de encontros clandestinos do universo homossexual. Como um *flâneur*²⁷ na “Veneza Americana”, o caminhante notívago em *Orgia* vaga anonimamente pelas ruas, becos escuros, pontes e banheiros públicos do centro da cidade, na busca por saciar os seus desejos, como também, mesmo que efemeramente, diminuir os impactos da solidão em terras estrangeiras. Neste ato de deambular, ele passa a descobrir e imaginar uma cidade escondida dos padrões morais vigentes, que vai se revelando à medida que se penetra nos espaços dela. Sobre essas qualificações das grandes metrópoles, Rebecca Solnit (2016, pp. 283-284) afirma que:

paquera e namoro entre desconhecidos, como também se pode chamar assim o local em que essas relações acontecem”.

²⁷ Em *A história do caminhar*, Rebecca Solnit (2016, pp. 329-330) comenta sobre o *flâneur*: “O que exatamente é o flâneur nunca foi definido de maneira satisfatória [...], uma coisa permanece constante: a imagem de um homem observador e solitário andando por Paris. [...] O próprio Benjamin nunca definiu claramente o flâneur, só o associou a certas coisas: ao lazer, às massas, à alienação ou desapego, à observação, ao caminhar, particularmente ao passear pelas passagens ou galerias [...]” (SOLNIT, 2016, pp. 329-330).

As cidades grandes sempre oferecem anonimato, variedade e associação, qualidades que podem ser mais bem aproveitadas caminhando [...] Uma cidade sempre contém mais do que é dado aos habitantes conhecer, e uma cidade de grande porte sempre faz do desconhecido e do possível as esporas da imaginação (SOLNIT, 2016, pp. 283-284).

Logo, Ginarte descobre, nas vias públicas, uma possibilidade de conhecer outros ângulos da cidade, como também de entrar em contato com iguais, desejar e sentir-se desejado. No fragmento a seguir, além de descrever um determinado espaço da cidade, ele revela um pouco dos códigos de sedução presentes nas vagueações noturnas.

A solidão começa a pesar-lhe. Sai para a cidade, senta-se no peitoril do cais, perto das estátuas vermelhas. Luzes verdes, azuis e coloridas se refletem na água mansa. Passam algumas moças rumo ao porto. Não tardam em aparecer aqueles que desejam o estrangeiro [...]. Lúcio observa as manobras dos jovens que o assediam. Passam, voltam a passar, olham-no de frente ou de lado, tocam no sexo, num oferecimento mudo, ou metem as mãos nos bolsos para que as calças fiquem mais apertadas e possam mostrar melhor a bunda (CARELLA, 2011, pp. 73-74).

Neste jogo de sedução, os trajetos empreendidos por ele, contrastados com os da sua rotina profissional, são marcados pela distância espacial que ele percorre para se chegar de um lugar a outro ou na errância, sem um destino específico. Nesse seu percurso/trajetória ele parte, na maioria das vezes, da sua pequena quitinete, localizada no centro do Recife. Assim o narrador-personagem descreve a sua morada:

O edifício Sete de Setembro é quase novo, situado numa rua do centro, a poucos metros da avenida Conde da Boa Vista, artéria principal para o trânsito, resplendendo de casas comerciais e vitrinas iluminadas, coruscantes. [...] O apartamento é pequeno: por um corredor chega-se ao quarto único, passando antes por um pequeno cômodo que serve de quitinete, como chamam, e pelo banheiro (CARELLA, 2011, p. 140).

A partir da contínua sensação de solidão, Ginarte é impulsionado a sair da sua morada e caminhar, majoritariamente à noite, por banheiros, ruas e pontes recifenses. Conhecendo, ou não, algumas figuras que mexem com a sua libido e experienciando os convidativos espaços da cidade com o sabor do sexo.

SÁBADO – [...] Eis Porfírio, um rapaz sólido, moreno, largo, de feições irregulares mas agradáveis. Há uma simpatia recíproca que se traduz na manipulação costumeira dos órgãos genitais. Caminhamos para uma rua escura, mas me propõe ir para trás de uma ponte: na zona portuária há lugares propícios e solitários (CARELLA, 2011, p. 104).

Sabendo que “o homem moderno é, acima de tudo, um ser humano móvel” (SENNETT, 2003, p. 213), essa mobilidade, a partir da ação de ir de um lugar para o outro, ultrapassa o campo geográfico e centra-se nos instintos físicos que impulsionam Lúcio Ginarte a obter o prazer sexual. “- *Solidão, amargura, tristeza. Quando estou assim preciso de um corpo.*” (CARELLA, 2011, p. 190), o seu ponto de partida é a carência, seguido pelo interesse de satisfazer o seu corpo, cuja chegada, culmina com a sensação momentânea de completude, preenchidas, por vezes, pela percepção de se sentir “desejado” ou na concretude de um corpo regado de carícias e, por vezes, do gozo. O prazer é efêmero, proporcionando um ciclo de idas e vindas que se renova pela constante sensação de vazio que estas inúmeras relações informais proporcionam.

Cada vez que Lúcio sai, põe-se em movimento uma multidão de pederastas que o segue: jovens, velhos, homens maduros e adolescentes. Entre eles há estudantes, pais de família, maridos, artistas, operários, vagabundos, talvez ladrões. Como conhecer suas vidas? Um encontro na rua é apenas o leve atrito de dois trajés. Não há nenhuma profundidade. Necessitam de um corpo semelhante, ainda que o neguem, o dissimulem, ou peçam dinheiro para justificar o desejo. O sexo é como um alcaçoide para eles. Ao desejo físico acrescentam-se muitos elementos. De alguma maneira consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus. Lúcio sorri, reconciliado com tudo o que está ocorrendo. Como não quer desviar sua atenção do trabalho e da vida anota nas últimas páginas do seu diário a lista de pessoas que vai conhecendo. A lista, com o tempo, cresce de maneira alarmante e lisonjeira. Retoma o caderno e continua escrevendo (CARELLA, 2011, p. 128).

O banheiro público é um dos primeiros espaços em que Ginarte descobre fisicamente as sensações homoeróticas masculinas na cidade do Recife. No Deserto, bar de frequência assídua, o mictório se transforma num “templo”, cuja mística está no compartilhar tão livremente entre os indivíduos do sexo masculino sua intimidade com desconhecidos. No mictório, com divisórias que os separem ou não, os homens em pé cumprem um dos rituais mais antigos do gênero humano, o da micção coletiva. É neste ritual que alguns desejos e/ou fetiches se manifestam, iniciados com o ato de contemplação, seguidos da concessão dos toques mútuos até a chegada do gozo (quando possível). No capítulo 2 de *Orgia*, em suas caminhadas noturnas pelas principais ruas do centro da cidade, Ginarte descobre esse “santuário sagrado” do universo gay e permite-se:

[...] entra no Deserto. [...] Paga o garçom e vai urinar. Surpreende-o a disposição do mictório: é uma espécie de pia de azulejos brancos, sem

divisões. O teto está cheio de teias de aranha. Dois ou três tipos fingem urinar mas o que fazem é mostrar a mercadoria fálica. Lúcio tem a uretra pudica e retira-se sem satisfazer seu desejo. Um pouco mais adiante, numa rua transversal, há um bar aberto. Entra, e logo que desabotoa a braguilha surge um rapaz louro que se inclina e chupa seu membro, de surpresa. Lúcio deixa, divertido e pasmado, vendo como o jovem se masturba com um frenesi cego (CARELLA, 2011, pp. 74-75).

Essa descoberta transforma o mictório para além da micção e contemplação, numa rotineira cerimônia rápida de trocas entre corpos homoeróticos alheios. O estrangeiro vê nesse espaço a possibilidade de responder a outro chamado fisiológico: a ejaculação, cujo orgasmo é resultante da concretude do desejo. O bar Deserto, coincidência ou não, tem por nome de uma zona árida, mas simbolicamente este espaço geográfico também possui uma relação com o sagrado, como lugar propício à revelação divina e, que “en cuanto paisaje en cierto modo negativo, el desierto es el ‘dominio de la abstracción’, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia” (CIRLOT, 1992, p. 167)²⁸. Etimologicamente, deserto remete a abandonar, se isolar e, é também no banheiro do bar Deserto que, no decorrer da obra, Ginarte se entrega com des pudor, registrando posteriormente nos diários a sua frequente presença neste templo de manuseios e felações:

17, TERÇA-FEIRA - [...] No Deserto: três tipos seguem-me ao mictório. Um chupa meu pau enquanto manipulo o pênis dos outros dois: nós quatro ejaculamos quase ao mesmo tempo. [...] 18, QUARTA-FEIRA [...] – O mictório do Deserto é uma espécie de quarto de encontros. Topo com dois tipos: um ejacula. Mas tarde, outros dois. [...] 19, QUINTA-FEIRA [...] – No Deserto: três novidades (CARELLA, 2011, pp. 184-185).

Sobre este espaço, Néstor Perlongher (1987, p. 170) afirma que o “mictório ocupa o lugar mais baixo na categorização dos locais de engate homossexual. É, junto com as saunas, o mais diretamente sexual, o menos ‘amoroso’; mas é também o mais perigoso, pois está sujeito a esporádicas irrupções policiais.” Ou seja, em *Orgia*, as práticas estabelecidas neste lugar por Ginarte não garantem nenhum vínculo afetivo, resumem-se ao prazer. Logo, exigem dos seus praticantes olhares e atitudes cautelosas para que não sejam constrangidos e/ou punidos pelas leis vigentes que regulam e interditam as manifestações sexuais “marginais”²⁹, até os dias de hoje. Ainda sobre estas práticas no mictório, Perlongher sinaliza sobre os

²⁸ “embora como paisagem seja de certo modo negativo, o deserto é o ‘domínio da abstração’, que se encontra fora do campo vital e existencial, aberto apenas à transcendência” (Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias, disponível em: <https://sites.google.com/view/dicionariodesimbolos/deserto>. Acessado em: 10/12/2018).

²⁹ Refiro-me a toda e qualquer manifestação sexual que não se enquadre nos modelos sociais aceitos, regidos pelo padrão heteronormativo.

códigos gestuais/corporais e a conduta de alguns dos praticantes que “no meio dessa profusão de fricções e masturbações exibicionistas, a abordagem não é, porém, indiscriminada, mas exige certo ritual de olhares e apalpações. Os michês³⁰, como o resto dos *habitués*, ficam se exibindo nos mictórios.” (PERLONGHER, 1987, pp. 170-171, grifo do autor).

O contato de Ginarte com *michês* se confirma, por exemplo, no fragmento a seguir:

- Astrogildo me segue. Eu havia marcado um encontro com ele e esquecido. Conta-me que Basiliso convidou-o três vezes para ir ao seu quarto, mas ele recusou; [...] aos invertidos que o procuram, cobra 500 a 700 cruzeiros. Comigo é diferente: somos amigos e só quer o meu corpo. Abraça-me e goza com luxo de detalhes. Depois descansa e finge dormir, do que me aproveito para devolver-lhe a cortesia: não a recusa. Ao contrário, agradece-a (CARELLA, 2011, p. 248).

A narrativa convida o estrangeiro para uma orgia tropical, exigindo que ele vestisse, nas ruas de Recife, uma nova pele, uma identidade clandestina sobre a sua sexualidade, da mesma forma que se deixasse seduzir pela cor negra³¹ dos pernambucanos. Neste aspecto de fetichização por parte do olhar estrangeiro de Lúcio Ginarte, Leandro Soares da Silva (2015, p. 132) constata que “o fetiche pela cor negra lhe atiça diariamente a carne, leva-o a uma busca impressionante, de tão obsessiva, por homens com quem se deitar.” Eis que a cidade se transforma numa cidade do desejo pelo outro, pelo corpo negro masculino, e conhecê-la exigiria do narrador-protagonista tocar e ser tocado por seus habitantes. Esse desejo, por mais que o liberte do tédio, solidão e da consciência imoral, também o torna submisso aos indomáveis prazeres homoeróticos.

- É preciso certo heroísmo para mergulhar com tanta exclusividade no sexo, desprezando dinheiro, posição e uma obra que poderia realizar. Sinto-me distante do passado. Desprendi-me de meu país, de meus costumes, como a casca de um fruto que acaba de amadurecer. Creio que está nascendo outro eu – mais um – que ainda não conheço e quem sabe me agradará, será meu amigo? (CARELLA, 2011, p. 203).

³⁰ Perlongher afirma que o termo *michê* tem dois sentidos: “Um alude ao ato mesmo de se prostituir, sejam quais forem os sujeitos desse contrato. Assim, *fazer michê* é a expressão utilizada por quem se prostitui para se referir ao ato próprio de prostituição. [...] Numa segunda acepção, o termo *michê* é usado para denominar uma espécie *sui generis* de cultores da prostituição: varões geralmente jovens que se prostituem sem abdicar dos protótipos. gestuais e discursivos da masculinidade em sua apresentação perante o cliente” (PERLONGHER, 1987, p. 17, grifos do autor).

³¹ Tal fascínio pela figura do negro, segundo Teotônio e Souza (2016, p. 16), “acaba por revelar uma compreensão exótica que compartilha com o pensamento etnocêntrico acerca dos corpos raciados. Consequentemente ou não, Lucio reitera a lógica preconceituosa que objetifica o corpo negro, ligando-o à sensualidade e à sexualidade, mesmo com a intenção de exaltar esse corpo” (TEOTÔNIO; SOUZA, 2016, p. 16).

Sua busca e entrega, vividas religiosamente, justifica-se pela necessidade de completude. Georges Bataille, em *O erotismo*, (2017, pp. 36-37) afirma que somos “seres descontínuos” e a busca pela nossa continuidade se manifesta no processo de alteridade: o outro representa nossa completude, aproximando-se do *Mito dos Andróginos* do período Clássico. O desejo erótico, na sua visão, vai além do erotismo dos corpos/carne, pois o objeto desejado está ligado “à interioridade do desejo”. A partir disso, compreendemos que essa busca pela completude do ser vai contra o pensamento cristalizado e estereotipado na sociedade de que o sujeito gay deseja apenas o sexo, ou melhor, procura saciar suas vontades exteriores, corroborando com o imaginário de leitura do homossexual como um ser promíscuo, anormal, que não possui desejos interiores, necessidade de afeto e amor como qualquer outro indivíduo.

Transgredir os valores da sexualidade vigente, sobretudo com práticas sexuais em espaços públicos e com indivíduos mais jovens que ele, exige de Lúcio uma maior preocupação para não agir ilegalmente, desrespeitando as Leis e acabar sendo punido de alguma forma. Apreensivo com seus atos, o estrangeiro pergunta ao seu amigo Hermindo:

O que é e o que não é permitido aqui? Em todos os países há limites. [...] As comportas se abrem de repente, mas que fazer, como fazê-lo sem delinquir? [...] Quando este lhe pergunta em que idade os jovens adquirem maioridade no Brasil, Hermindo lhe diz que não há limites nem restrições para nada (CARELLA, 2011, p. 94).

Pouco tempo depois, Lúcio registra em seu diário um episódio sobre os olhares, o medo e as possíveis interdições que as práticas homoeróticas em territórios públicos podem resultar em situações problemáticas, cuja coerção é respaldada pela lei para punir aqueles que cometessem algum crime, por exemplo, o atentado violento ao pudor, uma vez que algumas manifestações sexuais e de afetos dos homossexuais ainda são interpretadas sob essa perspectiva, além da chantagem e possível exposição dos fatos, levando os indivíduos ao constrangimento social. Tem, a seguir, o relato:

QUINTA-FEIRA – Volto ao Deserto e no mictório um rapaz finge urinar, mas está com o pau duro, manipulando-o para que eu o admire. Ao sair, não o guarda, mas deixa-o do lado de fora, parecendo uma dessas estátuas fálicas de Pompéia. Falamos na rua. É estudante, chama-se João, mora em Casa Amarela. Diz que no parque 13 de Maio há lugares solitários e cômodos. Pelo menos nos poderemos abraçar ali. Está excitadíssimo, como eu. No parque há muita gente passeando. Caminhamos até uma rua escura e de repente ele me abraça e me beija; sua ansiedade é compartilhada e seus movimentos correspondidos. Há uma cegueira total, uma entrega sem perguntas. Nesse momento, parece-me ver gente que vem em nossa direção.

Separo-me dele e ascendo um cigarro. João corre e desaparece com a velocidade dum gamo. Os dois indivíduos dizem ser polícias. Eu não me altero. Falam de levar-me preso e procuram assustar-me com a ameaça de que meu nome será publicado em todos os jornais. Compreendo que estão tentando uma chantagem. Deixo-os falar, para tomar a palavra quando for oportuno. Um deles insiste dizendo que eu estava com um homem. Nego. [...] O mais baixo decide que é melhor deixar-me livre. O outro resmunga e concorda, mas só depois que prometo convidá-los para um trago quando nos encontrarmos no centro (CARELLA, pp. 116-117).

Todos os envolvimento homoeróticos, por parte de Ginarte, não ocorrem sem conflitos interiores. Com o passar do tempo, ele em seus trajetos pelas ruas e pontes do centro da cidade ou refletindo solitariamente enquanto escreve em seu diário, reconhece que está afastado do seu nicho profissional e da produção literária. Culpa o desejo por esse distanciamento, como também a ausência de qualquer inspiração artística. Entretanto, torna-se uma figura já (re)conhecida nos espaços da cena homossexual da época, conforme o fragmento do seu diário apresentado a seguir:

16, QUINTA-FEIRA [...] – À noite, a rua Duque de Caxias é o ponto de reunião de homossexuais, que dão uma volta pela praça Dezesete, cais de Santa Rita, e voltam pela rua 1º de Março. Começo a fazer parte desse ambiente, mas o cortejo que segue se renova, contínuo, assíduo, tenaz, obstinado (CARELLA, 2011, p. 225).

Ainda no tocante aos trajetos e as relações sensoriais experienciadas por Lúcio Ginarte pelas ruas, pontes e becos do centro da metrópole, juntamente com o corpo dos nativos são o passaporte para que o estrangeiro acesse as particularidades da cidade. Teotônio e Souza (2015, pp. 4-5) enfatizam essas zonas de contato, ao dizer que em *Orgia*:

O espaço torna-se a figura essencial, pois é a partir dele que a história é criada; sendo um elemento importante na narrativa, tanto em seu sentido físico e psicológico, é o mote e o parâmetro para as descobertas de Lúcio, um estrangeiro incapaz de conseguir laços profundos com os companheiros intelectuais, mas que encontra nos sujeitos marginais a possibilidade de trocas afetivas e culturais. Assim, Recife emerge como o símbolo de sua vivência: as características da cidade que encontra (o clima quente, a sensualidade, a diferença, a beleza e a decadência da arquitetura) fundem-se aos personagens numa corporificação das impressões dele sobre o ambiente em que está vivendo (TEOTÔNIO; SOUZA, 2015, pp. 4-5).

Fadado a esta rotina, Ginarte chega a se sentir, em certos momentos, fatigado dessas caminhadas e vagueações pelas ruas, como um ser sem vida:

6, QUARTA-FEIRA – [...] Este diário me esvazia. Não é uma obra. Também fazer amor todos os dias não é amor. No entanto, penso, há de ser

um espetáculo fascinante ver desenvolverem-se dia a dia os sentimentos, desejos, pensamentos de um ser humano, por mais vulgar ou ignorante que seja (CARELLA, 2011, p. 274).

Enfraquecido e por vezes com a sensação de “vazio”, o estrangeiro acabou sendo derrotado pelo desejo:

9, SÁBADO - [...] Que defesa temos? Eu, pelo menos, nenhuma. Estou derrotado de antemão. Um coração vazio, um cérebro oco, um orgulho incoercível, a esta entrega ao carnal (entrega absoluta, como se o carnal fosse um deus) enfraquecem minhas resistências e a bárbarie me toma todo. [...] Isto pode acarretar-me graves consequências no futuro, mas agora, com este lindo corpo ao meu lado, por que pensar no amanhã? Existe sequer o depois? (CARELLA, 2011, p. 295).

É com esta sensação de derrota, que os trajetos homoeróticos registrados em *Orgia* se encerram, o autor-personagem não esconde a sua aflição ocasionada pela decorrência dos inúmeros encontros pelos espaços do centro da cidade, que, sendo efêmeros, se desgastam com rapidez, já que nem todos são capazes de proporcionar o mesmo envolvimento erótico-afetivo. E, assim, a obra cai num tema recorrente na literatura homoerótica: a angústia resultante de uma vida clandestina e dupla que requer uma frequente dissimulação.

4. UMA CIDADE OCULTA E DE DESEJOS CLANDESTINOS

A cidade me contagia com certa mentalidade prostituída. Domina-me. Com sutileza demoníaca expõe tudo quanto eu havia aparentemente deixado. Pergunto: Que pode fazer uma sociedade com indivíduos como eu?

(Tulio Carella, 2011)

Definir o que seria uma “cidade” é uma tarefa extremamente complexa, subjetiva e que não será uma das nossas finalidades neste trabalho, entretanto é interessante perceber que este termo vem do latim *civitas*, que significa originalmente “condição ou direitos de cidadão”, de *cives*, que significa “homem que vive em cidade”. Não existe uma definição precisa sobre o que é uma cidade, mas sabemos que o seu surgimento está atrelado ao aparecimento da civilização e, atualmente, a cidade reúne características/estruturas próprias de uma região cujos locais são compostos por zonas residenciais, comerciais e industriais. Sendo, essencialmente, um agrupamento urbano em que os indivíduos exercem distintas atividades e cujas regulamentações organizam a vida em sociedade. Além do seu núcleo populacional, responsável pelos vários fenômenos e relações sociais, culturais e econômicos,

a *urbe* também se caracteriza através do próprio estilo de vida dos habitantes e de outros fatores, como a urbanização, as atividades econômicas, entre outros.

Além das características gerais, Lúcia Leitão Santos (1998, p. 41) afirma que, ao longo do tempo e da história, a cidade “é o espaço da troca, agora não mais do ponto de vista da economia, mas sim, no sentido do encontro da diversidade, da interação na diferença, do encontro com o oposto, da consciência de si [...], ou seja, a partir do encontro com o outro”. É neste cenário de trocas que a cidade do Recife vai se revelando em *Orgia*, através da erotização do espaço público, resultante da rede de socialização da subcultura homossexual que só é possível na medida em que se leva uma vida dupla, cuja face clandestina se entrecruza com as relações de prostituição e com os encontros fugazes em espaços como ruas, parques, bares, banheiros públicos, pontes, etc. Sobre essa socialização o narrador-protagonista relata:

Dirige-se ao cais do rio, ao lugar que tanto lhe agrada, perto das estátuas vermelhas. Um rapaz negro veio seguindo-o, com livros na mão. Senta-se a um metro de Lúcio e olha-o. Um grande sorriso branco se abre no rosto escuro e Lúcio não pode deixar de responder. O rapaz se chama Júlio. Estuda para ter um pretexto de sair por algumas horas sem controle: em sua casa pensam que está no colégio. Além disto, ganha algum dinheiro. Todos esses rapazes que, a estas horas, passeiam pelas ruas do centro, lançam mão do mesmo ardil. Dispõem assim de uma liberdade que de outro modo não teriam. Aproxima-se até juntar sua coxa à de Lúcio (CARELLA, 2011, p. 79).

Neste universo de trocas e de contato com o outro, Lúcio Ginarte vai descortinando uma cidade oculta, até então “invisível” aos olhos dos leitores e daqueles que não compartilham o desejo entre iguais e que, conseqüentemente, não mergulham nos *guetos*³² homoeróticos. Na mesma intensidade em que Recife vai se revelando aos olhos do leitor, o seu novo “eu” também vai ganhando forma e força à medida que se questiona nesta nova cidade. Lúcio, “novamente, pergunta-se por que saiu de seu país. Contudo, o intenso colorido da cidade, os odores e sabores novos o vão amarrando aos poucos, transformando-o em outra pessoa” (CARELLA, 2011, p. 77). Na fusão entre os espaços e as sensações, o inquieto autor-personagem, se deixa seduzir, embriagando-se pelas figuras nativas, cobiçando-as e se colocando, essencialmente, como um objeto de contemplação e desejo em meio aos seus trajetos pelo centro da capital pernambucana.

³² Neste trabalho não teremos a pretensão de discutir teoricamente a definição e as configurações do termo *gueto*, tendo em vista as inúmeras amplitudes e subjetividades que o mesmo abarca. Entretanto, empregá-lo-emos a partir da ideia de que os espaços de sociabilidade homossexual constituem um gueto.

Como um organismo vivo “*a cidade diz tudo o que você deve pensar* e assim diz também quem você é” (SANTOS, 1998, p. 134, grifos da autora). Em seus registros, Ginarte revela um pouco da sua relação com a cidade, através dos seus trajetos, como também a posição que ele assume frente ao desejo, o que diz muito sobre quem ele é: um estrangeiro culto (por vezes civilizador), em zonas incultas, despertando o fascínio daqueles que cruzam consigo pelos caminhos.

SÁBADO [...] - Descubro que minhas roupas é [sic] facilmente identificável como estrangeira e exerce uma influência decisiva nas pessoas. Desperta ou convoca os ocultos deuses fetichistas. Uma calça de popelina azul e uma camisa semitransparente me valem tantas conquistas como um traje de bom tecido, feito no alfaiate: aqui são prendas exóticas. Quando saio, me seguem, me tocam, me falam, olham-me, acariciam-me, roçam em mim, oferecem-se (CARELLA, 2011, p. 103).

O narrador-personagem ainda reforça que diante dele “há uma cidade disposta a oferecer-me prazer, todos atraídos pela novidade. Este é um mundo provinciano, lento e aparentemente simples, estranhamente misturado com um mundo cosmopolita. Não é fácil penetrar nele.” (CARELLA, 2011, p. 139). Sabemos que o experimentar a cidade não é igual para todos, pois cada caminhante, através dos seus passos, suas escolhas e desejos estabelece a sua forma de se relacionar com as ruas, esquinas, bairros, becos. Lúcio Ginarte, em *Orgia*, encontra uma cidade que satisfaz seus desejos, mesmo se questionando, vai moldando experiências e vivências às suas próprias necessidades. Sendo as bolinações, o gozo fácil ou até mesmo uma relação sexual a sua principal necessidade para aliviar as angústias da solidão em terras estrangeiras. Ele prossegue no seu diário:

2, SEGUNDA-FEIRA - [...] Na atmosfera do Recife respira-se sexo puro e eu estou me intoxicando. Mas não posso perder tempo sentindo-me culpado; é preciso viver. De repente, vejo que sei muito menos acerca dos homens do que supunha. Nada é como parece; ninguém é o que parece ser. Esses morenos se sentem orgulhosos por darem aos brancos o que têm de melhor. O melhor: seu pênis (CARELLA, 2011, pp. 153-154).

O espaço público é o ambiente majoritário da representação erótica em *Orgia*. Didier Eribon (2008, p. 34) afirma que a cidade “é um mundo de estranhos” possibilitando um anonimato e uma liberdade para os homossexuais, mas que paradoxalmente este mundo urbano está interligado aos receios ao medo, à hostilidade e à violência para com os seus transeuntes. Nas entranhas da cidade, o desejo por homens, a necessidade de uma vida clandestina se oculta, marcando uma fronteira entre “o mundo gay” e a cidade heterossexual.

O gueto, os lugares “da pegação” acabam por representar o espaço de liberdade, no qual os sujeitos gays procuram viver o desejo homoerótico e suprir uma carência afetiva. Esse espaço é fortemente marcado pelos signos da marginalização e da solidão e, por vezes, representam a ruptura de um padrão hegemônico e normatizador.

Eribon (2008, p. 127) também vai afirmar que “o espaço público é heterossexual e os homossexuais são relegados no espaço da sua vida privada”. Este espaço privado refere-se aos “armários” e os “porões” íntimos de cada ser desviante, locais subjetivamente repressivos e institucionalizados pela sociedade heteronormativa dominante, como os únicos lugares possíveis para as manifestações afetivas e sexuais dos indivíduos homossexuais e/ou transgressores da norma. Lúcio, no decorrer da obra, rompe as paredes do espaço privado, mesmo que clandestinamente, para dar vazão aos seus desejos homoeróticos. Da mesma forma que apresenta algumas demarcações superficiais, geográficas ou imaginárias, dos territórios acessíveis para os encontros gays. Em uma de suas caminhadas noturnas, um dos seus amantes, apelidado de King-Kong – aquele que mais lhe despertou sensações ao longo da obra - mostrou-lhe um pouco desta cidade dividida:

QUINTA-FEIRA – King-Kong me leva ao porto, onde a vida tem uma intensidade sombria, muito mais variada do que a do centro. Na realidade, poderia dizer-se que a cidade está divida em duas partes: a hetero [sic] e a homossexual, o porto e o centro. Mostra-me os locais mais afamados onde se dança e joga. Também há um bairro de efeminados, perto da ponte giratória, como em Paris. Ele nunca esteve em Paris, mas conhece os costumes sexuais de todo mundo (CARELLA, 2011, p. 115).

São esses lugares afamados, que, dentro da cidade, permitem a ocorrência de práticas afetivo-sexuais transgressivas para a época e que na mesma proporção, com certa cumplicidade, asseguram o anonimato e o trânsito dos mais variados indivíduos e suas respectivas identidades pelo submundo do Recife e dos espaços ressignificados para serem uma zona de contato com o outro, com o igual. Eribon (2008, p. 41) também chama a atenção sobre a existência simultânea desses dois “mundos” e os indivíduos que neles transitam:

A cidade, como escrevia o sociólogo Robert Park, em 1916, faz coexistir “um mosaico de pequenos mundos sociais”. E esse encaixamento de mundos sociais oferece aos indivíduos a possibilidade de pertencer a vários universos ao mesmo tempo e de ter por conseguinte várias identidades sociais, com frequência [sic], nitidamente separadas umas das outras: profissional, étnica ou religiosa, sexual... por conseguinte, um homossexual pode participar do “mundo gay” sem perder seu lugar no mundo heterossexual: ele terá, então, duas (ou várias) identidades; uma, ligada à sua inserção profissional (ou sua origem étnica) e outra, ligada ao tempo de lazer; uma identidade para o dia e outra para a noite e os fins de semana (o que, com frequência [sic],

engendrou a tensão inerente às dificuldades da “dupla vida”, mas também permitiu que muitos homossexuais resistissem à opressão e à marginalização) (ERIBON, 2008, p. 41, grifos do autor).

Em *Orgia*, a personagem principal transita por esses dois universos, com identidades distintas. Durante o dia, ele é um profissional que se dedica ao ofício da docência, nos espaços em que a sua sexualidade não é posta em evidência, questionada, mesmo que, no seu íntimo, seus olhos e sentidos estejam aguçados para uma aventura. Já, durante a noite, ele é um vadio que, embriagado pela solidão, perambula pelas ruas, pontes e banheiros públicos, em busca de prazeres para o seu corpo. A errância pela cidade, conduzida pelo sentimento de solidão, é uma maneira encontrada por Ginarte de se “virar” com o estigma de uma identidade destoante daquelas convencionalmente aceitas pela sociedade. A rotina, de uma de suas faces, ilustra-se a seguir:

De agora em diante, Lúcio entrega-se à rotina. Todos os dias repete certos atos: prepara as aulas que, em sua opinião, devem ser obras teatrais em miniatura, alterando o cômico com o sério para não tornarem monótonas; escreve cartas. Diante do edifício dos Correios um grupo de meninos vende canetas esferográficas, papel e envelopes, cadernetas e cadernos. Almoçar, dormir a sesta, ir à Escola. Encontra-se com Adriano, Hermindo e Josué, que dão aulas, pois pertencem à mesma escola. São encontros rápidos, breves, que fazem Lúcio sentir ainda mais a solidão (CARELLA, 2011, p. 73).

Opondo-se a esta primeira, temos a outra rotina do narrador-personagem, sendo que ambas ilustram bem a sua dupla relação com as pessoas e os espaços da cidade:

São oito, uma espécie de meia-noite portenha. Não há muito por onde andar, mas é sempre detido por indivíduos que não têm escrúpulos em perder-lhe cigarros como meio de entabular conversa. Um mulato procura excitá-lo de onde está, do ponto de ônibus, apalpando o sexo. Um negro tenta levá-lo, e como Lúcio recusa ele se afasta e fica a conversar com outro, apontando o estrangeiro. Um loiro aparece e desaparece diante dos olhos e Lúcio compreende que é tímido. [...] Descobre alarmado que essas perseguições o agradam. Voltou-lhe uma espécie de loucura erótica que o assaltou em sua adolescência e juventude. “Mas aqui estou em outro país, num país onde todos compartilham de minha loucura. Se o desejo encontra satisfação tudo volta a ser normal. Louco é aquele que não participa do sentimento da maioria, o que não está em seu ambiente, o que pensa de maneira oposta ao pensamento comum” (CARELLA, 2011, pp. 84-85).

Sorrateiramente, as trocas vão acontecendo e os desejos vão sendo saciados à medida que os dois ângulos da cidade vão se revelando para o estrangeiro. Entretanto, sabemos que nos trajetos feitos pela metrópole, os afetos e as bolinações no espaço público acontecem de

maneira clandestina, camufladas pela arquitetura e pelos tons escuros da noite. A “esfera pública” é o lugar onde os homossexuais não podem manifestar a sua afeição, sob a pena de serem violentados ou presos por atentado violento ao pudor. Não podem e, de fato, não o fazem. Exceto à noite e após terem cuidadosamente se certificado de que ninguém viu o que “não deve ser tornado público”, pois ultrajam a moral, as normas. Os guetos, por sua vez, acabam por serem os espaços que “autorizam” as práticas homoeróticas, mas que não eliminam integralmente o receio, o medo de serem tolhidos, constrangidos e incriminados.

Surgem na metrópole espaços que funcionam como “abrigos” para a fuga das injúrias e das mais diversas formas de violência aos indivíduos transgressores da norma. Nessas redes de sociabilidade gay, de relações homoeróticas possíveis, os espaços são ressignificados e demonstram que a fronteira entre “mundo heterossexual” e o “mundo gay” é bastante tênue, uma vez que a cidade molda-se de tal forma que permite realizar os desejos afetivo-sexuais dos sujeitos marginalizados e considerados abjetos, mas que nela transitam e habitam. Em *Orgia*, o centro da cidade assume esse espaço para uma sociabilidade gay, por proporcionar aos seus transeuntes lugares para experiências com tons eróticos, são ruas, pontes e banheiros públicos que adquirem uma rotina para que o desejo homoerótico emergja discretamente. Por sua vez, Lúcio Ginarte, no capítulo dois, vai relatar:

Caminha pela rua 1º de Março até o rio. Vê que alguém o segue. É um estudante que se aproxima e lhe pede um cigarro. Lúcio dá-lhe o cigarro e se afasta. Mas apenas caminhou por alguns metros quando é detido por um negro, que lhe fala e lhe mostra um lugar aonde quer levá-lo. Separa-se do negro, que é repreendido pelo jovem estudante. Discutem violentamente por causa da presa, para decidir quem ficará com ela. Lúcio vai até a avenida Martins de Barros e senta-se no parapeito de cimento. Essa é a ponte Maurício de Nassau, com lindas estátuas da cor de ferrugem em cada extremidade. É um bom lugar: daqui vê-se o rio, ou talvez seja o mar, barcos, botes silenciosos. Mais além, uma zona iluminada e de muito movimento. O estudante volta, mas não ousa em falar-lhe. Em troca, outro rapaz lhe pede fogo para o cigarro. E mais tarde, outro (CARELLA, 2011, pp. 68-69).

No tocante à clandestinidade, na obra, Lúcio Ginarte assume uma marginalização, em dois planos: espacial, porque está fora da sua terra de origem, é o estrangeiro, e sociocultural, porque desordena o sistema estabelecido heteronormativo vigente, por meio das suas práticas sexuais transgressoras. O primeiro plano possibilita um sentimento de não pertencimento do estrangeiro, o seu deslocamento e vagueação pela cidade sinalizam a ausência de algo. Certeau (2009, p. 183) afirma que o “caminhar é ter falta de lugar”, logo a errância do narrador-personagem evidencia uma vontade de buscar espaços e iguais que possibilitem um

contato com este novo e estranho mundo do qual ele se aproxima. O segundo plano emerge da possibilidade de encontrar o verdadeiro prazer na rua, com outros homens. Prática que faz com que Ginarte seja considerado um sujeito abjeto e também “porta-voz” de espaços e de uma sexualidade marginalizada, invisível socialmente.

É nos espaços “invisíveis” que existe a possibilidade de encontrar “os praticantes ordinários da cidade” (CERTEAU, 2009, p. 171), por isso é possível compreender a obra como um olhar mais apurado do submundo recifense, ligados aos meandros mais simples do cotidiano na cidade. Pela ótica de Lúcio Ginarte, a narrativa revela lugares ocultos, becos, ruas entregues ao ermo, mascarados pela noite e afastados da repressão. O narrador-personagem, em sua constante errância, busca entender e realizar os seus desejos homoeróticos em consonância com as suas experiências temporárias enquanto estrangeiro em terras pernambucanas. Lúcio prossegue nos escritos do seu diário:

7, SÁBADO – [...] Ao passar pela rua da Imperatriz, um oficial dos fuzileiros navais se coloca de tal maneira que minha mão roça o seu pênis quando passo. – o que me atrai no Recife é a atmosfera moral, ou melhor, imoral. Isto é África com as vantagens do Ocidente. Vantagens que terei de abandonar algum dia, como uma roupa velha. [...] O prazer não é igual para todos. Cada indivíduo goza de maneira diferente (CARELLA, 2011, p. 168).

Assim, transitar por uma “identidade gay” desestabiliza e provoca rachaduras sociais em uma comunidade culturalmente regulada por sistemas de regras do corpo e da sexualidade (FOUCAULT, 2008). Romper as leis do casamento e praticar um ato sexual que não gerasse descendentes, dentro do modelo familiar, era figurado como imoral e anormal. No fim do século XVIII, três códigos regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Estes códigos eram centrados nas relações matrimoniais e condenavam qualquer relação “contra natureza”, (homossexualidade, por exemplo), que não gerasse frutos. No século XX, mas precisamente na década de 60, época retratada na obra *Orgia*, vestígios destes códigos ainda perpassavam pela sociedade. Os indivíduos homoafetivos, com seus direitos de cidadãos veladamente negados, continuam sendo punidos através das violências físicas, das injúrias, do constrangimento e destinados a um silenciamento social.

Esse desejo clandestino passa a determinar o rumo das ações de Lúcio Ginarte, fadado aos encontros efêmeros, e dos registros em seu diário, que lhe esvaziam, chegando aos dois últimos capítulos da obra com marcas da ausência de laços afetivos formados e de pressentimentos de que seus atos podem lhe acarretar graves consequências no futuro. Porém, não cessa, não desiste de ser ver preenchido pelos corpos negros e mestiços na “Veneza

Americana”. Um dos últimos relatos do narrador-protagonista, em contato com outro homem, torna-se muito revelador acerca das suas paixões, das suas transformações e da sua transgressão à norma, mas fica extremamente evidente a sua frustração, indiferença e, quiçá, o seu fado de não chegar próximo de um amor genuíno, sendo verdadeiramente uma completude, sem as trocas materiais, os tácitos acordos e códigos a que a clandestinidade obriga-o. No final do dia 9, sábado, Lúcio Ginarte revela:

Mas, embriagado pela beleza carnal, sinto que os corpos substituem as ideias; os homens, as mulheres; e o número, a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas. A respiração de Xavier aumenta, o sopro de suas narinas chega como fogo à minha nuca, beija meu ombro e me aperta como se quisesse para sempre deter o prazer que é efêmero e torná-lo eterno. E depois, a distensão, a higiene, a conversa amistosa sobre a Argentina. Eu o levarei? Escreverei para ele? Não me cansaria de estar ao seu lado, observar suas formas, acariciá-lo. Quisera estar em seu destino e novamente olho sua mão, mas as linhas costumam modificar-se e eu sinto mais o contato do que aquilo que vejo. Ele não quer que o perturbe com anúncios de qualquer espécie. Conseguimos um equilíbrio que, de repente, se rompe. Quer beber antes de ir embora, enche um copo, toma dois goles e joga o resto na pia. Esse desperdício – se não for desprezo – gratuito me incomoda. Perfuma-se com grandes porções de água de colônia. Não sabe o que fazer para gastar algo de minha *fortuna*. De repente, mudou, parece outro. [...] No elevador ponho uma nota no seu bolso e não se tranquiliza até comprovar minha generosidade. Então tem um horrível sorriso de triunfo. E, já na rua, abraça-me, beija-me, dominando suas apreensões de matuto diante das pessoas que passam. Tenho a impressão de que é um beijo de despedida, que jamais nos voltaremos a ver. Não sinto tristeza. Olho-o afastar-se, rústico, lindo, varonil, com um sentimento de gratidão e nostalgia. Que Deus te abençoe, murmuro. E entro (CARELLA, 2011, pp. 296-297, grifo do autor).

Chega-se ao fim de *Orgia* e, apesar da forma abrupta do término da obra, cumpre-se um destino, alertado por videntes no primeiro capítulo, mas como as “*profecias são sempre obscuras até que se realizem*” (CARELLA, 2011, p. 34), Lúcio Ginarte, possivelmente se recordaria da fala de uma delas: “- *Eu o vi num grande salão, rodeado de alunos. Depois, numa casinha com janelas de grades, perto do mar, um mar onde há tubarões*”. (CARELLA, 2011, p. 35). O início já revelava o fim desta viagem, dos seus trajetos, dos seus desejos. Antes de sair da Argentina, rumo às terras tropicais, frente a sua esposa, Ginarte já compreendia a que estava predestinado, a realidade: “*a viagem, a solidão, a incerteza, a quase certeza de que entre eles se interporão corpos ou afetos novos, diferentes.*” (CARELLA, 2011, p. 36).

O seu destino já estava traçado e ninguém, nem mesmo ele, poderia mudá-lo.

OS PASSOS FINAIS DESTA CAMINHADA INICIAL

Não gosto de partir, mas de chegar.
(CARELLA, 2001)

Caminhando para o encerramento deste trabalho, mas sem a pretensão de chegar a um ponto estático, limitador, com afirmações e conclusões engessadas, compreendemos que muitas questões não puderam ser suscitadas e respondidas por aqui, ampliando as inquietações e o incentivo para que a temática *homoerotismo* e a obra *Orgia* de Tulio Carella continuem servindo de *corpus* para estudos literários dentro da academia, dada a sua importância, além das inúmeras possibilidades de interpretações históricas e socioculturais que o tema e a obra possibilitam. Octavio Paz (1994, p. 93) dizia que “uma das funções da literatura é a representação das paixões”, logo ela assume um papel primordial na reprodução e compreensão do ser humano nas suas mais diversas faces enquanto indivíduo social, dotado de paixões, desejos e com uma contínua necessidade de completude.

Da mesma forma que trabalhos que evocam aspectos sobre a sexualidade humana, com tons eróticos, possibilitam também a desconstrução em torno do estigma da marginalização dada às obras e aos autores que abordam tais temas. Por vezes, produções literárias e acadêmicas rompem o cânone, os padrões literários e estéticos socialmente impostos pelos estudiosos, dando vazão e visibilidade para algumas manifestações sexuais que até então estavam escondidas no íntimo de vários homens e mulheres. De maneira crua e despojada de máscaras ou tarjas de censura, que ainda tentam ditar regras e moldes conservadores e moralistas em todas as instâncias sociais, sobretudo a cultural, as manifestações artísticas, por sua vez, tendem a subverter esses modelos tradicionalistas, rompendo os limites entre o pudor e a obscenidade, libidinagem.

Nesse sentido, Borba Filho (2010, p. 62) vai afirmar que a literatura erótica “está para os adultos como as histórias de fadas para as crianças, ativando a imaginação e agindo à maneira de válvula de escape”. Já que se trata de uma alternativa para canalizar e dar visibilidade aos mais diversos desejos, reprimidos ou não, dos indivíduos, inquietando com suas subjetividades os moralistas e falsos moralistas que tentam transformar qualquer obra de arte voltada para a temática da sexualidade como algo impróprio, obsceno e pornográfico, principalmente as que se distanciam do padrão heteronormativo.

Compreendemos que as cenas homoeróticas na obra *Orgia* ultrapassam qualquer valor obsceno/pornográfico, sobretudo pela riqueza literária com que este fenômeno erótico foi construído por Tulio Carella. Além disso, as cenas revelam que Lúcio Ginarte não é somente

um ser proveniente de outra nação, um estrangeiro, mas também um ser estranho a si mesmo, no seu íntimo, desconhecendo e descobrindo o seu “eu” interior através dos desejos sexuais. Desejos estes que foram se manifestando de maneira rotineira e clandestina, desenhados pelos relatos do autor-personagem que registrava também uma face escondida da cidade, que, para a época, revelava-se como espaços transgressores e que permitir-se seria o melhor caminho para que Ginarte pudesse experienciar as entranhas do Recife e minimizar os impactos da solidão.

Outro ponto relacionado a essa “estranheza” centra-se na ideia de que ela também proporciona a fantasia (coisa puramente ideal ou ficcional, sem ligação com a realidade; invenção). Pois, por mais que o autor Túlio Carella tenha vivido muitas experiências afetivo-sexuais com outros homens, em sua estadia na capital pernambucana, possivelmente, não foram na mesma proporção e/ou exatamente de maneira tão ostensiva como está narrado por Lúcio Ginarte, em *Orgia*, considerando, principalmente, o contexto sócio-histórico da cidade de Recife, em 1960. A fantasia existe também na proporção em que o desejo interdito pelos corpos dos homens em Recife passa a ser narrada de maneira reversa: os corpos querem o seu corpo, ou seja, os outros o desejam. É como se o narrador-personagem somente se libertasse e vivesse uma demanda que, inicialmente, não é dele, pois o desejo que o desperta seria o desejo do outro. Ou seja, o contato homoerótico só acontece porque “é o outro quem quer”, com isso, Carella vai, por vezes, isentando Lúcio Ginarte da responsabilidade pelo controle das suas pulsões individuais. Vale destacar que esses elementos, de caráter psicológico, desdobram-se por toda a narrativa e a legitimam como ficcional e/ou autoficcional.

Ampliando os caminhos para um trajeto sociocultural, percebemos que essas práticas homoeróticas que se apresentam majoritariamente em *Orgia* são comuns em territórios de circulação e construção de identidades eróticas nas metrópoles, uma vez que esse fenômeno social decorre da ausência de lugares para as manifestações homoafetivas, sendo esses espaços, as ruas escuras, os becos, as pontes, os mictórios, uma possibilidade de cumplicidade, de encontros e momentos para exercerem essa sexualidade entre iguais, livres dos preconceitos, dos olhares lascivos e discriminatórios do resto social. Essa discriminação é fruto de uma cultura heteronormativa dominante, tradicionalista, judaico-cristã e conservadora, que com suas interdições, empurra os indivíduos “fora do padrão” a viverem suas experiências sexuais de forma clandestina, expostos a subordinação, violências e práticas até insalubres.

Práticas estas que reduzem os sujeitos homossexuais a uma posição abjeta, suja, relegando-os a espaços similares à condição atribuída para eles, uma vez que se trata de uma sexualidade subalterna. Porém, as práticas homoeróticas e dissidentes são comuns em

diferentes épocas, espaços e atualmente elas podem estar relacionadas a apropriações discretas de partes do espaço público, em praças, parques, ruas e banheiros públicos. Representam, mesmo que veladamente, atos de resistência ao modelo sexual hegemônico e repressivo que a heterossexualidade passou a figurar. Mas, isso serão outros caminhos a serem percorridos, problematizados e discutidos...

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: _____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 7-103.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina – de la conquista de América al XXI*. Buenos Aires: Marea, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. *Um cavalheiro da segunda decadência – 4: Deus no Pasto*. Recife: Bagaço, 2010.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CABRAL, Eunice. Literatura Confessional. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-confessional/> Acessado em: 08/05/2018.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARELLA, Tulio. *Orgia: Os Diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. Trad. Hermilo Borba Filho. Introdução e notas: Alvaro Machado. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CARVALHO, Paulo. Vida dupla de um intelectual. *Diário de Pernambuco*, Recife, 29 maio 2011. Disponível em: <https://microgramas.wordpress.com/2011/06/16/vida-dupla-de-um-intelectual/> Acessado em: 08/05/2018.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 169-191.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia Antiga – homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. *Biblos FURG*, Rio Grande – RS, v. 19, p. 19-24, 2006.

COZZENS, Donald B. *A fase mutante do sacerdócio*. São Paulo: Loyola, 2001.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária – uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca Produções Culturais LTDA, 1999.

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

EISENBERG, Daniel. *Efebos y homosexualidad en el medievo ibérico*. Disponível em: <http://archive.li/Aghyw#selection-211.0-211.46>. Acessado em: 08/12/2018.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2008.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scorttecci, 2015.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida [*De l'amitié comme mode de vie*]. Trad. W. F. Nascimento. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, p. 38-39.

_____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. De uma inscrição para homens. In: CARVALHO, Raimundo et al. *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMO, Saulo. Sendas do homoerotismo. *Literatura Gay. Revista CULT-66*. Ano VI. São Paulo: Editora 17, fev. 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Alvaro. Introdução: a trajetória de uma confissão. In: *Orgia: os diários de Túlio Carella, Recife, 1960*. Trad. Hermilo Borba Filho. São Paulo: Opera Prima, 2011.

MARROU, Henri Irénée. Educação e retórica. In: FINLEY, Moses I. (Org). *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 211 – 228.

MERTEHIKIAN, Lucas Eduardo. Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latinoamericana. *CHUY Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Universidad Nacional de Tres de Febrero. n. 2, año 2, julio, 2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOISÉS, Massaud. Roman à clef. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Editora Cultrix, 2002. p. 399-400.

OLIVEIRA, Thiago de Lima; NASCIMENTO, Silvana de Souza. Corpo aberto, rua sem saída. Cartografia da pegação em João Pessoa. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Rio de Janeiro. 2015, n.19, p.44-66.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, William Cesar Castilho. Homoerotismo. *Janus UNIFATEA*, v. 4, n. 5, p. 103-116, jan/jun., 2007.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio de Michê: A Prostituição Viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÁNCHEZ, Dario de Js. Gómez. *Personagens literários e preconceito homossexual*. VI Congresso Internacional de Estudos sobre a diversidade sexual e de Gênero da ABEH. UFBA, agosto, 2012.

SANTOS, Lúcia Leitão. *Os movimentos desejantes da cidade: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien. In: *cadernos pagu*. nº 28, jan-jun, 2007. pp. 19-54.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a civilização ocidental*. Trad. Marcus Aarão Reis. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica Literária ou Cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay In: *História da literatura brasileira de temática homoerótica*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, 2011, pp. 129-141.

SILVA, Leandro Soares da. Homossexualidade e nação nos diários de Tulio Carella. In: MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. Ilhéus, BA: Editus, 2015, p. 117-138.

SILVA, Sandro José da. *Quando ser gay era uma novidade*: aspectos da homossexualidade masculina na cidade do Recife na década de 1970. Orientadora: Fabiana de Fátima Bruce da Silva. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Departamento de Letras e Ciências Humanas, Recife, 2011.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. Trad. Maria do Carmo Zanini. – São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SOUSA, Luana Neres de. O homoerotismo masculino nos diálogos O Banquete de Platão e de Xenofonte. In: COSTA, Adriane Vidal; BARBO, Daniel. (Orgs.). *História, literatura e homossexualidade*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, p. 61-84.

VRISSIMTZIS, Nikos A. Pederastia. In: _____. *Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2002. p 100 – 114.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves; SOUZA, Tito Eugênio Santos. *Da escrita de si à escritura do outro*: o corpo como zona de contato em Orgia: os diários de Tulio Carella. IV Congresso Internacional Cuestiones Críticas. Univesidad Nacional de Rosario, set/out, 2015.

_____. Orgia, de Tulio Carella: O corpo como zona de contato. In: *Sociopoética*. Campina Grande: eduepb. v. 1, n. 17, jun-dez, 2016.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.