

## ENTRE O PASSADO E O FUTURO: CONFIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO MASCULINO EM NARRATIVAS DOS ANOS 1950

José Carlos Barcellos

**RESUMO:** O objetivo deste texto é estudar as configurações literárias do homoerotismo masculino posteriores ao trabalho de autores pioneiros como Oscar Wilde, Walt Whitman ou Marcel Proust, mas anteriores às identidades *gays* surgidas a partir dos movimentos de liberação sexual dos anos 1960 e 1970. Para tanto, elege um *corpus* de catorze narrativas da década de 1950, nas quais procura analisar a caracterização literária da subcultura homossexual no contexto da sociedade de massas do século XX, com especial atenção aos personagens provenientes das classes médias.

**PALAVRAS-CHAVE:** homoerotismo masculino, literatura *gay*, narrativa

O *Diário* de Julien Green — que talvez seja o mais longo de toda a história da literatura, pois abarca, em dezoito volumes, o período que vai de 1919 a 1996 — é um documento muito importante para o conhecimento da história cultural e espiritual do século XX. Uma de suas muitas riquezas é o conjunto de anedotas, verdadeiras ou fictícias, que nele se recolhem. Dentre as primeiras, há uma, muito curiosa, numa entrada de 28 de fevereiro de 1951. Nove dias após a morte de Gide, Green registra que as pessoas riram muito de um telegrama recebido por François Mauriac, redigido nos seguintes termos: “O inferno não existe. Aproveite! Previnha Claudel. Assinado: André Gide” (GREEN, 1988, p. 1206).

Com essa brincadeira, o anônimo autor do telegrama, que provavelmente estava informado da vida dupla levada por Mauriac — homem casado, pai de família, atormentado pela própria bissexualidade e pela possibilidade de esta vir a ser conhecida<sup>1</sup> —, conseguiu tornar patente o sentido simbólico da obra de André Gide (e de sua morte, no início da década de 1950) para a história literária do homoerotismo masculino. De

fato, no que tange a essa história, Gide é o grande elo entre a literatura finissecular e a antevéspera do movimento de liberação sexual dos anos 1960 e 1970. Sua longa vida e sua prolífica carreira literária foram dedicadas à reelaboração e transmissão às novas gerações da descoberta fundamental que Oscar Wilde lhe propiciou, naquela longínqua noite argelina de 1895, quando, num café popular, lhe perguntou de chofre se ele desejava o jovem Mohammed. Como Gide recorda em *Si le grain ne meurt*, de 1926, “(...) Wilde não sabia (...) que na imaginação, no pensamento, eu já tinha vencido todos os meus escrúpulos. Para dizer a verdade, eu mesmo também não sabia; creio que foi somente quando lhe respondi ‘sim’, que bruscamente tomei consciência disso” (GIDE, 2002, p. 340).

Assim, a morte de Gide, em 19 de fevereiro de 1951, pode ser tomada como símbolo do fim de uma época e início de outra, conforme a anedota do telegrama assinala. O trabalho pioneiro de Whitman, de Wilde, de Proust e do próprio Gide, entre outros, já tinha dado seus frutos e, em certo sentido, já era coisa do passado. A afirmação do desejo homoerótico, de que suas obras dão testemunho, era uma etapa vencida. O desafio agora era trazer a afirmação desse desejo para o espaço da vida cotidiana de pessoas comuns, provenientes das camadas médias de uma sociedade em acelerado processo de massificação.

Na literatura finissecular, o homoerotismo aparece, em geral, como elemento integrado a um estilo de vida *sui generis*, extremamente requintado ou profundamente abjeto. Oscila sempre — ou quase sempre — entre o inefável e o nefando. Nos anos 1950, vamos encontrar um esforço notável de uma série de autores de variada procedência para trazê-lo para o espaço da vida cotidiana e das relações sociais corriqueiras. Nesse sentido, trata-se de um período de transição entre o momento pioneiro de afirmação, explicação ou justificação do homoerotismo, por parte de autores como os citados Wilde, Proust, Whitman ou Gide, e o momento de reivindicação das identidades *gays* nas décadas seguintes. A esse respeito, cabe enfatizar a consciência que um personagem como Bernard Sands, de *Hemlock and After*, de Angus Wilson, tem de estar vivendo um momento de transição, em que se trava uma verdadeira guerra, num mundo em rápida mudança, uma guerra ameaçadora e estranha porque “intimamente ligada com o processo comum da vida” (WILSON, 1957, p. 19).

O objeto deste texto é apresentar, em linhas muito gerais, um rápido esboço das configurações assumidas pelo homoerotismo masculi-

no num conjunto de catorze narrativas desse período, de autoria de nove escritores distintos<sup>2</sup>, alguns dos quais auto-identificados como homossexuais — Julien Green, James Baldwin ou Pier Paolo Pasolini, por exemplo — e outros — como Alberto Moravia e Julio Cortázar —, não. Na seleção de narrativas dos anos 1950, excluíram-se algumas, como *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, nas quais tanto no âmbito pessoal quanto no social, o homoerotismo aparece em situações-limite e, de resto, investido de uma forte carga simbólica<sup>3</sup>, o que, de antemão, as subtrai ao escopo do presente trabalho, que é o de estudá-lo em função de representações que se pretendem mais próximas da experiência cotidiana. Ao “sentido do real”, de que fala Jacques Dubois — e que se caracterizaria pelo predomínio do concreto, da duração e da sociabilidade (DUBOIS, 2000, p. 29) —, estou acrescentando, portanto, o traço da cotidianidade das experiências representadas na delimitação do *corpus*.

#### 1- PERSISTÊNCIA E SUPERAÇÃO DO MITO DA TRAGICIDADE DA CONDIÇÃO HOMOSSEXUAL

Estudando o personagem homossexual na literatura decadentista, María Ángeles Toda Iglesia chama a atenção para o fato de que os apologistas oitocentistas da homossexualidade, ao interpretá-la como uma condição inata e involuntária (em oposição às idéias de vício, perversão ou doença), tenham paradoxalmente aberto o caminho para associá-la, de maneira muito estreita, à idéia de tragicidade, que viria a ser um de seus traços mais persistentes ao longo da história literária do século XX (TODA IGLESIA, 1995-96, p. 86).

A análise de narrativas dos anos 1950 é muito elucidativa a respeito quer da persistência desse modelo de representação do homoerotismo, quer das várias tentativas de superá-lo. Mais ainda: como Gregory Woods observa, com grande acuidade crítica, a matriz trágica não é necessariamente opressiva. Foi, de fato, uma das maneiras escolhidas pelos homossexuais para representar a si mesmos e para lidar com a opressão (WOODS, 1998, p. 285). Nesse sentido, o mito da tragicidade homossexual é profundamente ambíguo, pois comporta uma dinâmica positiva de afirmação,

autopossessão e liberdade, imbricada com os aspectos mais negativos, tais como sofrimento, angústia ou derrota, como, aliás, é próprio do pensamento trágico.

Em *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, de Roger Martin du Gard, encontramos um desses personagens trágicos em Xavier de Balcourt, jovem preceptor dos primos Guy Chambost-Lévadé e Bertrand de Maumort na propriedade rural de Le Saillant, e, posteriormente, amigo e confidente de Bertrand, o protagonista do romance, em seus anos de juventude em Paris. Filho de aristocratas arruinados, Xavier é um intelectual requintado, pouco à vontade em sua posição social decaída. Observando-o, o menino Bertrand dá-se conta de como uma pessoa pode encarnar diferentes personagens, sem hipocrisia, consoante os interlocutores a que se dirige: Xavier mostra-se aos garotos e, em especial, a Guy, por quem nutre uma afeição particular, de maneira muito diferente da que emprega quando em companhia dos outros membros da família. Assim, Xavier distingue-se, desde logo, pela vida dupla e pela necessidade de dissimulação, necessidade esta cujas raízes só bem mais tarde Bertrand viria a compreender. O amor de Xavier por Guy — platônico, não obstante intensas e recíprocas manifestações de carinho, uma *saison en enfer*, na expressão do próprio Xavier — tem um fim com a morte do garoto, em virtude de uma tuberculose.

Anos depois, Bertrand reencontra Xavier em Paris, trabalhando como secretário do pai de Guy, e ambos se tornam amigos. Xavier, não obstante seus vinte e sete anos, está envelhecido e não é mais o exemplo de elegância e bom-gosto que fora no passado. Frequenta agora um novo círculo social, composto de jovens artistas de vanguarda em busca de reconhecimento e de fama, em meio ao qual, na visão de Bertrand, dissipa inutilmente seus superiores talentos.

Pela leitura do diário de Xavier, depois do seu suicídio, é que Bertrand compreende a especificidade da vida privada de seu amigo e a tragicidade que a perpassara. De fato, em 1888, Xavier viveu uma terrível experiência numa cidadezinha do interior, ao se envolver com Yves, um jovem operário. Uma ocasião, quando os dois estavam a sós à beira de um rio, Yves se afoga e, em meio ao desespero da situação, Xavier se dá conta do escândalo que, por força do subsequente inquérito, a revelação pública do relacionamento entre ambos acarretaria. Por isso, foge, sem buscar algum tipo de socorro, que, eventualmente, até pudesse salvar a vida de Yves. Pouco tempo depois de ser chamado a depor sobre o acidente, em

função de uma acusação específica de sedução e assassinato feita contra ele por um dos depoentes no processo, Xavier comete suicídio.

A figura de Xavier de Balcourt é muito significativa para a questão de que me ocupo neste texto. Aristocrata empobrecido, obrigado a trabalhar para ganhar o próprio sustento, é um personagem muito distinto do Barão de Charlus, de Proust, do Michel, de Gide, ou do Cardeal Pirelli, de Ronald Firbank. Todo o drama que se desencadeia a partir do afogamento de Yves tem por móvel, precisamente, a dependência social e econômica de Xavier. É em sentido muito prático e concreto que ele teme, com razão, o escândalo: trata-se de perder seus meios de vida e até de ser acusado de um crime que não cometera.

A perda de *status* social e de poder econômico faz de Xavier um homem comum, para quem a respeitabilidade e a adequação às normas sociais são imprescindíveis para a própria sobrevivência e aí está a raiz do drama em que se vê envolvido e que o leva ao suicídio. É todo o tema da vida dupla e da dissimulação, que já aparecera a propósito do comportamento de Xavier na época em que era preceptor em Le Saillant, que volta de maneira brutal. Desse modo, o romance de Roger Martin du Gard recontextualiza o mito da tragicidade homossexual, fazendo-o depender inequivocamente do jogo de forças sociais e não, de alguma condição inata e abstrata.

Do contato com Xavier, Bertrand de Maumort infere a normalidade da atração homoerótica e conclui pela necessidade de sua aceitação social:

(...) eu não tinha noção do papel que a homossexualidade desempenha na sociedade (...) Em todo caso — e disso estou certo — não tinha idéia do que era o amor homossexual. Quero dizer que não tinha consciência de que as relações entre homens pudessem ser algo mais que um exercício de onanismo a dois (...); nem nunca tinha pensado que tais relações pudessem assumir a feição da paixão amorosa, exatamente como o amor de um casal heterossexual. (MARTIN DU GARD, 2000, p. 315)

Desse modo, o romance é portador de uma mensagem muito positiva no sentido da inserção social dos homossexuais. Como escreve Christopher Robinson, para Roger Martin du Gard, “na medida em que (a homossexualidade) for plenamente aceita pela sociedade, deixará de ser significativa” (ROBINSON, 1995, p. 69).



Outro personagem marcante é Jean, de *Le malfaiteur*, de Julien Green. Também dotado de pendores intelectuais, Jean é um parente pobre de uma família de Lyon, os Vasseur, que o acolheu por caridade. Seus dias repousados, dedicados à leitura, no conforto da ampla casa burguesa, alternam-se com aventuras noturnas, pelas ruas da grande cidade, sempre sob ameaça de violência ou de chantagem.

Jean é um personagem de recorte trágico: vive cindido entre a necessidade de se resguardar, de se anular, no contexto da vida familiar que lhe é oferecida, e o impulso a assumir a verdade sobre si mesmo, dizê-la, reivindicá-la. Incapaz de uma opção clara por um ou outro dos pólos da questão, vai procurando, por meio de encontros furtivos, “subtrair da vida, de vez em quando, um pouco dessa felicidade que ela oferece a tantos homens” (GREEN, 1995, p.16). Esse equilíbrio precário é rompido, porém, quando Hedwige, moça órfã que também vive na casa dos Vasseur e pela qual Jean nutre uma grande simpatia, se apaixona por Gaston Dolange, um gigolô pelo qual o próprio Jean é profundamente apaixonado. Para evitar o escândalo, Jean é levado a afastar-se de Lyon e a matar-se, sob as aparências falsas de um acidente.

Em *Le malfaiteur*, a suposta tragicidade da condição homossexual aparece com todo o seu peso. Essa condição, não escolhida nem querida, condena o personagem a uma vida dupla, cheia de perigos, e, sobretudo, o impede de conjugar realização afetiva e satisfação sexual. A paixão pelo jovem e belo prostituto, que o explora e despreza, é a grande imagem dessa situação sem saída que o romance de Green arma para seu protagonista.

Na perspectiva do romance, a tragédia da condição homossexual é a tragédia do amor que, em determinadas circunstâncias sociais e culturais, não tem possibilidade alguma de ser correspondido. Nesse sentido, cabe enfatizar o peso dessas circunstâncias no desenvolvimento da trama. A situação de Jean mostra-se insolúvel precisamente porque, sem os recursos econômicos que o pudessem tornar atrativo para Gaston Dolange ou outros de sua igualha, o personagem não consegue tampouco romper de maneira decidida com seu meio social nem assumir, de uma vez por todas, uma posição de aberta marginalidade, em confronto com os padrões da vida burguesa.

Esses mesmos elementos — aprofundados, por um lado, mitigados, por outro — reaparecem em *Chaque homme dans sa nuit*, do próprio Julien Green. Wilfred é um rapaz jovem, bem-apegoado, heterosse-

xual, que trabalha em uma camisaria fina de uma grande cidade dos Estados Unidos e que vive atormentado pelos conflitos entre sua fé católica e sua exuberante sexualidade. Ao longo do enredo, Wilfred depara-se muitas vezes com personagens, situações ou conflitos marcados pelo homoerotismo, num amplo espectro de relações, que vão desde a discreta afeição que por ele nutre o gerente da loja em que trabalha até as propostas mais ou menos veladas de alguns clientes, ou desde a convivência com seu primo Angus, que por ele se apaixona e que, mais tarde, vive um caso com um jovem e atraente criado, até a amizade com Max, um polonês meio louco que se prostitui em um bordel masculino.

Se nos eloqüentes silêncios de M. Schoenhals, o idoso e solitário gerente, ou sobretudo, nas blasfêmias de Max, encontra-se, uma vez mais a figura do homossexual trágico, marcado pela solidão e pelo desespero, no relacionamento de Angus com o cocheiro Ghéza, deparamo-nos com uma possibilidade de equacionamento minimamente satisfatório de desejos homoeróticos e de expectativas afetivas, ainda que por meio da diferença de riqueza e poder entre ambos os parceiros. Sem possibilidade alguma de ser correspondido por Wilfred, Angus, em contrapartida, logra estabelecer um relacionamento com Ghéza, ao que tudo indica, bastante prazeroso para ambos.

Desse modo, não obstante a evidente continuidade temática entre *Le malfaiteur* e *Chaque homme dans sa nuit*, há uma significativa nuance entre os dois romances, no que diz respeito às perspectivas de realização sexual e afetiva em contexto homoerótico. Num e noutro, porém, a intermediação da diferença de classe parece incontornável, tanto para a configuração da situação trágica, quanto para a construção de algum tipo de saída para ela.

Esse mesmo contexto de relacionamentos permeados por diferenças sociais e econômicas, em formas mais ou menos claras de prostituição, adquire, em certas narrativas da década de 1950, um perfil menos elevadamente trágico que em Green, degradando-se a formas mais próximas da temática da mera violência urbana. Estou pensando, sobretudo, nos romances romanos de Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, que propõem um amplo painel, de cunho neo-realista, da vida da juventude pobre da periferia da capital italiana no imediato pós-guerra.

O que se vê aí é uma clivagem profunda de identidade sexual e de gênero entre os rapazes dos bairros pobres e seus eventuais clientes,

contra os quais chegam muitas vezes a usar de violência. O ponto de vista narrativo, porém, ao aderir à perspectiva dos jovens proletários ou subproletários e à sua visão masculinista do mundo — com o conseqüente desprezo por seus parceiros, que são os únicos a serem tido como homossexuais e que são apresentados invariavelmente como afeminados —, neutraliza qualquer percepção trágica das situações descritas.

Uma das mais impressionantes descrições de um personagem homossexual construído segundo o modelo trágico encontra-se no romance *Trans-Atlântico*, de Witold Gombrowicz, um importante escritor polonês que, de 1939 a 1963, viveu na Argentina. Trata-se de Gonzalo, um homem muito rico, que incansavelmente percorre as ruas de Buenos Aires, abordando os rapazes que o atraem e aos quais tenta seduzir mediante o oferecimento de módicas quantias em dinheiro. Nas suas incessantes incursões pelas ruas, Gonzalo parece movido simultaneamente pelo desejo e pelo terror: o risco iminente da violência parece configurar-se como um poderoso estímulo do desejo. Para manter esse risco dentro de limites suportáveis, porém, Gonzalo finge ser seu próprio criado, de forma que seus parceiros não percebam quão rico ele, na verdade, é. Gonzalo acredita que, caso não procedesse assim, já teria sido morto.

Com Gonzalo, a tragicidade da condição homossexual ganha um caráter nitidamente masoquista e assume a feição de um desejo sempre insatisfeito, cuja contínua frustração leva a uma multiplicação infinita de parceiros e de encontros, num ritmo frenético e insensato. Do horizonte do personagem parece ausente qualquer forma de vivência da própria sexualidade ou da satisfação de seus desejos, que não a erotização do espaço público e a intermediação do interesse econômico. Nesse sentido, através do Gonzalo, de Gombrowicz, temos a contraparte trágica das situações que o tipo de focalização adotado pelo narrador pasoliniano em *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* escamoteava.

No entanto, vamos encontrar a perspectivação mais instigante e inovadora do mito da tragicidade homossexual numa obra que tem sido completamente descurada pela crítica literária gay: *Il conformista*, de Alberto Moravia. Na infância, Marcello, o protagonista do romance, não somente é objeto da chacota de seus colegas de escola, que o consideram afeminado, como ainda sofre uma tentativa de abuso sexual por parte de um ex-padre pedófilo. Toda a sua vida, a partir de então, será um esforço contínuo e sobre-humano para entrar num regime de normalidade, para ser

como todos os outros, para não se destacar nem distinguir em nada da vida dos demais. Ao longo da narrativa, Marcello luta arduamente para estirpar de si qualquer traço próprio, que possa denotar alguma vaga, mas sempre temida, “anormalidade”.

É importante observar que, em nenhum momento, o narrador onisciente atribui a Marcello, de maneira explícita, desejos ou comportamentos homoeróticos. A esse respeito, o narrador mantém-se sempre ambíguo e reticente. Toda a vida sexual adulta do personagem é heterossexual. A atenção do narrador está sempre voltada para o empenho de Marcello em combater qualquer particularidade que possa ser tida como anômala ou desviante. A natureza dessa anomalia ou desvio, porém, nunca é referida de modo direto, não obstante ser sempre remetida àquelas experiências traumáticas vividas na infância. Isso, em princípio, autoriza perfeitamente uma leitura que inclua a questão da sexualidade no rol das preocupações de Marcello com a “normalidade”.

Na verdade, o romance de Moravia é uma das mais sérias reflexões jamais produzidas sobre a sociedade de massas e sua relação com o fascismo. Se virmos a rejeição ao homoerotismo como um elemento privilegiado, que estaria na raiz das preocupações do personagem — e que, portanto, determinaria sua agônica trajetória de despersonalização e de adesão passiva ao regime fascista —, *Il conformista* transforma-se num vigoroso libelo contra a repressão ao homoerotismo. Nessa perspectiva, a tragicidade da condição homossexual estaria não na sua diferença, mas sim na sua repressão, em nome da adesão a um pretense regime de normalidade. Com isso, Moravia subverte completamente o sentido do mito da tragicidade homossexual e aponta com vigor para o movimento de liberação que estava por vir nas décadas seguintes, antecipando ainda seu inequívoco sentido político antifascista.

## 2- ENTRE O CENTRO E A MARGEM: A SUBCULTURA HOMOSSEXUAL E SUAS REDES DE SOCIALIZAÇÃO

Nas narrativas dos anos 1950 que estou considerando, o predomínio de personagens provenientes dos estratos médios de uma sociedade massificada associa-se a uma dialética muito específica entre centro e

margem, que subjaz ao processo de constituição da subcultura homossexual e de suas redes de socialização. Como vimos a propósito de Jean, o protagonista de *Le malfaiteur*, de Julien Green, a posição social do personagem, como agregado de uma rica família burguesa, é fundamental para a configuração do drama em que se vê imerso. Para ele, como para vários outros personagens, a inserção nas redes de socialização da subcultura homossexual só é possível na medida em que se leva uma vida dupla, cuja face clandestina é precisamente a da subcultura e suas redes de socialização.

Em muitas das narrativas estudadas, essas redes de socialização estruturam-se a partir da erotização de espaços públicos e do predomínio das relações de prostituição. Ruas, parques, banheiros públicos, estações de trem, cinemas etc. são os principais espaços de encontro em *Le malfaiteur*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* ou *Trans-Atlântico*. Bordéis (*Chaque homme dans sa nuit*), antiquários (*Le malfaiteur*) ou bares (*Giovanni's Room*) são mencionados menos freqüentemente e parecem destinar-se a um público mais restrito, de maior poder aquisitivo.

Essa dualidade entre espaços públicos e estabelecimentos específicos, como o bordel ou o bar, aponta para a lenta emergência de um processo de institucionalização do universo homossexual e para sua convivência com as redes sociais que o antecederam. Como escreve Oscar Guasch,

O gueto do modelo pré-gay define-se em termos de "rede social". Das diferentes redes sociais a que o homem homossexual pertence, uma é empregada com fins sócio-sexuais. A rede social homossexual não tem pontos de intersecção com as demais redes sociais da pessoa. (...) Sem embargo, o novo modelo institucional não altera o gueto, que, para o período pré-gay, se define como rede social exclusiva, excludente e oculta. Tampouco faz desaparecer o uso de zonas não especificamente homossexuais para os contatos sócio-sexuais homófilos. (GUASCH, 1995, p. 83)

Por outro lado, conforme já apontado, em algumas narrativas, como os romances de Pasolini ou *Trans-Atlântico*, de Gombrowicz, as relações homossexuais se configuram como exogâmicas, em termos de identidade sexual e de gênero,<sup>4</sup> e são, muitas vezes, marcadas pela violência. Em contraposição a essas configurações, três romances, em particular, trazem novos e importantes elementos ao debate.

*Hemlock and After*, de Angus Wilson, tem como personagem central Bernard Sands, um escritor famoso, casado, com filhos adultos, que tardiamente descobre sua homossexualidade e a assume de maneira bastante tranqüila, sem dramas nem subterfúgios. Para Bernard Sands, não se trata, de forma alguma, de levar uma vida dupla, pois "sua divergência da ortodoxia sexual, embora relativamente recente, já estava bastante assimilada à sua personalidade, a ponto de condicionar seu comportamento geral" (WILSON, 1957, p. 54).

Nesse sentido da busca de uma vivência integrada de suas múltiplas experiências, Bernard Sands antecipa as identidades *gays* posteriores, de uma maneira única em toda a história da literatura. Na perspectiva do personagem, é quase como se se tratasse apenas de ter paciência até que a sociedade e o ordenamento jurídico se adaptassem à evidência de uma realidade de liberação que ele já vive em plenitude, tanto em seu foro íntimo, quanto em suas relações pessoais.

Por isso mesmo, para o personagem de Angus Wilson, a aceitação da própria homossexualidade não se dá — ou não deve se dar — às expensas de sua posição social, de seu trabalho ou de sua vida familiar. Ele não abre mão de nada disso. Pelo contrário, reivindica o caráter estritamente pessoal e absolutamente livre e responsável de suas decisões, como fica patente no diálogo que trava com sua filha:

(...) Tenho que dizer que de fato considerei as conseqüências que minha vida possa ter e optei por aceitar o sofrimento que possa lhes causar. Afinal de contas, fazer que outros sofram é algo que está implícito na maior parte das decisões que a gente toma e tem que ser ponderado quando a gente as toma. Nesse caso, pensei que, fora o preconceito, que eu já havia decidido não levar em conta, os riscos para a minha família não eram tão grandes quanto a importância da minha nova vida para mim. (WILSON, 1957, p. 58)

Desse modo, a adesão à subcultura homossexual e a integração a suas redes de socialização, que o romance já chama de *gay scene* (WILSON, 1957, p. 56), não precisa implicar, em *Hemlock and After*, nenhum tipo necessário de deslocamento do centro para a periferia do sistema sociocultural, não obstante os personagens pertencerem às camadas médias da sociedade. Na perspectiva do romance, o homoerotismo pode ser incorporado de maneira plena e produtiva a um estilo de vida burguês, repetível, estável e tranqüilo.<sup>5</sup>



Já em *Giovanni's Room*, de James Baldwin, o processo de negociação de identidades e de sexualidades é bem mais tenso e complexo. Ainda fortemente marcado pela perspectiva trágica, pois toda a desolada narração de David se dá em *flash-back*, durante a noite que antecede a execução de seu ex-amante Giovanni, o romance de Baldwin talvez seja a mais bem acabada realização literária do conjunto de obras de que estou me ocupando. De fato, o quarto de Giovanni, humilde, sujo, desarrumado, ergue-se como a grande metáfora do lugar social que a opção pela homossexualidade parece inexoravelmente implicar. Como escreve Robert F. Reid-Pharr,

O que atraía tanto David quanto Giovanni é que eles eram obrigados a recriarem a si mesmos — e ao quarto — todos os dias. Cada um deles já tinha se recusado a se estabelecer na vida. Os dois tinham abandonado suas “pátrias”. Os dois tinham abandonado as restrições da heterossexualidade masculina. Além disso, os dois deixam para trás os hábitos e os valores do *milieu* (homossexual). Talvez, então, a maior tragédia — e promessa — dessa obra seja o fato de que, apesar de David e Giovanni terem sido expulsos do *mainstream*, nenhum dos dois pode — ou quer — habitar a margem. (REID-PHARR, 1997, p. 372)

*Giovanni's Room* é a história de amor entre dois expatriados que se encontram em Paris no pós-guerra e que não conseguem construir para si mesmos o lugar que esse amor deve ou pode ocupar em suas vidas. A ambos repugna o ambiente homossexual parisiense, epitomizado no bar em que Giovanni trabalha, e o tipo de personagens que nele se movem. Sobretudo para o narrador, David, é muito difícil abrir mão de sua auto-identificação como heterossexual e transitar para um novo e imprevisível estilo de vida. Daí, sua crescente aversão pelo quarto de Giovanni, para o qual se sente perigosamente empurrado, aversão esta que levará ao abandono do amante e, indiretamente, ao crime que este acaba por cometer.

Nesse sentido, *Giovanni's Room* é a tragédia do vazio de modelos que marca uma época de transição: os personagens recusam a rede social disponível, mas não conseguem construir um espaço de intimidade autônomo, recusam o modelo exogâmico, mas não conseguem estar à vontade na endogamia de gênero e de identidade. Tem-se a impressão de que, para eles, fora da degradação, da prostituição e da marginalidade, não há nenhuma possibilidade efetiva de se estruturar um relacionamento

homoerótico. David não chega sequer a imaginar as perspectivas de vida vislumbradas e exploradas por Bernard Sands, em *Hemlock and After*. Seu amor por Giovanni mantém-se neuroticamente encapsulado no espaço do quarto, como se fosse um assunto à parte no todo de sua vida, na qual não consegue integrar-se de maneira fecunda. Desse modo, o relacionamento entre ambos não consegue ser mais do que um “caso”, no sentido próprio do termo.

Assim, o crime pelo qual Giovanni é condenado — o assassinato de Guillaume, o dono do bar *gay* no qual trabalhara — pode ser visto como um ato puramente negativo, de recusa de um mundo e de um tipo de vida, ao qual faltaria um complemento positivo, que seria a afirmação de novas maneiras de se estar nos gêneros e nas sexualidades. O único movimento positivo no romance é a própria narração, por parte de David, da história dos dois. Mas, então, já é tarde demais.

Em *Los premios*, de Julio Cortázar, aparece um elemento inédito acerca das redes de socialização da subcultura homossexual. De maneira pioneira em toda a história da literatura, ao que me consta, Cortázar encena a relação de amizade, companheirismo, cumplicidade e, por que não dizer, de amor, entre um homem homossexual e um mulher heterossexual. Paula e Raul são dois personagens construídos com muita sensibilidade e respeito pelo texto de Cortázar. Chama a atenção a maneira nada estereotipada segundo a qual Raul é caracterizado, bem como a profundidade e verdade humana da amizade entre ele e Paula.

No contexto dessa amizade, cabe enfatizar como o romance separa, de maneira absolutamente nítida, a questão da sexualidade da questão da identidade de gênero. Raul é um personagem cuja masculinidade não é colocada em xeque, de forma alguma, por suas preferências sexuais. Nem por parte do narrador, nem por parte de outros personagens, nem por ele mesmo. Identidade de gênero e identidade sexual são esferas distintas em *Los premios*, pelo menos no que tange a Raul. Nesse sentido, o personagem parece plenamente à vontade no contexto da sociedade heteropatriarcal, não obstante sua sexualidade.

Na verdade, as aventuras eróticas de Raul não se opõem a sua amizade com Paula, mas, de uma certa maneira, a complementam. À efemeridade das primeiras contrapõe-se a estabilidade da segunda. À superficialidade daquelas, a profundidade desta. Raul gosta de rapazes jovens e reconhece que deles não se pode esperar mais que beleza física:

precisaria ser um Antipigmalião para impedir que estas estátuas perfeitas digam platitudes (CORTÁZAR, 2000, p. 86). Sua complementação afetiva está em Paula e, ao lado dela, parece estar muito bem integrado em seu meio social. Raul, em definitivo, habita o centro e não as margens.

Poder-se-ia argumentar que essa caracterização de Raul é devedora do tradicionalismo da sociedade argentina coeva, como se a única maneira de se apresentar dignamente a um personagem homossexual fosse integrando-o plenamente na ordem heteropatriarcal vigente, a ponto de colocar uma mulher a seu lado como companheira fiel. Pode ser. Mas o que me interessa aqui é sublinhar a pluralidade de configurações que o homoerotismo masculino assume nos anos 1950, bem como o pioneirismo dessa configuração específica trazida por Cortázar à tradição literária. Ambos os aspectos me parecem de grande relevância histórico-cultural e não devem ser descurados pela crítica ou pela historiografia literárias.

### 3 - DO LOGOS HETEROSSEXUAL AO LOGOS HOMOSSEXUAL

Oscar Guasch, desenvolvendo um tema que provém de Foucault, escreve que

Como n'As mil e uma noites, a homossexualidade é um conto dentro de outro conto, um relato dentro de outro, um mito que explica outro mito. (...) Escrevendo sobre seu desejo com suas próprias palavras, os gays legitimam um mito que os precedeu: os relatos de "coming out" sancionam e bendizem o mito da heterossexualidade. (GUASCH, 2000, p. 20)

Assim enunciado, o processo de vir ao discurso dos sujeitos homossexuais parece ser monolítico e estar fadado inexoravelmente a um certo tipo de fracasso, na medida em que a afirmação do desejo homoerótico implicaria a sanção da norma heterossexual. Creio que o exame acurado das narrativas dos anos 1950 possa ajudar a construir uma visão mais complexa e matizada de todo esse processo.

Em *Le Lieutenant-Colonel de Maumort* e em *Le malfaiteur*, chama a atenção o esforço para se abrir uma instância de enunciação homossexual no seio do próprio processo narrativo. Isso se dá por meio da

transcrição do diário de Xavier de Balcourt, num caso, e de uma carta-depoimento, intitulada "La confession de Jean", no outro. Ambos os textos, de algum modo, poderiam ser enquadrados com bastante facilidade no esquema proposto por Oscar Guasch. No entanto, cumpre observar, a esse respeito, o curioso processo de autocrítica presente no âmago mesmo da "La confession de Jean": "O escrito que você tem entre as mãos não é uma confissão, pois uma confissão supõe remorso e eu não experimento nenhum remorso. Hoje, com quarenta anos, tenho diante de meu destino um sentimento próximo do reconhecimento". (GREEN, 1995, p. 167)

Logo a seguir, Jean começa a falar de testemunho e de apostolado.<sup>6</sup> De fato, ainda que o depoimento de Jean tenha todos os elementos para confirmar a tese de Guasch, parece-me que ele também contém um germe de auto-afirmação que aponta, de maneira tímida mas real, para o que seria em discurso homossexual menos dependente da matriz heterossexista.

Por paradoxal que possa parecer, creio que, de certa maneira, a narração de David, em *Giovanni's Room*, possa ser vista como uma forma de consecução involuntária desse projeto, na medida em que é a narração de uma história de amor de um homem por outro homem que, de algum modo, não se prende ao binarismo dos gêneros e das identidades. Nesse sentido, é uma libertação e uma promessa, não obstante sua tragicidade. Ao contrário de "La confession de Jean", *Giovanni's Room* não é propriamente uma *coming out story*. A recusa da identidade homossexual coloca a narração empreendida pelo protagonista do romance de Baldwin ao mesmo tempo aquém e além desse estatuto, contornando o dilema enunciado por Guasch, o que, de resto, lhe dá uma grande atualidade e relevância. Se a homossexualidade é um conto dentro de outro conto, um mito que justifica outro mito, a recusa a se aderir a um deles necessariamente desestabilizaria o outro.

Na verdade, as duas narrativas que mais avançam no processo de construção de uma instância de enunciação especificamente homossexual são *Amado mio*, de Pasolini, e *L'anonimo lombardo*, de Alberto Arbasino. Fazem-no por caminhos distintos, mas que têm em comum um forte apego à tradição literária.

Em contraste com *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, em que o discurso dos respectivos narradores oniscientes se pauta, de maneira clara, pela matriz heterossexista e masculinista, construída, com muita fre-



qüência, através da focalização interna, em *Amado mio*, Pasolini adota esse mesmo recurso narrativo para nos dar acesso ao mundo interior de Desiderio, um personagem cuja homossexualidade, mais que um tema, é uma maneira distinta de olhar o mundo. Por meio da focalização interna, o narrador adere aos valores e sentimentos do personagem, que passam a informar também o seu próprio olhar:

Desiderio, sem fôlego, com vontade de desaparecer, procurava imaginar, dançando, os itinerários daquela Carta que exclusivamente por Amor havia desenhado. Ecoava o verso de Cavafis:

E viu, então, o estupendo corpo...

Mas o rapaz era pura distância, Ignoto por excelência.

— Iasis,... por que não queres vir comigo... como naquele dia?

— Ah, não é o caso, disse o rapaz. Desiderio sorria estupidamente; mas, dentro, era um lago de sangue. (PASOLINI, 1982, p. 131 e 159)

*Amado mio* vai buscar na tradição clássica greco-latina esse tom lírico que a perpassa, como um idílio pastoril em pleno século XX. Apresenta um mundo bucólico, quase exclusivamente masculino, sem conflitos externos ou internos, em que a beleza e espontânea disponibilidade dos jovens camponeses friulanos diante de Desiderio e Gilberto, rapazes citadinos e cultos, em viagem de férias, compõem uma écloga ao amor e ao desejo, livres de quaisquer preconceitos ou interdições. Ao fazer o narrador assumir a perspectiva de *Desiderio* para contar a história do *desejo* homossexual num mundo utópico, Pasolini está, ao mesmo tempo, contornando as restrições socioculturais e abrindo caminho para a afirmação de um *logos* homossexual. Que o faça por via do lirismo é uma prova a mais do peso daquelas restrições e da envergadura da empresa a que se propôs.

No conjunto das narrativas que estamos examinando, *L'anonimo lombardo*, de Alberto Arbasino, é aquela em que a afirmação de um ponto de vista homossexual por parte da instância enunciativa apresenta-se de maneira mais clara, direta e pacífica. Esse romance epistolar conta os encontros e desencontros do anônimo narrador com Roberto, um estudante milanês, com o qual vive uma intensa relação amorosa que, na ausência de modelos preestabelecidos, precisa inventar-se a cada passo.

O tema do romance é precisamente o desafio de se estruturar uma relação homossexual — que, ao contrário da de David e Giovanni,

em *Giovanni's Room*, se assume como tal e não recusa o viés identitário — num contexto, a um tempo, endogâmico, do ponto de vista de gênero, e homogêneo, do ponto de vista sociocultural. A novidade dessa situação na história literária e sua importância cultural no limiar dos movimentos de liberação dos anos de 1960 e 1970 dificilmente poderiam ser exageradas.

Pode-se dizer que, no romance de Arbasino, o exercício da liberdade supera, de maneira insofismável, qualquer sentido trágico de destino, ao mesmo tempo em que se afirma com vigor a autonomia de um *logos* e de um *ethos* homossexuais. O anônimo protagonista busca estabelecer com Roberto uma relação estável e simétrica, baseada no afeto mútuo e num compromisso de vida a dois, e não na prostituição ou na mimese degradada das relações heterossexuais, como parece ser a regra para outros personagens do próprio romance. Como fazê-lo, no entanto, é uma questão que fica aberta:

(...) com uma coisa me preocupo: agora estamos seguros acerca de nossa relação, que não foi uma cabeçada. Bem: sobre que base situá-la? Se procuramos evitar os destinos habituais, nenhum princípio de analogia pode nos socorrer, não podemos inspirar-nos em nenhum exemplo, devemos nós mesmos criar as regras, instituir uma práxis; que deve ser diversa, por centenas de boas razões, do modelo que vale para boy and girl. (ARBASINO, 1996, p. 26s)

Na verdade, só o futuro poderia responder a essa questão.

ABSTRACT: This paper studies the literary configurations of male homoeroticism posterior to the work of such pioneering writers as Oscar Wilde, Walt Whitman or Marcel Proust, but prior to the gay identities that emerged from the sexual liberation movements of the sixties and seventies. It focuses on fourteen novels published or written during the fifties and seeks to analyse the literary outline of the homosexual subcultures in the context of XXth-century mass society, with special attention to middle-class characters.

KEYWORDS: male homoeroticism, gay literature, fiction

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBASINO, Alberto. *L'anonimo lombardo*. Milão: Adelphi, 1996
- BALDWIN, James. *Go Tell It on the Mountain*. Nova York: Laurel, 1985
- . *Giovanni's Room*. Nova York: The Modern Library, 2001
- CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000
- DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000
- GIDE, André. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 2002
- GOMBROWICZ, Witold. *Moi et mon double*. Paris: Gallimard, 1996 (contém os romances completos)
- GREEN, Julien. *Chaque homme dans sa nuit*. Paris: Seuil, 1986
- . *Oeuvres complètes* v. IV. Paris: Gallimard, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade)
- . *L'avenir n'est à personne: Journal 1990-1992*. Paris: Fayard, 1993
- . *Le malfaiteur*. Paris: Fayard, 1995
- GUASCH, Oscar. *La sociedad rosa*. 2. ed. Barcelona: Anagrama, 1995
- . *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000
- MARTIN DU GARD, Roger. *Lieutenant-Colonel de Maumort*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2000
- MORAVIA, Alberto. *Il conformista*. Milão: Bompiani, 1998
- MURRAY, Stephen O. *Homosexualities*. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 2000
- PASOLINI, Pier Paolo. *Amado mio*. Milão: Garzanti, 1982
- . *Chicos del arroyo*. Madri: Cátedra, 1990
- . *Una vida violenta*. Barcelona/ Buenos Aires: Seix Barral, 1993
- REID-PHARR, Robert F. Tearing the Goat's Flesh: Crisis, Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity in SEDGWICK, Eve Kosofsky (ed.) *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham/ Londres: Duke University Press, 1997, 353-376
- ROBINSON, Christopher. *Scandal in the Ink: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*. Londres: Cassell, 1995
- TODA IGLESIA, María Ángeles. That horrible, horrible fate of mine!: El héroe homosexual en el Decadentismo. *Stylistica*. Sevilha, n. 4, p. 85-91, 1995-96
- WILSON, Angus. *Hemlock and After*. Harmondsworth: Penguin, 1957
- . *The Middle Age of Mrs Eliot*. Harmondsworth: Penguin, 1961
- WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature: the Male Tradition*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1998

## NOTAS

- <sup>1</sup> Como o próprio Green evoca, de maneira discreta, polida e sensível, na descrição da visita que fez a Mauriac, quando este, pouco antes de sua morte, já se encontrava muito enfermo. (GREEN, 1993, p. 276).
- <sup>2</sup> Ei-las, com as respectivas datas de publicação: *Il conformista* (1951), de Alberto Moravia; *Hemlock and After* (1952) e *The Middle Age of Mrs. Eliot* (1958), de Angus Wilson; *Trans-Atlântico* (1953), de Witold Gombrowicz; *Go Tell it on the Mountain* (1953) e *Giovanni's Room* (1956), de James Baldwin; *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), de Pier Paolo Pasolini; *Le malfaiteur* (1955) e *Chaque homme dans sa nuit* (1960), de Julien Green; *L'anonimo lombardo* (1959), de Alberto Arbasino; *Los premios* (1960), de Júlio Cortázar; *Amado mio*, de Pasolini, e *Le Lieutenant-Colonel de Maumort*, de Roger Martin du Gard, escritas nessa mesma época, foram publicadas postumamente em 1982 e 1983.
- <sup>3</sup> Como é o caso também de outra grande obra latino-americana um pouco posterior: o romance *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima.
- <sup>4</sup> Para Stephen Murray, "a maior mudança entre a homossexualidade 'tradicional' e a 'moderna' foi da exogamia para a endogamia de gênero e de identidade" (MURRAY, 2000, p. 385).
- <sup>5</sup> Esse ponto é sublinhado, com maior vigor ainda, num romance posterior de Angus Wilson, *The Middle Age of Mrs. Eliot*. Nele, o irmão da protagonista, David, e seu amante, Gordon, mantêm um estilo de vida completamente enquadrado nos padrões burgueses de respeitabilidade e decência, a que corresponde um certo tipo de aceitação e reconhecimento de sua relação por parte de outros personagens.
- <sup>6</sup> Observe-se a coincidência do emprego de categorias provenientes da linguagem religiosa, para expressar o imperativo ético de proclamar publicamente a própria orientação sexual e reivindicar respeito para si e para os outros, em *Le malfaiteur*, de Julien Green, e em *Go Tell It on the Mountain*, de James Baldwin. Nesse romance, John, um adolescente do Harlem, que se destina ao ministério eclesiástico, descobre-se apaixonado por Elisha, seu professor na escola dominical. A ambigüidade do título é muito eloqüente acerca da necessidade de se assumir o processo de constituição de um genuíno *logos* homossexual.