

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/311545242>

# NASCE A LITERATURA GAY NO BRASIL: Reflexões para Luís Capucho

Chapter · July 2008

CITATIONS

0

READS

2,383

1 author:



**Mario Lugarinho**

University of São Paulo

32 PUBLICATIONS 31 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



TRÂNSITO SOBRE RUÍNAS: MEMÓRIA, RESISTÊNCIA E SUBJETIVIDADE NA LITERATURA DA ERA DA GLOBALIZAÇÃO [View project](#)



Gênero e nação nas literaturas africanas de língua portuguesa [View project](#)

## NASCE A LITERATURA GAY NO BRASIL:\*

Reflexões para Luís Capucho

Mário César Lugarinho\*\*

*A José Carlos Barcellos (†1949-‡2007), quando completaríamos, juntos, 10 anos de pesquisas sobre o homoerotismo e a literatura no Brasil.*

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou descontentes em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua obra (CÂNDIDO, 2000: 33).

Para podermos abrir espaço à discussão do que podemos vir a denominar de Literatura Gay no Brasil é preciso que recuperemos alguns pressupostos conceituais e históricos da Teoria da Literatura a fim de os experimentarmos frente ao conjunto dos Estudos Gays e Lésbicos.

A perspectiva burguesa, instituída na literatura do séc. XIX, objetivava a uniformização de papéis que se constituíam em identidades socialmente e previamente estabelecidas. Tal perspectiva se justificava no momento da constituição dos estados nacionais quando, uma população, espalhada por extensos espaços geográficos, deveria se reconhecer a partir de valores culturais e morais uniformes. Para tanto, foi precisa a elisão dos valores e das morais locais e particulares, em favor da consolidação de valores e morais nacionais, que tomavam forma nas páginas da literatura romântica, em especial. Vale assinalar que o nacional surgiu como uma categoria alternativa ao universal, expressão de uma imaginada origem comum (v. GUIBERNAU, 1997; ANDERSON, 2008). O particular, a categoria que seria capaz de dar conta das diferenças entre comunidades e individualidades, foi, assim, levada em desconsideração por parte das camadas culturais dominantes. Nosso cânone literário foi formulado, nesta altura, única e exclusivamente com obras que atendessem ao sentido diretor nacional.

Sabe-se que a constituição de uma Literatura Nacional nasce da reivindicação clara das camadas sociais letradas de uma população, necessitadas de discursos legitimadores

---

\* LUGARINHO, M. C. "Nasce a Literatura Gay no Brasil". In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Aspectos da literatura gay*. 1ª ed. João Pessoa : Editora Universitária/UFPB, 2008, p. 09-24.

\*\* Professor Associado da Universidade de São Paulo (USP), bolsista PQ/CNPq.

de sua autonomia, sua soberania e, conseqüentemente, de sua visão de mundo. Tais discursos, que não apenas escovam pela literatura, passaram a ser os canais eficazes para a inscrição no imaginário popular da identidade nacional, principalmente por sustentarem, como narrativa, a soberania nacional almejada, representada pela autonomia das camadas letradas. Durante o século XX, foi flagrante tal processo por nos depararmos com a emergência e a produção de novas Literaturas Nacionais, oriundas das antigas colônias européias na Ásia e na África.

A reflexão iniciada nos parágrafos anteriores serve para darmos conta da maneira como a Literatura, considerada instituição cultural, social, política e, notadamente ideológica, legitimou a existência de comunidades que buscavam a constituição de suas identidades específicas – tais comunidades são consideradas dentro do amplo espectro dos grupos sociais, formado por populações inteiras (colonizadas ou não), classes sociais (oprimidas ou não), grupos étnicos (minoritários ou não), e comunidades sociais (organizadas em torno de algum ideal comum). Apenas no século XX, a crítica literária percebeu que a Literatura era canal, e instituição, de legitimação da produção literária de grupos minoritários.

Diante desse quadro, podemos perceber em que medida a formulação do nosso sistema literário nacional deixava de ser única e exclusivamente baseada nos mesmos pressupostos que fundaram o cânone nacional, no século XIX. É preciso ter em evidência, frisamos, que mesmo com as experimentações dos modernistas de 1922, ou de 1930, os pressupostos pouco se modificaram, tendo sido apenas alargada e problematizada a sempre **nacional** constituição identitária. É preciso observar que apenas quando o sujeito da obra literária deixa de ser considerado, em sua expressão identitária, um sujeito nacional (brasileiro) para ser considerado a partir de sua identidade particular (, étnica, sexual ou local) é que verificamos a emergência de outros paradigmas identitários capazes de problematizarem o paradigma da identidade nacional constituída no cânone.

Para prosseguirmos em nossa investigação a respeito da emergência de uma Literatuir Gay no interior da Literatura Brasileira, talvez seja necessário o retorno à reflexão seminal de Antônio Cândido, registrada em *Literatura e Sociedade* (CÂNDIDO, 2000:30–1). Cândido apontava que os elementos fundamentais da comunicação artística precisam estar em consonância para o crítico, a fim de que ele possa descrever o funcionamento da obra no interior de uma sociedade. Três são esses elementos: a) *a posição do artista*; b) *a configuração da obra*; e c) *o público*. Tomando-o, portanto, como premissa, somos levados a considerar que:

### *1 - A posição do artista/ escritor gay*

Cândido, para considerar o artista, não deixa de levar em conta as proposições românticas da arte como produto coletivo em contrapartida à obra como criação individual. A articulação entre artista/ escritor e a sociedade em que se insere são decisivas para que os elementos individuais venham a adquirir uma expressão social, já que através dessa articulação a obra será reconhecida pelo público a que se dirige. Se o artista, assim, identifica-se publicamente com uma parcela social, sua obra poderá inserir-se com certa facilidade na série literária em pleno processo de informação. De maneira alguma, deve-se levar em consideração que se está restaurando práticas críticas de um psicologismo ultrapassado que estabelecia a coincidência entre a vida do artista e a sua obra. Por outro lado, deve-se levar em consideração que as práticas discursivas do autor são produto de sua experiência como sujeito inscrito numa sociedade em que se cruzam diferentes sentidos. A posição do autor, expressa por sua identidade reconhecida publicamente, passa a ser índice flagrante para o seu público-leitor.

## *2 - A configuração da obra*

Segundo Cândido, a obra é resultado de escolhas individuais do artista/ escritor, a partir do repertório de técnicas que a sociedade e o seu tempo oferecem. O exemplo de Cândido é flagrante, não haveria como pensar as sonatas de Beethoven sem o aparecimento do piano, ou do romance romântico sem a forma folhetinesca. É evidente que, sem a revolução sexual experimentada pelo Ocidente durante a segunda metade do século, não se poderia imaginar uma obra como *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, ou mesmo a obra cinematográfica *Aqueles dois* (1985), de Sergio Arnon, baseada em conto homônimo do livro de Abreu.

## *3 - O público*

O terceiro elemento é um "conjunto informe", uma "massa abstrata" ou "virtual" de que dependem os escritores e suas obras. O processo do folhetim novamente é flagrante e não cabe, aqui, discorrer a seu respeito. Acrescenta Cândido que o público é dirigido por valores permanentes ou, muitas vezes, transitórios, como uma moda a seguir. De todos os elementos apontados por Cândido, talvez esse seja o mais complexo de análise na medida em que nos faltam dados mais precisos para delimitarmos e caracterizarmos o público-leitor brasileiro em suas especificidades. Como pensar o leitor oriundo de uma comunidade cuja identidade se constitui, primeiramente, na esfera privada? Questão falsa, já que Cândido observava a necessidade da consonância do crítico com os elementos apontados por ele, assim, o crítico é também oriundo do mesmo público-leitor da obra, o que nos faz recuperar Michel Foucault quando refletia a respeito da proximidade entre sujeito e objeto de reflexão. O crítico, considerado como leitor, passa a ser elemento capaz

de legitimizar a existência de uma obra no interior de uma Literatura Nacional – é evidente que suas escolhas, neste caso, recaem sobre os elementos identificadores, representados na obra, que são passíveis de serem reconhecidos pelo público-leitor da obra. Caso evidente do reconhecimento da obra de Adolfo Caminha, *Bom-crioulo* (1896), que, apesar de conter os elementos essenciais de uma narrativa naturalista, que punha a serviço da moral dominante a **natureza humana**, passou a ser reivindicada como obra fundadora de uma literatura gay no Brasil (v. LOPES, 2004).

Sabe-se que as Literaturas nacionais, que emergiram durante o século XX, percorreram o circuito apontado por Cândido na medida em que foram mediadas pela instância da nação e, com isso, foram reconhecidas e legitimadas por uma plêiade de críticos diretamente interessados na sua emergência. No entanto, tratarmos de obras literárias produzidas por grupos minoritários, dentro do espaço mais largo das literaturas nacionais, tornou-se, em contrapartida, uma controvérsia da qual não podemos mais escapar. As questões que envolveram o aparecimento da discussão a respeito da existência de uma literatura negra, ou afro-brasileira, ou uma literatura feminina, levam-nos a recordar inúmeras discussões que propiciaram calorosos debates, muitas vezes, infrutíferos.

Como é sabido, apenas no correr do século XX, quando a democracia se torna o valor político dominante e emergem grupos minoritários reivindicando os seus direitos civis, é que se vai relativizar a construção do conceito de literatura nacional. Ao mesmo tempo, a formulação das identidades nacionais era percebida como oriunda de uma perspectiva burguesa, liberal e universalista, portanto, expressão das qualidades e aspirações de uma determinada parcela social – as elites econômico-culturais. As contradições do Estado e da sociedade burgueses são percebidas, então, a partir do momento em que se aponta e se problematiza as características que os indivíduos devem portar para serem reconhecidos neste conjunto sócio-político: sua origem étnica (branco), sua classe econômica (média), sua religião (cristá), sua orientação sexual (heterossexual), seu sexo biológico (masculino).

Assim, ilumina-se a seguinte questão: se a produção literária de uma minoria pode ser considerada no âmbito da Literatura Nacional. Sublinhemos que a reivindicação das ditas minorias não foram atendidas pacificamente pela História; há de se notar que toda reivindicação oriunda dos agrupamentos minoritários só pôde ter lugar como resposta à violência praticada pelas classes dominantes no seu esforço uniformizador. No entanto, verifica-se que as identidades das minorias foram fortalecidas na medida em que aquele esforço era cada vez mais violento.

Tanto a luta pelo reconhecimento dos direitos civis de mulheres e negros, quanto a luta pela independência de populações colonizadas se conjugam nesse amplo quadro que determinará a falência do modelo sócio-cultural burguês e dominante. No âmbito da produção literária, suas vitórias, ao longo século XX, estabelecem uma profunda transformação no conceito de cânone e de literatura nacional. Todos os grupos passam, se não a ter em pauta a modificação do cânone, a perseguir a construção de um cânone próprio que expresse a sua História e contenha a narrativa de sua emergência – curiosamente repetem o modelo de construção das identidades nacionais burguesas. Nota-se, no entanto, que é uma ação contraditória, em alguns casos, porque se percebe que houve uma mera substituição de narrativas, mantendo-se inalterados os conceitos que sustentam a existência de um cânone.

Quando emergem as reivindicações de homossexuais por seus direitos civis, chama à atenção a construção de uma identidade homossexual. Salva das garras da religião e do direito pelo seu confinamento na patologia, a identidade homossexual reivindicada põe abaixo o edifício da família burguesa, extensão do sentido de permanência do Estado, na medida em que sua simples existência punha em causa os valores da exemplaridade burguesa. A instauração da homossexualidade como uma identidade social questiona, sobretudo, o determinismo biológico que o século XIX construiu para a conformação de gênero humano, em substituição ao modelo religioso e monárquico da família tradicional (a família burguesa justificava-se pelo simples binarismo macho/ fêmea). Ao recusar o determinismo “natural”, o homossexual era, aos olhos da sociedade burguesa, exceção social e, portanto, aberração patológica.

Os discursos controladores do que seria ou não lícito, patológico ou “natural”, já são fartamente reconhecidos e exaustivamente apontados. Uma das características fundamentais da teoria do conhecimento inaugurada por Michel Foucault (1997) é o fato de que o sujeito, ao fundar um discurso acerca de um objeto, deve reconhecer a distância/proximidade que o separa/aproxima desse mesmo objeto. Para tanto, *identificar a emergência de uma identidade homossexual a partir de outros que não o dos homossexuais, equivale a compreender a história da escravidão através da fala dos senhores de escravos*. Ou seja, é deixar de reconhecer que, pelo menos, desde o final do século XIX, uma reflexão a respeito da homossexualidade procedida por homossexuais, e por supostos simpatizantes, tomou corpo e compôs uma determinada formação discursiva sobre a identidade homossexual.

Recuperar o processo de constituição das Literaturas Nacionais, a partir da lógica do excluído parece ter sido a estratégia mais usual dos críticos que se debruçaram sobre

as questões de gênero e as questões étnicas na Literatura Brasileira – a pagarem o preço de serem considerados agentes fragmentadores da série nacional e contribuírem para uma segmentação artificial da produção literária e, por extensão, da própria sociedade. A questão negra e a questão feminina foram resolvidas a partir do momento em que se passou a se privilegiar quase que exclusivamente o primeiro fundamento apontado por Cândido: a posição do autor. Assim, ficamos com a classificação mais pacífica de Literatura de mulheres e Literatura de negros, como se renunciando à adjetivação o debate estivesse sendo pacificado.

Como, então, pensar a Literatura Gay? Pensaríamos em Literatura de gays e lésbicas?

Não podemos crer que abriremos mão de tão oportuna discussão em nome de uma trilha já percorrida pelos críticos anteriores que deixaram de lado tanto a configuração da obra quanto o público, em nome de uma identidade prévia do autor – podemos deixar de reivindicar séries literárias já várias vezes apontadas como em Barcellos (1998, 2006) e Lopes (2002)? Iremos nos contentar com a escassa capacidade de confissão dos autores de sua identidade? Ou poderemos buscar dados intrínsecos de uma dada obra literária, aliada à circulação que obteve em meio aos leitores? A última alternativa, apesar de mais trabalhosa, urge ser esgotada para podermos optar pelo caminho a seguir e confirmarmos ou não a proposição de António Cândido. Cumpre descrevermos os procedimentos e compreendermos as estratégias de circulação das obras, buscando o leitor empírico que permitiu a permanência desta ou daquela obra. Não há como desconsiderar a exemplaridade de *O barão de Lavos*, de Abel Botelho, em Portugal, e de *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, no Brasil, que pela circulação que obtiveram nos meios homossexuais letrados, ou não, atravessaram o século XX como autênticos exemplos de uma Literatura Gay em suas respectivas literaturas nacionais (LUGARINHO, 2001). Dessa maneira, somos desafiados a pensar, no Brasil, a constituição dessa Literatura.

Se a Literatura, no século XIX, tornou-se o lugar de consubstanciação da nacionalidade como discurso, vai-se encontrar, ao seu lado, a produção de uma série paralela àquela que servia aos objetivos do estado nacional, tornando-se lugar da criação de um sujeito que discorre sobre as suas impressões particulares acerca de questões que não se filiam às questões da nacionalidade. A literatura erótico-amorosa e intimista, por exemplo, que se desenvolveu durante o século XIX, é lugar propício para a manifestação de discursos divergentes à perspectiva do cânone nacional. A esse discurso vai-se juntar, mais tarde, certa literatura realista-naturalista que pretendia vasculhar a intimidade burguesa e revelar-lhe as idiossincrasias. Ao mesmo tempo, desenvolvia-se a literatura moderna que,

abalando as estruturas tradicionais eleitas pelo cânone burguês, pretendia o apagamento das fronteiras entre o sujeito e o objeto no discurso literário.

Nessa perspectiva, a literatura que privilegia não as relações explicitamente contextuais, como o romance histórico, mas que se dedica a explorar relações mais intensas do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca, dando-lhe direito à dúvida e às incertezas, são exatamente os meios por onde fluem os discursos que põem em causa a identidade burguesa dominante – o incerto e desconhecido não podem ser considerados no mundo que, *a priori*, a Razão e a Ciência, triunfantemente, explicaram.

Escapando ao determinismo biológico, o homossexual se converte em assunto de anedota e de enigma, que convergem para conformar o lugar destinado a sua identidade. Flagrante é a pequena novela de Honoré de Balzac, “Sarrasine”, em que é narrado o interesse de um jovem escultor por uma misteriosa personagem de aparência feminina, que se revela ao final um *castrati*. Essa narrativa é a disjunção entre o interesse erótico do jovem e a realidade biológica do corpo desejado. Naquele século, a forma possível de se problematizar a questão do sujeito excêntrico seria através da incompatibilidade entre o objeto desejado e o real do objeto. Apesar disso, o leitor toma conhecimento da real identidade de Zambinella, o *castrati*, apenas através da surpresa do jovem escultor. O estranhamento e o desconforto são os efeitos pretendidos pelo narrador ao revelar o enigma da narrativa. A identidade problemática, reveladora de uma diferença não mais prevista pelo *status quo* burguês, não toma voz na narrativa.

Contemporaneamente, entretanto, reconhecendo a história e a luta política dos movimentos de liberação homossexual, é que se vai observar o aparecimento de discursos literários que propiciem uma interface entre identidade nacional e a identidade homossexual. O corpo, como em “Sarrasine”, de Balzac, ainda carrega em si a condição problematizadora – já que a opção pelo sublime, expressa pelo cânone burguês, invalidaria a inserção do pathos no conjunto canônico. Do silêncio de Zambinella à emergência de um discurso homossexual, revelador de uma identidade que se constrói à margem do *status quo*, vai sendo operada a trajetória de um sujeito que reconhece em si a sua corporeidade e, portanto, o seu desejo problematizante e problematizador. Pode ser, então, a narrativa de Balzac reivindicada pela comunidade homossexual francesa? Se assim não fosse, o exercício de Roland Barthes, em *S/Z* (1969), teria sido infrutífero.

Entretanto, foi em meados dos anos noventa que alguns pesquisadores brasileiros iniciaram a busca de uma literatura gay no interior de nossa produção literária. Sem dúvida, era inquestionável o marco inicial lançado por Adolfo Caminho com a publicação

de *O bom crioulo*, em 1896. No entanto, a formação e a continuidade de uma série gay na Literatura Brasileira era de todo problemática.

O problema consistia naquilo que caracterizaria, intrinsecamente, uma *literatura gay*. Se por um lado, observávamos que a produção era quase inesgotável, visto que, desde a obra inaugural de Caminha, era, por um lado, possível assinalar uma profusão de textos nos quais era flagrante a presença de personagens homossexuais; por outro, observávamos que um vazio discursivo era constante naquela produção, já que não se encontrava obra, dentro e fora do cânone, em que o homossexual não fosse uma mera representação, um simples tipo, uma caricatura. Naquela altura, distinguimos uma “literatura de representação homossexual” de uma “literatura de subjetivação gay”<sup>1</sup>.

A “literatura de representação”, em nossa perspectiva, seria aquela em que se insere e se representa o homossexual, seja por tipos ou não, fosse ele protagonista ou mero personagem secundário. Além disso, não se teria, neste universo de obras, a preocupação de delimitarmos possíveis fronteiras entre os inúmeros conjuntos que poderiam ser formados, por recorrermos a alguma tipologia, no interior desta vasta produção literária. A “literatura de subjetivação” viria a consistir naquela que, de alguma maneira, romperia com estereótipos e contornaria de modo eficiente a identidade homossexual, configurando alguma forma de individualização e, por conseguinte, subjetivação ao homossexual. Os exemplos mais flagrantes encontravam-se na década de 1980, notadamente nas obras de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago.

No entanto, em ambas, deparávamos com um problema.

Sem dúvida, o estatuto conferido ao homossexual em ambas as obras destacava-se das formas mais tradicionais da literatura brasileira na medida em que a homossexualidade não era apenas temática da obra, mas também conferia consistência a uma forma de compreender o mundo de maneira particular, característica dos grupos sociais que buscavam representar. Todavia, tanto Santiago quanto Abreu, invocavam uma mediação cultural e, especificamente, literária em suas obras, instituindo-as num panorama alargado daquilo que poderia ser considerado uma (sub)cultura gay. A mediação era sustentada num padrão cultural vigente em que a prática narrativa dirigia-se a um público mais amplo e indiferenciado, que reconheceria o texto no âmbito de um

---

<sup>1</sup> José Carlos Barcellos preferia a expressão, mais unificadora e menos taxiomática, de “configurações literárias”, na medida em que postulava a perspectiva discursiva da Literatura. cremos que, sendo menos pedagógica, e mais ampla, sua opção será absolutamente válida a partir do momento em que o debate que propomos em nosso texto já se encontrar vencido (v. BARCELLOS, 2006)

exotismo literário, portanto, vago e indefinido, sem o devido direcionamento explícito a um público socialmente identificado.

Em 1999, entretanto, Luis Capucho publicou seu *Cinema Orly*<sup>2</sup>.

*Cinema Orly* é, enfim, uma obra que nasceu de um lugar específico, sem mediações culturais da erudição acadêmica ou do *status quo* burguês, convocando imediatamente um leitor capaz de se reconhecer no interior da obra e compartilhar com o narrador as suas mesmas experiências. O que seria, para a crítica tradicional, um dado menor da obra, isto é, um ponto fraco da narrativa, a referencialidade de *Cinema Orly*, pelo contrário, tornava-se a superação das formas cristalizadas de representação da homossexualidade. Capucho lançava o seu leitor numa experiência cotidiana, pouco flagrada pela literatura, sem atenção alguma a pressupostos anteriores se não do **desejo** e de suas (in)consequências<sup>3</sup>. Sem pretensões maiores do que o do registro de seu cotidiano em torno da tradicional sala de cinema do centro do Rio de Janeiro, cuja frequência notabilizou-se, durante muitos anos, por um público em busca de encontros sexuais fortuitos (a reconhecida *pegação*), o narrador faz seu leitor experimentar *in loco* o que não havia, até então, adquirido existência discursiva. Além disso, subverte diretamente o processo crescente de visibilidade gay dos últimos anos da década de noventa. O narrador não frequentava os espaços privilegiados da comunidade gay carioca – ao contrário, identificava-se como morador de subúrbio do Rio de Janeiro, distanciando-se de qualquer prática social vinculada ao *mainstream* gay, que, naquela época, teve pouso certo nas páginas da revista *Sui Generis*.

Daí, a virtude *sui generis* de *Cinema Orly*.

De suas páginas transborda a problematização das formas que a comunidade homossexual, ao lado dos meios de comunicação de massa, elegeu para definir uma suposta identidade homossexual durante os coloridos anos da década de 1990, quando a comunidade alcançou espaços midiáticos. Se for o caso de buscarmos uma virtude nesta narrativa de personagens sem virtude alguma, ela está na coragem de ser um discurso que

---

<sup>2</sup> Note-se que a produção poética, oriunda de espaços periféricos ao eixo Rio de Janeiro- São Paulo se adiantou à narrativa. Seu destaque merece atenção à parte seja pela extensão das obras, seja por suas proposições literárias e culturais. Destacamos os capixabas Waldo Mota e Paulo Sodré exatamente por estas características (v. MOTA, Waldo. *Bundo*. Pref. de Bertha Waldman. Campinas: Unicamp.1996; SODRÉ, Paulo. *Dos olhos, das mãos, dos dentes*. Vitória: ed. do Autor. 1992).

<sup>3</sup> É preciso reconhecer que, antes de Capucho, a obra *Orgia*, de Tulio Carella (1968), já havia sido publicada. O registro de Trevisan, em *Devassos no paraíso* (1986), deu-lhe notoriedade e reconhecimento, mas em círculos restritos de leitores. Assim como Capucho, Carella registra o seu cotidiano de *pegação*, nos idos de 1964, na zona portuária de Recife.

emana de um lugar que se quer manter oculto, de dar consistência discursiva e literária a personagens sociais distantes de qualquer página antes escrita na Literatura Brasileira.

De igual maneira é *Rato* (2007). Nesta narrativa, Capucho apresenta mais uma vez sua exemplar visão de mundo, construída unicamente a partir do exercício de sua (homo)sexualidade. Ela se problematiza continuamente e problematiza continuamente o seu modo de estar no mundo. Em confronto, nesta novela, estão o seu frágil corpo do narrador e a virilidade desempenhada pelos moradores da cabeça de porco administrada por sua mãe. Entre os membros deste grupo de personagens vão se construindo pontes e abismos que cortam e recortam as relações pacificadas pelo poder e autoridade representadas por esta personagem feminina. Quando esta presença tutelar se afasta da narrativa, a tensão se instala e a incapacidade do frágil narrador de lutar pela posse do espaço é abandonada. O direito à diferença triunfa e saídas possíveis são encontradas, na medida em que se abandona a tensão sustentada unicamente pelo desconforto dos homens da casa para com aquela figura frágil que encarna o narrador.

*Rato*, assim, vai além de *Cinema Orly*, bem além...

Se, antes, Capucho exercitava seu direito ao gozo pelo gozo, agora, sobretudo, seu narrador exercita seu direito à existência e à sobrevivência. A tensão entre o homossexual frágil e o grupo de homens viris é vencida pela recusa e pela esquiva; antes de ser um ato de covardia, dependente da lógica bélica, requerida pelo universo masculino, esquivar-se é um ato de inteligência e razão que põe abaixo qualquer traço da mesquinha humana que Machado de Assis já concentrara ironicamente no seu *humanitismo*. O que era, enfim, lutar pela cabeça de porco senão sujeitar-se à lógica do oprimido? Eis a novidade de Capucho, sua virtude e sua simplicidade.

Por este motivo, localizamos, indubitavelmente, o tardio aparecimento de uma Literatura Gay na Literatura Brasileira, na pequena obra do autor fluminense Luís Capucho. *Cinema Orly*, com uma única edição restrita a mil exemplares, foi destas obras que circularam de mão em mão, de boca a boca, entre os membros de um grupo social específico, mesmo que restrito localmente, mas que mantinha fortes laços de solidariedade com grupos oriundos de outros locais do País e que garantiram sua circulação para além do Estado do Rio de Janeiro. O fato de ter conseguido romper as barreiras das editoras alternativas e ter conseguido que o seu segundo livro fosse publicado por uma prestigiada editora, no caso, a Rocco, do Rio de Janeiro, demonstra a maturidade de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que são observados os primeiros passos para a formação expressiva de uma nova série literária, já inaugurada no espaço poético, e

que ganha consistência ao problematizar a falsa questão da marginalidade da produção literária em confronto com a literatura nacional.

Compreendemos, apesar de reivindicarmos a existência de uma Literatura Gay no Brasil, que a qualificação de marginalidade literária é sinônimo de preconceito e cegueira cultural. A Literatura Gay deve ser mais um segmento, mais uma possibilidade, mais um elemento de problematização àqueles que desejam um cânone inevitável e cristalizado em suas opções de classe, etnia, origem local, sexo e/ou gênero.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BARCELLOS, José Carlos. "Identidade problemáticas: configurações do homoerotismo em narrativas brasileiras e portuguesas (1881-1959)". *In: \_\_\_\_\_*. *Literatura e homoerotismo em questão* [Em questão - Virtual, 2]. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 104-164.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queirós/ Publifolha, 2000.

CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

CAPUCHO, Luís. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1997.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUGARINHO, Mário César. "Direito à História: uma leitura de *O barão de Lavos*, de Abel Botelho". *In: JORGE, Silvio R. & ALVES, Ida M.ª (orgs.)*. *A palavra silenciada: estudos de Literatura Portuguesa e Africana*: Niterói: Vício de Ler, 2001.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1986.