

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

SIMIÃO MENDES JÚNIOR

CONFIGURAÇÕES DO DESEJO E DA ABJEÇÃO EM *ABJETOS: DESEJOS*
DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Simião Mendes Júnior

Título do trabalho: CONFIGURAÇÕES DO DESEJO E DA ABJEÇÃO EM *ABJETOS: DESEJOS* DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA

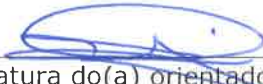
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 01 / 03 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

SIMIÃO MENDES JÚNIOR

**CONFIGURAÇÕES DO DESEJO E DA ABJEÇÃO EM *ABJETOS: DESEJOS*
DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial e final para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Estudos Culturais

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Mendes Júnior, Simião
CONFIGURAÇÕES DO DESEJO E DA ABJEÇÃO EM ABJETOS:
DESEJOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA [manuscrito] /
Simião Mendes Júnior. - 2019.
CXXXIX, 139 f.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Antonio de Pádua Dias da Silva. 2. Abjeção. 3. Desejo. 4.
Homoerotismo. 5. Adiposidade. I. Pereira Camargo, Flávio , orient. II.
Título.


CDU 821.134.3



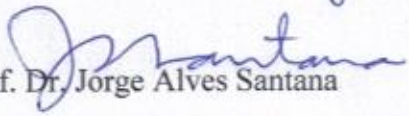
ATA Nº 12/2019


**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
ALUNO SIMIÃO MENDES JÚNIOR**

Ao primeiro dia do mês de março do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egidio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “**Configurações do desejo e da abjeção em abjetos: Desejos, de Antônio de Pádua Dias da Silva**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo (UFU) e Professor Doutor Jorge Alves Santana (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato Aproudo pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Flávio Pereira Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, ao primeiro dia do mês de março do ano de dois mil e dezenove.


Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo - Presidente


Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo


Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Agradecimentos

Ao meu orientador, Flávio Pereira Camargo, que me orientou com sabedoria, paciência e carinho, iluminando meu caminho nestes dois anos de pesquisa, sempre se dedicando e me auxiliando com sugestões pertinentes e engrandecedoras. Meu eterno agradecimento por tudo.

Aos professores Fábio Figueiredo Camargo e Jorge Alves Santana pela leitura cuidadosa, pelas críticas, apontamentos e sugestões pertinentes e relevantes em meu exame de Qualificação.

Aos professores e professoras que contribuíram para minha formação, tanto na graduação quanto no mestrado e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGLL) da Faculdade de Letras da UFG, em especial aos amigos que fiz na disciplina do Professor Flávio Pereira Camargo, primeiro como aluno especial, depois como mestrando.

Aos meus pais e irmãos pelo carinho e apoio incondicionais, sendo meu porto seguro e me compreendendo e amparando em momentos de stress, angústias, enfermidades e inseguranças. Ao meu filho Caue, que renova todos os dias minha vontade de querer ser sempre melhor.

Meus agradecimentos também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), cujo financiamento contribuiu para que este trabalho fosse possível.

RESUMO

Propomos com essa dissertação uma análise da relação que há entre o desejo e a abjeção na narrativa ficcional de Antonio de Pádua Dias da Silva, com o objetivo de identificar e examinar as distintas configurações do desejo e da abjeção nos oito contos escolhidos como *corpus*, publicados em seu quarto livro *Abjetos: Desejos*, de 2010. Nos contos selecionados, o desejo e a abjeção estão intrinsecamente relacionados aos personagens, como, por exemplo, os sujeitos gays inseridos em relações homoeróticas, ou as personagens femininas cujos corpos e identidades não se inserem nos padrões estéticos, morais e normativos da sociedade, sendo a adiposidade, a cor da pele ou a condição social, elementos constitutivos da abjeção e da injúria à qual essas mulheres estão suscetíveis. Para alcançar estes objetivos, propomos uma discussão inicial sobre o conto, em especial sobre o conto brasileiro contemporâneo, a partir das reflexões de Alfredo Bosi (2008), Julio Cortázar (2008), Luiz Costa Lima (1983) e Antônio Hohlfeldt (1988) e a inserção de Antonio de Pádua e de sua obra neste contexto de produção. Em relação às configurações do desejo e da abjeção, serão utilizados conceitos e problematizações acerca da relação entre literatura e homoerotismo a partir das proposições de Jurandir Freire Costa (1992), José Carlos Barcellos (2006), João Silvério Trevisan (2007), Eve Kosofsky Sedgwick (2007), Didier Eribon (2008), e do próprio Antonio de Pádua (2009; 2011). Dissertaremos também sobre a abjeção em relação à mulher gorda, demonstrando como o desejo dessas mulheres são tolhidos ou mesmo transformados em transtornos de alimentação. Para tanto, recorreremos a autoras que retratam a questão da beleza feminina e da adiposidade, como Susie Orbach (1978); Betty Friedan (1971); Naomi Wolf (1992); Judith Butler (2003), dentre outras.

Palavras-chave: Antonio de Pádua Dias da Silva. Abjeção. Desejo. Homoerotismo. Homofobia. Adiposidade.

ABSTRACT

We propose with this dissertation an analysis of the relation between desire and abjection in the fictional narrative of Antonio de Pádua Dias da Silva, with the objective of identifying and examining the different configurations of desire and abjection in the eight short stories chosen as *corpus*, published in his fourth book *Abjetos: desejos* (Subjects: desires), 2010. In the selected short stories, desire and abjection are intrinsically related to the characters, such as, for example, gay subjects inserted in homoerotic relationships, or female characters whose bodies and identities do not fit in the aesthetic, moral and normative standards of society, being adiposity, skin color or social condition, constitutive elements of the abjection and the injury to which these women are susceptible. In order to reach these objectives, we propose an initial discussion about the story, especially on the contemporary Brazilian story, based on the reflections of Alfredo Bosi (2008), Julio Cortázar (2008), Luiz Costa Lima (1983) and Antônio Hohlfeldt and the insertion of Antonio de Padua and his work in this context of production. Regarding the configurations of desire and abjection, concepts and problematizations about the relationship between literature and homoeroticism will be used from the propositions of Jurandir Freire Costa (1992), José Carlos Barcellos (2006), João Silvério Trevisan (2007), Eve Kosofsky Sedgwick (2007), Didier Eribon (2008), and Antonio de Padua himself (2009, 2011). We will also discuss abjection in relation to the fat woman, demonstrating how the desire of these women are blocked or even transformed into eating disorders. To do so, we will resort to authors who portray the question of female beauty and adiposity, such as Susie Orbach (1978); Betty Friedan (1971); Naomi Wolf (1992); Judith Butler (2003), among others.

Keywords: Antonio de Pádua Dias da Silva. Abjection. Disere. Homoeroticism. Homophobia. Adiposity.

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa da obra *Sobre rapazes e homens*.....45

FIGURA 2 – Capa da obra *Abjetos: desejos*.....47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1. O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.....	16
---	-----------

1.1. Considerações sobre o gênero conto.....	17
--	----

1.2. Apontamentos sobre a temática homoerótica na literatura brasileira.....	39
--	----

1.3. O homoerotismo na ficção de Antonio de Pádua Dias da Silva.....	44
--	----

CAPÍTULO II

2. ABJEÇÃO E DESEJO HOMOERÓTICO EM CONTOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA.....	49
---	-----------

2.1. <i>Nas profundezas do...Eu</i> – Da experiência interior ao desejo-inquietação do ser descontínuo.....	50
---	----

2.2. Despindo a narrativa – A linguagem técnica e erótica de Antonio de Pádua Dias da Silva.....	70
--	----

2.3. <i>O copo sem corpo. O oco</i> – A interdição do desejo e a solidão do sujeito que se vê abjeto.....	75
---	----

CAPÍTULO III

3. A ABJEÇÃO E INJÚRIA AO CORPO ADIPOSEO E OS MITOS DA BELEZA FEMININA.....	93
--	-----------

3.1. Socorro Gaitada, uma Cinderela às avessas - A abjeção à adiposidade, a mística feminina e o mito da beleza.....	94
3.2. “Gorda, preta e feia” - A violência da injúria e da abjeção que impulsiona a transgressão.....	107
3.3. A cultura do corpo e a normatização da beleza feminina em “As máscaras de Bernadete”.....	117
HOMEM HETEROSSEXUAL PESQUISANDO SOBRE HOMOEROTISMO E ADIPOSIDADE FEMININA?.....	124
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta fazer uma análise das configurações do desejo e da abjeção em contos selecionados de *Abjetos: desejos*, quarta obra ficcional do escritor, professor e crítico literário paraibano Antonio de Pádua Dias da Silva, publicada em 2010. O interesse pelo universo ficcional do autor surgiu na ocasião da disciplina "Literatura e Homoerotismo", ministrada no programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, pelo professor Flávio Pereira Camargo, em 2016. Optamos por pesquisar o autor e sua obra não apenas pela identificação com a sua narrativa, mas também pelo fato de Pádua estar à margem dos grandes centros literários, o que nos estimula a contribuir para ampliar os estudos sobre sua obra e, quiçá, despertar o interesse de futuras pesquisas sobre suas narrativas.

Em virtude da carência de mais estudos voltados à temática homoerótica na nossa literatura, assim como poucos estudos acadêmicos sobre o autor, somando alguns artigos esparsos e apenas duas dissertações até o momento, quais sejam: *A literatura de gênero gay em Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão - Contos homoeróticos de Antonio de Pádua Dias da Silva* (2013), de André Maciel da Oliveira, defendida na Universidade Estadual de Londrina, e *Solidão e homoafetividade em Mosaicos Azuis Desejos, de Antonio de Pádua* (2014), de Jhonatan Leal da Costa, da Universidade Estadual da Paraíba, tornou-se evidente a necessidade de desenvolver uma pesquisa amparada pela Universidade Federal de Goiás e pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Goiás que tratasse sobre a temática do homoerotismo e sobre a obra do referido autor, levando em consideração a força e a representatividade de Antonio de Pádua Dias da Silva, tanto como escritor quanto como crítico-pesquisador, em relação à temática homoerótica, como defendemos no artigo "O ser descontínuo e o desejo homoerótico em contos de Antonio de Pádua", de Flávio Pereira Camargo e Simião Mendes Júnior, publicado na Revista *Fólio*:

A temática homoerótica ganha em Pádua um de seus grandes nomes, uma vez que além de autor de obras ficcionais sobre o tema também é um dos principais nomes no que se refere aos estudos teóricos-críticos

sobre o homoerotismo e sobre questões relacionadas à subjetividade e identidade gay. O objetivo de analisar as narrativas com temática gay neste artigo é o de buscar expandir e fortalecer os estudos sobre o homoerotismo e sobre a literatura homoerótica no Brasil. Primeiro, porque, como aponta Barcellos em “Literatura e homoerotismo em questão” (2006), comparado a países europeus e principalmente com os Estados Unidos, nossas pesquisas sobre o tema ainda caminham com passos tímidos. Segundo, pelo triste fato de vivermos em um dos países que mais matam gays, lésbicas, transexuais e travestis no mundo. É preciso dar fôlego aos estudos sobre diversidades culturais e sociais, pautados sempre no respeito e na empatia em relação às diferenças, combatendo assim todo e qualquer tipo de preconceito e evitando que se reproduzam, como afirma Barcellos na mesma obra, estruturas homofóbicas de pensamento (CAMARGO; MENDES JÚNIOR, 2017, p. 226-227).

Neste sentido, esta pesquisa fundamenta-se no esforço de contribuir e fortalecer as pesquisas em torno dos estudos de gênero e da literatura homoerótica, combatendo imposições de qualquer ordem de hegemonia social e homofóbica, como a já ultrapassada, mas ainda presente higienização das narrativas de temática gay, seja ela praticada dentro da Academia, seja por intermédio do mercado editorial. Entendemos que estamos vivendo um momento paradoxal em relação às questões homoeróticas. Enquanto percebemos o discurso de ódio e a violência em relação às minorias e à comunidade LGBTQ¹ tomando força nas notícias de jornal, nos noticiários televisivos e nas redes sociais, impulsionados por declarações de representantes políticos e figuras públicas que disseminam comentários preconceituosos e até criminosos em relação à comunidade gay, vemos uma abertura em algumas produções midiáticas em relação a essa temática, como personagens de novelas globais assumindo sua identidade, protagonizando beijos e até cenas amorosas ente dois homens e/ou duas mulheres, além de filmes internacionais e nacionais aclamados pela crítica, como o premiado *Hoje quero voltar sozinho*, de 2014 e *Me chame pelo seu nome*, de 2017, adaptado da obra homônima de André Aciman. Além das representações em novelas, séries e filmes, a

¹ O termo LGBT significa lésbicas, gay, bissexuais, travestis e transexuais, tendo sido aprovado no Brasil em 2008 pela *Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais*, convocada por meio do Decreto Presidencial de 28 de novembro de 2007, para debater os direitos humanos e políticas públicas dos LGBT's. O “Q”, adicionado posteriormente significa *Queer*, termo que, segundo Judith Butler (2010), vem sendo utilizado para englobar os termos “gay” e “lésbica”, resgatado por ativistas dos movimentos homossexuais revertendo sua conotação pejorativa original, que se referia de forma depreciativa às pessoas homossexuais. Fontes: <https://medium.com/@pinkads/o-que-significa-a-sigla-lgbtq-e-quais-s%C3%A3o-as-outras-siglas-utilizadas-e3db6ec5181f>.

questão também ganha debate acadêmico em palestras, comunicações e textos acadêmicos de relevante importância, como o artigo “Sonhos do avô, do pai e do filho ou sobre polifonias psicoculturais contemporâneas em *Me chame pelo seu nome/Call me By your name*, de André Aciman” de Alice Amorim de Santana Mota, Jamesson Buarque de Souza e Jorge Alves Santana, publicado na *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e tecnologia*, em 2018, em que os autores debatem questões como relações intergeracionais, performatividade e transgressão, temáticas que também são caras para as narrativas de Pádua e que serão exploradas nos contos que escolhemos para nosso estudo.

A seleção do *corpus* de nossa pesquisa advém do objetivo de analisar as situações às quais o desejo e a abjeção submetem os personagens de Antonio de Pádua, tanto o sujeito gay quanto o sujeito feminino, o que será amparado pelo arcabouço de textos teóricos selecionados. Analisando estudos sobre as obras do autor, observamos a carência de pesquisas sobre o conjunto de sua produção literária, recente, mas já consolidada, tendo além dos já citados *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, de 2007 e *Mosaicos azuis desejos*, de 2011, outros livros ficcionais publicados, como *Sobre rapazes e homens* (2006), *Eis o mistério da fé* (2009), *Tal Brazil*, *Queer romance: romance da história dos afetos ou história do romance dos afetos* (2012; 2013) e *Por enquanto... outra estação* (2014), além de várias obras teóricas, uma vez que o autor é também professor de teoria literária, tendo vários escritos relacionados aos estudos de gênero, literatura e identidades culturais, discursos sobre sexualidades, estudos gays, lésbicos e *queers*.

Destacamos os estudos do professor e pesquisador Flávio Pereira Camargo como um dos estudiosos da produção crítica e literária de Antonio de Pádua, com artigos como “Corpos ardentes, desejos latentes: configurações homoeróticas em *Abjetos, desejos* de Antonio de Pádua”, apresentado no VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), em Fortaleza, CE, em 2012; “Configurações do desejo gay em *Abjetos: desejos*, de Antonio de Pádua Dias da Silva”, publicado na obra *Homocultura e Linguagens*, pela Editora EDUNEB, em 2016, organizado pelos professores Fábio Figueiredo Camargo e Paulo César Garcia; “O ‘pão nosso de cada dia’: o desejo homoerótico no conto ‘Passional ao extremo’, de Antonio de Pádua”, publicado no livro

Ensaaios sobre literatura e homoerotismo masculino, cuja organização também é de Flávio Pereira Camargo, publicado pela Editora Metanoia, em 2017; “O desejo homoerótico no conto 'Obs-ceno', de Antônio de Pádua”, publicado pela *Fólio* - Revista de Letras, com dossiê organizado pelo professor Fábio Figueiredo Camargo, em 2017; “O desejo homoerótico no conto 'Passional ao extremo', de Antonio de Pádua”, publicado na Revista *Língua & Literatura* (online), em 2018, dentre várias outras publicações, comunicações, apresentações em simpósios, congressos e outros estudos de relevância não só para o entendimento da narrativa ficcional de Antonio de Pádua como também para os estudos sobre a literatura homoerótica.

Os temas explorados por Pádua em sua narrativa ficcional desnudam o complexo interior do sujeito contemporâneo² que se vê em tempos líquidos, de relações rarefeitas. Suas personagens transitam pelos espaços urbanos em busca de realização afetiva e sexual, o que inevitavelmente as conduz para situações de abjeção, dor, injúria e solidão. Pádua, assim como Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, João Silvério Trevisan e Luis Capucho, é um autor que trabalha as desventuras e o desajuste do homem contemporâneo, sua errância e experiência urbana. Suas obras lançam o olhar para o modo de vida gay com a mesma intensidade que podemos observar em obras como *Morangos Mofados* (1982), *O filho da mãe* (2009), *Em nome do desejo* (1983) e *Cinema Orly* (1999), dos respectivos autores citados. Em nosso estudo, nos deteremos na construção do seu fazer literário e verificaremos como o autor trabalha a linguagem, buscando não apenas entender como ele constrói seus personagens, mas também como a fragmentação destes personagens é refletida na sua construção literária.

A temática de Antonio de Pádua Dias da Silva é objeto para várias reflexões, uma vez que apresenta particularidades das relações homoeróticas e do lugar onde os homossexuais e outras minorias ocupam em uma sociedade preconceituosa, racista, misógina, e homofóbica, calcada em padrões heteronormativos e estéticos, que alijam o sujeito gay, o negro e o adiposo, marginalizando-os. A forma como o autor trabalha a

² Adotaremos as terminologias "contemporaneidade" e "contemporâneo" visando não resgatar a problematização referida às definições do que é moderno e/ou pós-moderno já que não aprofundaremos nosso debate nas noções de modernidade e pós-modernidade, uma vez que essa discussão não é foco de nosso estudo.

linguagem em sua narrativa, bastante intimista, produz em nós, leitores e estudiosos, a sensação de empatia e identificação com os sentimentos de seus personagens.

Para que obtenhamos resultado satisfatório em nosso estudo, propomos uma análise crítica dos contos através da verificação de seus elementos composicionais, estruturais e estilísticos, bem como dos elementos conceituais e temáticos, o que se dará por meio do estudo desses elementos, sob a luz de textos que esclarecem a produção das narrativas breves. Pretendemos, em nossas investigações, avaliar alguns níveis específicos de sentido: a narrativa, os personagens, o fluxo de consciência, os elementos estilísticos e os espaços ficcionais, que possam contribuir para o aprofundamento das questões que pretendemos explorar, a saber as distintas configurações do desejo e da abjeção nos contos que compõem nosso *corpus*, sendo esse o objetivo geral de nosso estudo.

A partir desse objetivo geral, se desdobram os seguintes objetivos específicos: analisar as configurações do desejo-inquietação em contextos de homosociabilidade e suas correlações com a injúria; examinar as múltiplas configurações da abjeção em relação aos corpos dos personagens gays e às suas práticas homoeróticas; evidenciar o “efeito obsceno” que é produzido pela linguagem licenciosa, que nomeia os desejos interditados, os corpos abjetos e suas práticas sexuais e, por fim, analisar as distintas configurações da abjeção em relação ao corpo feminino, construídas a partir de um ideal de beleza, através da ditadura do culto ao corpo e do falocentrismo que alija os corpos adiposos da noção do que é considerado como corpo belo e desejável.

Para a discussão das questões aqui apresentadas, o percurso de nosso trabalho será guiado pelas seguintes etapas: o capítulo inicial – *O conto brasileiro contemporâneo* – terá por objetivo apresentar um panorama da possível origem, da produção e de teorias em torno das narrativas breves, tendo o amparo da obra *Teoria do Conto* (2006) de Nádia Battella Gotlib, pela qual nos guiaremos para o estudo sobre o conto, e de outros autores que também voltam seus estudos para esse gênero, como Alfredo Bosi (2008), Julio Cortázar (2008), Luiz Costa Lima (1983) e Antônio Hohlfeldt (1988), dentre outros, até chegarmos à inserção de Antonio de Pádua Dias da Silva e de sua obra neste contexto de produção. Pretendemos também apresentar de modo panorâmico como a temática homoerótica foi e vem sendo explorada nas

narrativas brasileiras até chegarmos ao autor de nosso estudo. Para tanto, voltaremos nosso olhar para os estudos de Jurandir Freire Costa (1992), José Carlos Barcellos (2006), João Silvério Trevisan (2007) e do próprio Antonio de Pádua (2007, 2008, 2010, 2011, 2013, 2014); no segundo capítulo – *Abjeção e desejo em contos de Antonio de Pádua Dias da Silva* – discutiremos como a abjeção e o desejo se configuram nas personagens homoeróticas do autor, explorando também a linguagem erótica utilizada para descrever os corpos e as relações sexuais dos personagens. Exploraremos ainda como a solidão pode ser um legado para aqueles que buscam no outro o fim de suas carências afetivas e sexuais, analisando a forma como a sociedade e o modo de vida contemporâneo condicionam o sujeito ao estado de abandono e de solidão; por fim, no terceiro e último capítulo falaremos da abjeção em relação à adiposidade e as situações de injúria que podem surgir devido à padronização da beleza feminina e ao preconceito quanto ao corpo e à cor da pele. Para tanto, utilizaremos obras que tratam a questão da adiposidade em relação a estes padrões estéticos estabelecidos pela sociedade, como *Gordura é uma questão feminista*, de Susie Orbach (1978); *A mística feminina* (1971), de Betty Friedan; *O mito da beleza* (1992), de Naomi Wolf; *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão de identidade* (2003), de Judith Butler, dentre outros.

Ao final desta pesquisa esperamos contribuir e reafirmar a necessidade de estudos sobre narrativas brasileiras contemporâneas, sobretudo o que se refere às narrativas homoeróticas, procurando demonstrar seu valor à Academia e aos que insistem no ranço em relação ao que deve ou não fazer parte do seletivo (e às vezes caduco) cânone literário brasileiro.

1. O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Antonio de Pádua Dias da Silva, como já mencionamos, já conta com uma vasta produção não apenas no campo teórico, mas também no âmbito da narrativa ficcional. Tendo estreado na literatura com uma obra de narrativas breves (*Sobre rapazes e homens*, de 2006), que causou alvoroço devido a sua narrativa explícita e provocadora, seguida por outras produções que mantiveram tanto a qualidade literária quanto o tom visceral para tratar de assuntos relativos ao homoerotismo. Podemos afirmar que o autor é um dos grandes escritores ficcionais da literatura brasileira contemporânea, se destacando na produção de romances e, principalmente, de contos, uma vez que desde suas primeiras incursões na produção ficcional até sua quarta publicação (*Abjetos: desejos*, de 2010, nosso objeto de estudo), o autor se dedica a este gênero.

O conto se tornou uma das formas de representação da visão fragmentada do homem contemporâneo devido sua propriedade singular de criar histórias onde a narrativa ficcional sintetiza a complexidade da vida e a descentralização deste homem contemporâneo, características próprias dos séculos Pós-Revolução Industrial. O avanço tecnológico e o estilo de vida da modernidade, proporcionaram mudanças na forma de representação da temporalidade da arte e, na arte literária, o conto ganhou grande espaço de expressão desse novo modelo de representação. O modo de vida nos grandes centros e as exigências do mundo capitalista influenciaram diretamente na produção e no consumo da arte literária na figura de leitores ávidos por uma narrativa breve, condensada. Contudo, antes de atender as necessidades propriamente ditas de um leitor em busca de brevidade, o conto surgiu da necessidade humana de transmitir histórias, estórias e lendas folclóricas. Desde o momento em que ocorre a socialização do homem, este se reúne para contá-las, transmitindo mitos e tradições ou simplesmente criando narrativas com a finalidade de entretenimento.

Consagrado como um dos principais gêneros narrativos, surge a necessidade de definição de um método de como se escrever contos. Sobre esse assunto, teóricos e escritores no Brasil e no mundo se debruçam em busca de um denominador comum, pois há quem admita que existam direções e teorias a serem seguidas, ao passo que há quem defenda apenas uma teoria específica. Veremos neste capítulo alguns aspectos da

evolução do conto e como ele transgrediu de uma tradição oral para uma das elegidas manifestações da narrativa ficcional contemporânea, através de uma contextualização histórica e da apresentação das principais reflexões sobre o gênero, bem como seus principais representantes através de um panorama histórico, seguindo os estudos de Alfredo Bosi (2008), Antonio Hohlfeldt (1988), Lucas Fábio (1983), Luis Costa Lima (1983) e, principalmente, de Nádía Batella Gotlib (2006), até chegarmos à temática homoerótica nas nossas letras e na inclusão de Antonio de Pádua nessa tripla verificação: a do conto como uma das formas de representação do sujeito contemporâneo; a da temática homoerótica inserida nas narrativas breves e a da figura de Antonio de Pádua como um representante não só da temática homoerótica como também do gênero conto na atual produção literária brasileira.

1.1. Considerações sobre o gênero conto

O gênero conto tem sua origem na tradição da narrativa oral. Antonio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo* (1988), ao refletir brevemente sobre as origens do ato de contar histórias, menciona que “o conto (...) nasce do povo e é feito para ele, surgindo como forma oral, por exemplo, do caso, narrado em torno das fogueiras, junto aos trabalhos coletivos rurais dos povos primitivos, essencialmente à noite.” (HOHLFELDT, 1988, p.14). Essa reflexão também é feita por Nádía Batella Gotlib em *Teoria do Conto* (2006), onde a autora disserta não só sobre a origem do contar histórias como também sobre a evolução da narrativa oral para uma arte escrita:

Embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos *modos* de se contarem histórias. Para alguns, os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4 000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da *Bíblia*, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico Greco-latino: as várias histórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero (GOTLIB, 2006, p.06, grifos da autora).

Posto isso, segundo a autora, a tradição de contar oralmente histórias provavelmente começa pelos egípcios, passa pelos textos do mundo clássico greco-latino com estórias como *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, atravessa os tempos desde a Bíblia Sagrada, através das narrativas que traz em seus capítulos e que foram transmitidas de geração para geração e vai se propagando entre as gerações e culturas, aproximando-as. Com o advento da escrita, surgem também as primeiras características estéticas e estilísticas de se criar um conto e a difusão dos textos através de traduções para outras línguas. Gotlib cita os contos eróticos de Boccaccio na obra *Decameron*, de 1350, como exemplo de obras que ganham notoriedade devido a essas traduções. A autora também afirma que, mesmo transferindo a narrativa oral para a escrita, buscava-se manter o recurso das *estórias de moldura*, caracterizado pelo fato de ser contado por uma pessoa a outra.

Traçando a linha cronológica da historiografia do conto, de suas principais obras e autores, temos no século XVII as *Novelas Ejemplares*, de Cervantes e no fim do mesmo século, os registros de contos de Charles Perrault (*Histoires ou contes du temps passe*, com o subtítulo de “Contes de ma mère Loye”, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*). No século XVIII, se destaca como “exímio no contar fábulas” (GOTLIB, 2006, p.07), o poeta francês Jean de La Fontaine. É também neste século que se molda um dos traços mais peculiares do conto como hoje o conhecemos, a fragmentação:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade da vida* e, conseqüentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momentos destes (GOTLIB, 2006, p.30, grifos da autora).

A produção e o destaque das estórias curtas começa no século XIX, quando a literatura em formato de romances longos e tradicionais estava sofrendo uma queda, momento em que surge um termo específico para caracterizar as narrativas breves:

short-story. Neste século, o conto se estimula ao apego à cultura, à pesquisa do popular, os contos folclóricos e pelas publicações nas revistas e jornais devido à expansão da imprensa. Surge então o conto moderno, representado nas figuras de autores como Jacob Ludwig Karl Grimm, dos irmãos Grimm, e Edgar Allan Poe, que além de poeta e contista também se afirma como teórico, crítico literário e editor.

Diversos autores e teóricos literários dedicam suas atenções ao método da escrita do conto. Alguns de maneira irônica, como Horacio Quiroga no *Decálogo do perfeito contista*, publicado originalmente em 1927, onde apresenta postulados de como se escrever um bom conto e sobre o que um bom conto deve conter. Já o poeta e escritor brasileiro Mário de Andrade, no texto “*Contos e Contistas*”, publicado pela primeira vez em *O estado de S. Paulo*, em 13 de novembro de 1938 e em seguida na *Revista Acadêmica*, nº42 (Rio de Janeiro, fevereiro de 1939, p.06), sustenta que conto é conto, desde que esta seja a vontade do seu autor e que sempre será conto aquilo que o seu autor assim o batizou. “É a resposta que encontra para esta ‘pergunta angustiada: o que é o conto?’ este inábil problema de estética literária” (GOTLIB, 2006, p.09). Mário de Andrade complementa afirmando que contistas de fôlego, como Machado de Assis, encontraram a forma do conto indefinível e irredutível a receitas.

Segundo Gotlib (2006), a primeira teoria do conto surgiu com o já citado poeta americano Edgar Allan Poe em *Review of Twice Told-Tales*, um conjunto de resenhas críticas publicadas na revista literária *Graham’s Magazine*, nos anos de 1842 e 1847, que estabelece como ingrediente básico do gênero a intensidade, resultante de um bom domínio da brevidade e da unidade, buscando um efeito único. Esse efeito deve parecer natural para ser bem aceito pela maioria dos leitores. Para tanto, é necessário um domínio narrativo, pois “o conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do *efeito único*, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo” (GOTLIB, 2006, p.34).

Esse conceito de conto proposto por Poe é resumido satisfatoriamente pelo escritor argentino Julio Cortázar, como aponta Gotlib: “Um conto é uma verdadeira máquina de criar interesse” (GOTLIB, 2006, p.37). Cortázar aponta o efeito único como o grande momento de apreensão e interesse no leitor de Poe: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (GOTLIB, 2006, p.37). Veremos que tal afirmação não é

apenas pertinente em relação aos contos de Edgar Allan Poe, como também se configura como uma das características primordiais dos representantes do gênero, como o próprio Cortázar, um dos grandes nomes da narrativa curta, mais especificamente do conto fantástico.

Quando o que está em foco é a definição de conto, os teóricos pouco se entendem, como aponta Rosana Gondim Rezende em seu artigo “A teoria do conto de Edgar Allan Poe e de Ricardo Piglia na análise de ‘A caçada’, de Lygia Fagundes Telles”. De acordo com Rezende (2009), alguns teóricos o vêem como unidade de efeito, de brevidade e de contenção; outros como gênero de grande tensão e intensidade guiado por verdades (caráter biográfico) ou ficção. A verdade é que são múltiplas as características que os críticos e teóricos utilizam para tentar definir o gênero. Júlio Cortázar traz em ensaios como “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, da obra *Válise de Cronópio* (1993), reflexões importantes em relação ao gênero quanto à sua definição. Fazendo uso de uma linguagem poética, Cortázar busca uma definição particular e inovadora do que vem a ser o conto, comparando-o a outros gêneros literários, recorrendo ao uso de metáforas e comparações na tentativa de caracterizá-lo, estabelecendo pares dicotômicos para explicar as diferenças entre o conto e o romance:

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos (CORTÁZAR, 1993, p.151).

Destarte, para o autor, o romance está para o cinema de tal forma como o conto está para a fotografia, pois, do mesmo modo que os filmes registram uma sucessão de fatos até chegar ao clímax, como ocorre com os romances, na fotografia e no conto, há a seleção da significação, onde há a necessidade da escolha e limitação de um acontecimento de modo significativo capaz de causar o efeito único ao qual Poe faz referência. Sobre o efeito único, Alfredo Bosi também faz considerações em sua obra *O*

conto brasileiro contemporâneo (2008). Para o crítico o efeito exigido por Poe não reside no pequeno número de atos e seus entrecchos, mas sim, de um movimento de intensa significação que aproxime essas pequenas partes, além de “um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar” (BOSI, 2008, p.08).

Voltando a Cortázar, outra analogia pertinente que o autor apresenta em seu ensaio é o da comparação do conto e do romance à realidade do boxe, onde “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *Knock-out*” (CORTÁZAR, 1993, p.152), afirmando que o conto é incisivo em sua narrativa, ao passo que o romance acumula seus efeitos no leitor de maneira progressiva. Conquanto, o autor adverte que essa diferença não deve ser entendida literalmente, uma vez que um bom contista é como um “boxeador muito astuto”, pois muitos de seus golpes iniciais podem aparentar pouca eficácia quando na realidade visam quebrar a resistência do adversário/leitor. Cortázar ainda desafia o leitor a encontrar em uma boa narrativa algum elemento desnecessário: “tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Com essa afirmativa o autor apresenta outro traço característico do gênero: nada no conto é desnecessário ou descartável. Cortázar chega a caracterizar o conto como uma “síntese implacável” (CORTÁZAR, 1993). Em suas reflexões, o autor discute ainda três aspectos importantes acerca do gênero. Segundo ele, as narrativas curtas necessitam ter, primeiramente, significação, seguida de tensão e intensidade e, por fim, a capacidade de desprender-se do autor. O leitor do conto deve ter a sensação de estar lendo algo que nasceu por si mesmo e de si mesmo. Acima de tudo, para Cortázar, um bom conto é aquele que tem um bom tratamento do tema, uma vez que “em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim” (CORTÁZAR, 1993, p.152).

A teoria do conto de Cortázar fixa as coordenadas elementares do gênero como o conhecemos desde o século XIX. Em seus estudos, ele encontra três acepções para o conto: primeiro como um relato de um acontecimento; segundo, uma narrativa oral ou escrita de um acontecimento fictício e, por fim, como uma fábula que se conta às crianças para diverti-las e passar um ensinamento ou moral. Essas concepções do conto

apresentam a narrativa como o enlace comum do conto com os demais gêneros narrativos, mesmo tendo ele suas características estruturais próprias, como também ocorre com a novela e o romance. O conto sofre constantes mudanças e resignificação conforme as tendências artísticas de cada período histórico. São essas as mudanças que dificultam as tentativas dos críticos e teóricos em enumerar seus aspectos formais. Entretanto, uma de suas características indiscutivelmente mais marcantes é a sua extensão reduzida, sua brevidade, que foi explorada por Poe, como já mencionamos, e que é retomada por Ricardo Píglia, em *Formas Breves* (2004), onde o autor discorre sobre conceitos do gênero conto em registro com forte caráter pessoal, como um diário, que se tornaram importantes ensaios sobre autores consagrados tal qual Franz Kafka, James Joyce e Jorge Luis Borges.

Um importante dado sobre o gênero é teorizado por Píglia no ensaio “Teses sobre o conto”, da obra citada. Nele, o autor aponta um efeito característico comum tanto ao conto clássico quanto ao contemporâneo: o caráter duplo da sua forma. Essa é a primeira tese que Píglia levanta e é também uma das características que torna o conto diferente em relação a outros gêneros: a duplicidade de histórias. Assim, afirma o autor, pode-se afirmar que todo conto narra simultaneamente duas histórias: uma de caráter mais explícito e outra mais velada, secreta. O autor aponta para a dupla função dos elementos essenciais do conto, empregados de modo diferente para cada uma das duas histórias. Píglia se vale das anotações do escritor e dramaturgo russo Anton Pavlovitch Tchecov para elucidar sua teoria em relação aos pontos de interseção que fundamentam a construção do conto:

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: "Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se

produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PÍGLIA, 2004, p.89-90).

Assim sendo, no conto clássico, a primeira história é narrada, enquanto se constrói em segredo a segunda história. Ao final, produz-se o efeito surpresa, quando a história secreta é revelada. Já no conto contemporâneo, há um abandono do efeito surpresa e da estrutura fechada. O autor elabora a tensão na narrativa entre as duas histórias sem chegar a resolvê-la: “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PÍGLIA, 2004, p.91).

Diante de uma imensa variedade temática e estrutural, teses, teorias e acepções, o que se pode atestar é que o conto pode ser considerado como a narrativa ficcional apropriada para a contemporaneidade. Não só por apresentar em seus temas, situações vividas pelo homem contemporâneo em uma narrativa rápida e sintética que atenda às exigências dos contextos sócio históricos do século XIX aos dias atuais, mas referente àquilo que autores marxistas como o filósofo Gyorgy Lukács (2009) atribuem ao conto, um papel social de arte solitária na comunicação, como sinal do isolamento do indivíduo na sociedade, baseado no estilo de vida capitalista. Bosi (2008) reflete sobre isso ao afirmar que, “quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.” (BOSI, 2008, p.08).

Apresentadas algumas das principais características do gênero conto, desde seu surgimento, voltaremos nosso olhar para sua produção no âmbito nacional. No Brasil, desde Machado de Assis, o gênero apresentou autores de fôlego, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, entre tantos outros. Suas obras configuraram e ainda configuram temas que apresentam a realidade nacional e traduzem aflições humanas.

Segundo Fábio Lucas, no ensaio “O conto no Brasil Moderno”, de 1983, o primeiro marco do gênero na nossa literatura foi *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, publicado originalmente em 1855, onde um dos principais poetas da segunda geração do romantismo brasileiro se revela também como um grande contista. De

acordo com o crítico, na obra de Azevedo “há trechos de grande fluência e expressividade, diferentes da linguagem postiça e arrevesada de muitos escritores contemporâneos” (LUCAS, 1983, p.113-114).

Na perspectiva de Lucas (1983), o segundo marco da narrativa breve no Brasil foi Machado de Assis, que se consagrou como o maior contista nacional e com o qual o gênero atingiu a máxima perfeição. Para o referido crítico, foi Machado de Assis que contribuiu para a modernização do conto brasileiro, devido a sua influência e prestígio como autor e por utilizar uma linguagem inovadora que traria modificações posteriores: “um exemplo disso vamos encontrar na fluência da dicção e no sentimento da intimidade com as personagens e com o ambiente descrito que alguns de seus contos evocam.” (LUCAS, 1983, p.116).

No período pré-modernista brasileiro, o gênero terá em Monteiro Lobato outra grande representabilidade. Lucas (1983) salienta como principais características do contista a cadeia lógica de ações e a causalidade que se define no fluxo temporal, algo que já era característico em Machado de Assis. Mas o que o torna um contista de relevância é a sua estimada técnica de preparar aquele efeito surpresa do qual teoriza Píglia (2004), como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração, o que remete ao que Cortázar (1993) sustenta em relação ao que citamos anteriormente sobre a falta de elementos gratuitos e descartáveis na primeira página de um conto.

Na transição do Realismo para o período modernista da nossa literatura, tivemos vários nomes importantes. Destaca-se Mário de Andrade por sua capacidade de assimilar experimentações de formas novas com o estilo que regia sua época. Seguindo as transformações e mudanças estéticas do gênero, vários autores foram se consagrando na arte da narrativa ficcional breve no período modernista da nossa literatura. Sobre estas transformações na modernidade afirma Lucas:

Na verdade, a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos. O trabalho inicial foi o da paródia, ou seja, abandonou-se a função análoga, que leva à estilização, e entregou-se à função inversa (que impõe a paródia), revertendo-se o sentido da fórmula consagrada e

inserindo-a num contexto oposto. A prosa límpida de um Dalton Trevisan, de um Rubem Fonseca, de um Luís Vilela, é fruto de um longo percurso. Nota-se igualmente o recheio metafísico que a prosa de ficção vai ganhando no período moderno, de que são testemunhos os contos de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, Murilo Rubião (LUCAS, 1983, p.119-120).

Luiz Costa Lima, em “O conto na modernidade brasileira” (1983), afirma que Graciliano Ramos foi o segundo autor importante para o moderno conto brasileiro, apesar de ser um contista eventual. Pertencente à segunda fase do modernismo, a fase de consolidação, o autor esboça aqui uma figura ímpar ao gênero, uma vez que se consagrou como romancista. No entanto, sua obra de maior prestígio, *Vidas Secas*, de 1938, surgiu a partir de um conto e configura-se como uma forma híbrida de gêneros narrativos:

Há, na literatura brasileira, uma tentação por esse tipo híbrido de montagem do relato ficcional. Assim, tivemos na década de 30, o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (Rio José Olympio, 1938), constituído de capítulos inteiros e autônomos. Alguns dos quais fortemente assemelhados a um conto. “Baleia”, por exemplo, primeiro capítulo escrito do livro, denominado inicialmente *O mundo coberto de penas* e que será o nono de *Vidas Secas*, teve grande êxito como conto. Somente depois veio a integrar o romance. Em carta de 7/8/1937 a Heloísa de Medeiros Ramos, Graciliano Ramos informava: “Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra” (LUCAS, 1983, p.124, grifos do autor).

Segundo Lucas (1983), Graciliano Ramos, assim como Mário de Andrade, escreveu contos com ausência de qualquer tipo de recurso lírico ou de toques de humor. Em suas obras não há espaço para o imaginário, pois suas situações são fundamentadas em matéria real, na realidade brasileira, herança de autores do pré-modernismo brasileiro, como Euclides da Cunha e de sua obra de maior sucesso, *Os sertões* (1902). A década de 1940 traz para o conto brasileiro grandes contribuições, pois se estabilizam práticas estéticas de narrativa que antes não passavam de experimentos estéticos e estilísticos. Neste período se destaca a autora Lygia Fagundes Telles, que estreia com a obra *Praia Viva*, de 1944, e se consagra como grande contista em *O Cacto Vermelho* de 1949. Em sua obra é notável, como afirma Lucas (1983), a recorrência da interferência

dos sonhos no curso narrativo, por meio de técnicas narrativas onde a autora explora e o fluxo de consciência dos personagens, bem como monólogos interiores: “Sabe-se que os sonhos representam quase sempre situações não resolvidas. Constituem simulacro da própria narrativa, na medida em que caminham no sentido da solução de um problema, mas são interrompidos” (LUCAS, 1983, p.135). A obra de Lygia Fagundes Telles tem outro motivo para destaque, pois explora o universo feminino de maneira até então inédita na literatura nacional, ao romper transgressivamente com os costumes e o moralismo patriarcal de sua época onde a figura feminina tinha seu lugar sempre às margens da figura masculina, sendo ao lado de Clarice Lispector, a grande representante da voz feminina no moderno conto brasileiro.

Também são da década de 1940 as primeiras manifestações de um contista que virá a ser um renovador do gênero no Brasil: Dalton Trevisan. *Sonata ao Luar*, de 1945 e *Sete Anos de Pastor*, de 1948 são as primeiras obras do autor que se tornará reconhecido nacionalmente a partir da publicação de *Novelas Nada Exemplares*, de 1953, título que faz alusão à já citada obra *Novelas Ejemplares*, série de novelas curtas que Miguel de Cervantes escreveu entre 1590 e 1612, e que foram publicadas em 1613. Trevisan retrata em sua obra, o submundo socioeconômico e as paixões presentes no mundo moderno.

Na década de 1950, o universo interiorano terá sua representatividade com os contos de escritores como o goiano José J. Veiga, que é considerado por muitos críticos como um dos maiores autores do realismo fantástico em língua portuguesa. Para Lucas (1983) a ficção de José J. Veiga em sua obra *Os cavalinhos de Platiplanto*, de 1959, “tem o sabor da fábula, com sua tendência costumbrista, seu propósito de apresentar a verdade coberta pela fantasia, com sua sátira disfarçada, sua técnica da alusão.” (LUCAS, 1983, p.137).

É também nesta década que Clarice Lispector produz suas primeiras manifestações no gênero, mais especificamente na obra *Alguns Contos*, de 1952. A narrativa ficcional da autora, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, é caracterizada por uma dramaticidade de expressão lírica e filosófica. Como já mencionamos, assim como Fagundes Telles, Lispector se destaca pelo tratamento da temática feminina. Em suas narrativas habitam características intimistas, onde se

destaca o foco do inconsciente e os sentimentos e sensações das personagens. Segundo Lucas (1983, p. 140), “é no interstício das palavras que a contista investiga o espaço do inefável, a percepção sutilíssima de imperceptíveis movimentos psicológicos.”

Ainda segundo Luiz Costa Lima (1983, p. 186), “Clarice contista é a que melhor realiza a via aberta por Mário de Andrade”. Não devido a alguma influência do escritor paulista, como afirma Lima, mas ao traçado lógico com o qual Clarice Lispector envereda sua narrativa ficcional, semelhante ao tratamento que é dado por Mário de Andrade em sua narrativa.

Chegamos aos anos 1960, década que, como afirma Hohlfeldt (1988), ficou conhecida no Brasil como a grande década do conto: “Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico, com especial destaque para os mineiros, que venceram praticamente todos os concursos então existentes” (HOHLFELDT, 1988, p.12). Um desses escritores mineiros de destaque é Rubem Fonseca. O autor estreia com a obra *Os prisioneiros*, de 1963, carregada de estereótipos e linguagem banal, que a princípio causa certo choque no leitor. Quanto a esse traço característico da narrativa de Fonseca, reflete Lucas (1983) ao se referir a outra obra de grande destaque, *Feliz Ano Novo*, de 1975: “A literatura do contista, de certa forma, legitimou o uso do palavrão como forma de exprimir o inconformismo com as regras” (LUCAS, 1983, p.144).

Fonseca causou grande agitação entre os críticos da época. O autor possui características literárias únicas que deram vida às suas obras ao criar uma particular forma de narrar, permitindo que a narrativa da brutalidade, dos vícios e da violência urbana fossem consideradas novas temáticas do novo fazer literário e o consagrasse como um dos autores mais originais do conto contemporâneo. Preferindo a intensidade dos enredos, seus contos não se perdem em detalhes demasiados ou em incursões psicológicas, indo na contramão das narrativas de Lispector e Fagundes Telles. Em seus livros habitam personagens à margem da sociedade, como assassinos e prostitutas representados quase sempre em cenários caracterizados pela violência e pelo sexo. Tais elementos se apresentam ao leitor por meio de uma linguagem crua, austera e às vezes, escatológica. A narrativa em primeira pessoa também é uma característica que mudaria

os rumos do conto contemporâneo, da mesma forma que a fragmentação já mencionada também proporcionou grandes mudanças na produção deste gênero.

Como já mencionamos, uma das obras mais aclamadas do autor é *Feliz ano novo*. Desta, merece destaque o décimo quinto conto, intitulado “Intestino Grosso”, que nos apresenta uma entrevista da qual se segue um trecho:

“Este livro foi interpretado de várias maneiras, inclusive como pornográfico. Vamos falar de pornografia?” “Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque, acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.” “Mas isso é uma história de fadas.” “É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despuerada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes.” [...] “O que é natureza humana?” “No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações” [...] “A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida” (FONSECA, 2012, pp.83-86).

O conto “Intestino grosso” é caro para nosso estudo, uma vez que o tema que o rege, a dificuldade em catalogar um texto como pornográfico, será debatido quando entrarmos na discussão em relação à linguagem licenciosa nos contos de Antonio de Pádua Dias da Silva, a partir da reflexão que Eliane Robert Moraes faz no artigo “O efeito obsceno”, de 2003, em relação ao que pode ser considerado erótico ou pornográfico. O conto de Fonseca inova também em sua estrutura ao apresentar uma narrativa que mais lembra uma entrevista jornalística ao seguir um formato semelhante a um texto de jornalístico. Para muitos críticos, em “Intestino grosso” o autor produz uma narrativa transgressora por declarar de forma implícita, na voz de seu personagem, seu repúdio à censura que regia o período de regime militar. A questão levantada sobre o que é de fato pornográfico e obsceno, travada pelos personagens do conto, é muito pertinente para o período histórico de sua publicação, quando a produção artística era vigiada intensamente pela censura. Segundo Lucas (1983):

Em “Intestino Grosso” há falas de efeito datado, uma defesa de posição: “A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor a um afrodisíaco retórico.” Por que o horror moralista à descrição de funções sexuais e excretoras? “O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal”. Como encarar o tabu verbal, refúgio do moralismo escrito? “Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana” (LUCAS, 1983, p.144-145).

O caminho aberto pela narrativa ácida de Rubem Fonseca aponta para uma tendência contemporânea. Lucas (1983) afirma que a temática da prosa ou da poesia nacional passa a ser invadida, a partir deste período, pela exploração do erotismo, ora pelo viés do prazer, ora “em promiscuidade com a insatisfação e a dor” (LUCAS, 1983, p.155). Para o autor, nas últimas décadas tem sido frequente a tematização da violência repressiva nas narrativas brasileiras. Ele cita a concepção freudiana de que não há civilização sem repressão, especialmente quando se trata de repressão sexual. Este é outro ponto que terá destaque em relação ao *corpus* selecionado para este trabalho, mais precisamente quando discutirmos os dispositivos de repressão sob a égide de Michel

Foucault em obras como *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1988) e *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (1996).

A questão da sexualidade sempre esteve presente nos estudos da sociedade, na busca de avaliar sua forma de expressão ética, moral e cultural. Foucault em seus três volumes sobre a história da sexualidade apresenta importantes considerações em relação ao estudo do gênero, da orientação sexual, dos tipos de relação e identidade, além de apresentar, em *História da sexualidade II: o uso dos prazeres* (1984), uma boa definição do ato sexual:

O ato sexual não inquieta porque relewa do mal, mas sim porque perturba e ameaça a relação do indivíduo consigo mesmo e a sua constituição como sujeito moral: ele traz com ele, se não for medido e distribuído como convém, o desencadear das forças involuntárias, o enfraquecimento da energia e a morte sem descendência honrada. (FOUCAULT,1984, p.124).

Assim como em Fonseca, temos em outro contista contemporâneo características importantes para nosso estudo. Estamos falando de Caio Fernando Abreu, apontado por muitos como um dos expoentes de sua geração. Sua escrita se caracteriza por um estilo econômico e bem pessoal. Esse caráter confidencial aproxima a narrativa de Abreu da narrativa ficcional de Antonio de Pádua, além de temáticas como o sexo, o medo da morte (por decorrência da AIDS) e principalmente a angústia e a solidão, também recorrentes em nosso autor estudado. A narrativa ficcional de Caio Fernando Abreu é rigorosamente elaborada, fruto de grande trabalho intelectual. É autor de uma obra vasta, sendo alguns de seus contos considerados os mais surpreendentes da língua portuguesa. O traço mais impactante de sua escrita é a sinceridade com a qual narra e os efeitos de cumplicidade e empatia que desperta no leitor, algo muito característico também na narrativa ficcional de Antonio de Pádua e que está relacionado à estratégia da escrita de si, que explicaremos com mais afinco no capítulo seguinte.

Morangos Mofados, publicado em 1982, quando o autor já havia sido consagrado como grande escritor da narrativa contemporânea brasileira, é uma de suas obras mais emblemáticas. É dela o conto “Terça-feira gorda”, baseado em um romance de carnaval, que narra em primeira pessoa a experiência homoerótica entre dois homens. A narrativa apresenta uma tragédia ocorrida em meio às festividades carnavalescas,

quando dois sujeitos se apaixonam ao primeiro olhar. Levando em conta que as relações homoeróticas sofrem grande resistência por parte de uma sociedade preconceituosa e violenta, é possível prever a reação dos indivíduos ao presenciarem a relação. Reações que se resumem a injúrias e violência física, conforme podemos ver abaixo, no recorte do conto:

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro dos copos de plástico. Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido [...] Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam [...] Você sabia, eu falei, que o figo não é uma fruta, mas uma flor que abre para dentro. O quê, ele gritou. O figo, repeti, o figo é uma flor. Mas não tinha importância [...] nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse. E fomos saindo colados pelo meio do salão, a purpurina da cara dele cintilando no meio dos gritos. Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar [...] Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval. [...] Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente. Tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia. Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone, teu signo ou endereço, ele disse. O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele [...] Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas [...] Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (ABREU, 2006, p. 45-48).

Como já mencionamos, o conto relata uma relação homoerótica que começa sublime e termina de maneira trágica. Ao relatar a história, carregada de subjetividade em uma linguagem poética cheia de metáforas, o conto de Caio Fernando Abreu apresenta, concomitantemente, o desejo amoroso entre dois iguais, a identidade e a subjetividade gay, resultando no envolvimento afetivo e sexual dos amantes e na abjeção que este envolvimento causa a um grupo de rapazes por fugir às normas da heteronormatividade compulsória, tornando o casal seres excêntricos e desencadeando uma condenação social, representada pela violência por parte dos “outros” (ABREU, 2006). A atração física e o desejo sexual entre dois homens ocorrem em num baile carnavalesco, uma festa pagã onde o desregramento e a liberdade são permitidos. Entretanto, é neste ambiente de liberdade que surgem as primeiras manifestações de injúria, intolerância e homofobia que irão tomar proporções violentas e animalescas na agressão física sofrida pelo casal mais tarde na praia, acabando na morte de um dos personagens.

Chama-nos a atenção a questão da máscara no conto. O personagem afirma que a dor é o único sentimento que não usa máscara, ou seja, o único que não dá para disfarçar. Ele observa também que está sem máscara, objeto utilizado em festas carnavalescas como meio de cometer excessos mantendo a identidade resguardada. Certo momento do conto o personagem chega a refletir sobre os perigos de não estar mascarado, mas tendo em vista que o seu objeto de desejo, também estava sem máscara, o personagem sente o prazer de poder revelar a identidade de seu desejo, sem véus, sem receios. Todavia, o desejo e o envolvimento afetivo/sexual entre os dois homens confrontam os rígidos costumes regidos por valores distorcidos de moral e ética de uma sociedade homofóbica. O resultado dessa transgressão, que nada mais é do que a afirmação da identidade afetiva e da subjetividade gay do casal resulta na violência desmedida. A imposição de uma hegemonia social através de regras de comportamento implica na exclusão do sujeito diferente, tido como excêntrico, por não se adequar às normas impostas por uma sociedade machista, homofóbica, racista e patriarcal.

A teórica canadense Linda Hutcheon (1991), no livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, em especial, no quarto capítulo intitulado “Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico”, apresenta de maneira mais detalhada

quem são estes sujeitos que são “mal vistos” pela sociedade que determina regras e condutas dominantes:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Segundo a autora, as raízes de mudanças de grupos marginalizados devido à raça, ao sexo, à cor, à classe e à orientação sexual ocorre na década de 1960, nos Estados Unidos. Esses grupos, que ela denomina de “ex-cêntricos”, são pessoas que aspiram se identificar com o centro, algo que lhes é negado. No Brasil, a mudança começa a acontecer em 1980, quando grupos diferentes de negros, homossexuais e mulheres, começam a se manifestar e se impor através de manifestações políticas e/ou artísticas. Segundo Adair Marques Filho e Flávio Pereira Camargo no artigo “Identidade homossexual e homoerotismo em “Terça-feira gorda” de Caio Fernando Abreu”, de 2007, durante o período da ditadura militar, ainda em 1975, intelectuais e o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil já lutavam contra a representação homofóbica e estereotipada de gays veiculadas na mídia e nos filmes da época. Camargo e Marques Filho refletem sobre como o discurso homofóbico opera na repressão das identidades consideradas excêntricas, tolhendo a subjetividade dos sujeitos que transcendem a moral dominante, controlando seus prazeres, sua subjetividade e identidade. Repressão essa que, quase sempre, resulta em violência e tragédia:

O discurso homofóbico apresenta o homossexual como uma espécie de criatura contraditória e impossível, pois é, ao mesmo tempo, um ser inadaptado socialmente, uma espécie de “monstro” raro antinatural, um ser que representa o fracasso moral e, sobretudo, um pervertido

sexualmente. Perpassa esse discurso uma concepção degenerativa da imagem e da identidade homossexual que se reflete no preconceito, na intolerância e, sobretudo, na violência em relação ao homossexual masculino e feminino, como percebemos no conto “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu, em que um dos personagens é brutalmente assassinado em uma bela noite de carnaval (CAMARGO; MARQUES FILHO, 2007, p. 78-79).

Segundo os autores, uma das maneiras de combater os discursos homofóbicos seria “expor e revelar as estratégias discursivas pelas quais os discursos da medicina, do direito e da religião desautorizam os homossexuais” (CAMARGO; MARQUES FILHO, 2007, p.79). Ou seja, é preciso tornar explícitos os discursos que tem como objetivo denegrir e marginalizar a identidade homossexual, implantando a homofobia como um dos preconceitos da sociedade, geralmente com argumentos religiosos e patológicos, mesmo que a homossexualidade tenha deixado de ser considerada doença quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) a retirou da lista internacional de doenças no dia 17 de maio de 1990, uma grande conquista para a comunidade LGBTQ. A data ficou consagrada como dia Internacional contra a Homofobia. O “homossexualismo” havia sido incluído pela OMS na classificação internacional de doenças de 1977 (CID) como uma doença mental, mas, na revisão da lista de doenças, em 1990, grande parte devido à luta de grupos como o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil, a opção sexual foi retirada e a palavra homossexualismo caiu em desuso, uma vez que é impregnada de conotações patológicas, passando a ser considerada de uso equivocado.

Como já mencionamos, no conto de Caio Fernando Abreu, um dos personagens é espancado até a morte por sujeitos que não admitiam a transgressão de uma relação entre dois homens. A representação da morte do rapaz através da metáfora do figo que se parte de “tão maduro”, assegura a normatividade da sociedade que não aceita o diferente que transgride suas regras e leis morais. O final trágico da breve relação entre os dois rapazes demonstra a visão negativa e violenta da sociedade sobre as sexualidades consideradas excêntricas, que por consequência, provoca o sentimento de desconforto, deslocamento, isolamento e medo daqueles que sofrem tal repressão que lhes tiram o direito de identidade, tolhendo sua subjetividade. Por esse motivo, muitos gays preferem se manter “no armário”, como aponta Eve Kosofsky Sedgwick em “A epistemologia do armário”, de 2007, texto que retomaremos com mais enfoque no

segundo capítulo de nosso estudo. O sujeito gay faz uso deste mecanismo para se defender da violência e injúria cometidas por uma sociedade preconceituosa.

A busca por identidade sempre se fez presente em toda e qualquer sociedade como discute Rosivan Gonçalves dos Santos em sua dissertação “*Rútilo nada*” de Hilda Hilst: *Conflitos do desejo "ex-cêntrico"* (2012), onde afirma que é inerente ao ser humano identificar-se como parte de um todo social que lhe garanta sociabilidade e sobrevivência. Entretanto, nem toda sociedade está aberta para uma variedade de identidades, o que gera a violência em suas múltiplas manifestações: homofóbica, xenofóbica, gordofóbica, racista, sexista, misógina, machista, etc. A violência causada pelo conflito entre diversidades de identidades é uma temática relevante para a reflexão sobre a luta de representantes de grupos minoritários na nossa sociedade contemporânea, desde a década de 1960 (nos Estados Unidos) e 1980 (aqui no Brasil). Um bom exemplo para essa reflexão seria aquela que ficou conhecida como “A batalha de Stonewall”.

Em 28 de Junho de 1969, o bar Stonewall Inn³, em Nova York, foi palco de uma ação violenta por parte da polícia, sob a alegação de falta de licença para a venda de bebidas. As leis de Nova York autorizavam a prisão de pessoas que não estivessem vestidas de acordo com seu “gênero”. Na época, travestir-se era uma conduta considerada marginal, sendo criminalizada. Na ocasião, todos os travestis que se encontravam no bar ouviram voz de prisão. Contudo, ao contrário das outras vezes, resolveram resistir, entrando em confronto direto com os policiais, atacando-os com garrafas e lixeiras do bar.

Segundo Deco Ribeiro em “Stonewall: 40 anos de luta pelo reconhecimento LGBT”, texto que integra a obra *Stonewall 40 + o que no Brasil* (2011), reunião de textos de autores que participaram do evento com mesmo nome, organizado pelo grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS), ocorrido nos dias 15, 16 e 17 de setembro de 2010, em Salvador, a batalha de Stonewall teve a força e proporção que teve devido a união de forças dos gays, das lésbicas, dos *drag queens* e das travestis, pois “pela primeira vez todos eles se sentiram iguais – por serem diferentes. Iguais por causarem

³ Informações disponíveis nos links: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rebeli%C3%A3o_de_Stonewall e <http://www.justificando.com/2017/06/28/stonewall-inn-reparos-uma-historia-da-luta-trans>.

estranhamento ao padrão heteronormativo da sociedade. Eram *queers*, esquisitos” (RIBEIRO, 2011, p.153, grifo do autor). Os distúrbios e conflitos daquela noite se estenderam durante dois dias, nos espaços em torno do bar Stonewall. Houve protestos e enfrentamento, que reverberaram em outras lutas das minorias, como a do movimento negro e a luta pelo fim da guerra no Vietnã. O acontecimento ganhou notoriedade pública através dos jornais e noticiários. O fato entrou para a história da luta contra o preconceito contra gays e lésbicas e a data virou um marco histórico da luta pelo reconhecimento da homossexualidade e da causa LGBT, apontada como data fundadora do movimento e sendo celebrada ainda hoje como o dia do Orgulho Gay, através de paradas e marchas por todo o mundo.

Um dentre os vários problemas dos padrões sociais relativos à sexualidade está no caráter rígido e imutável o qual conferem a toda representação de gênero e identidade sexual em nossa sociedade, na crença de ser impossível a mudança do objeto de desejo. Mas essa mudança é possível, como afirma João Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*:

discute-se muito se é adequado e produtor definir a homossexualidade, outorgando-lhe algo como um caráter específico e uma natureza compartimentada. Parte-se da ideia de que não estamos diante de uma condição (tal como a condição feminina) ou de uma maneira inata do ser. Antes, trata-se de uma circunstância, já que o desejo sexual não obedece a uma ordem natural e sim propensões culturais mutáveis no decorrer da história – inclusive a história da vida pessoal. Isso quer dizer que não existem objetos sexuais absolutos nem compartimentos estanques do desejo: este se inclina num movimento de polivalência pendular e mutabilidade básica para além das ideologias; na verdade, são as ideologias que procuram estabelecer padrões e normas (TREVISAN, 2007, p.19).

Logo, as ideologias que esses padrões preestabelecidos pela sociedade totalitária pregam são insistentemente fissuradas por relações e representações de desejo dos sujeitos excêntricos, diferentes, excêntricos que fogem, transgridem e “ferem” tais padrões. O que gera a reação por parte dos representantes da moral e dos “bons costumes”, manifestada de forma violenta como aquela denunciada por Abreu em “Terça-feira gorda”, texto de 1982, mas que soa cada vez mais atual na sociedade brasileira, uma vez que o Brasil está nas estatísticas dos países que mais violentam e

levam a óbito gays, lésbicas e transexuais. Segundo dados⁴ publicados pelo site *O GLOBO* em 17 de janeiro de 2018, a cada 19 horas um LGBT é assassinado ou se suicida vítima da “LGBTfobia”, o que faz do Brasil o campeão mundial desse tipo de crime. O Grupo Gay da Bahia (GGB), que há 38 anos fornece estatísticas sobre assassinatos de homossexuais e transgêneros no país, registrou um aumento de 30% nos homicídios de LGBTs em 2017 em relação ao ano anterior, passando de 343 para 445.

Ainda segundo o site, de acordo com agências internacionais de direitos humanos, matam-se mais homossexuais no Brasil do que nos 13 países do Oriente e África onde há pena de morte contra os LGBTs. A pesquisa mostra, ainda, que em geral esses crimes ficam sem punição. A cada quatro homicídios o criminoso foi identificado em menos de 25% das vezes. Além disso, menos de 10% das ocorrências resultaram em abertura de processo e punição dos assassinos. A violência e a injúria são algumas das temáticas que serão trabalhadas ao longo de nosso estudo. Mas antes de nos aprofundarmos nas temáticas exploradas pelo autor, falemos brevemente quanto ao tipo de registro e estratégia de narrar de Antonio de Pádua.

Segundo Alfredo Bosi (2002), o conto, posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, tem assumido as mais variadas formas de representatividade: “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem” (BOSI, 2002, p.07). O crítico afirma que essas variadas formas de representatividade são a tônica para a elaboração do conto. Sendo assim, o contista deve, a priori, pensar sua forma de registro, partindo do tema que será explorado:

Cruzado por dentro o limiar do tema, é necessário conhecer o registro a que vai ser submetida a matéria: se realista documental, se realista crítico, se intimista na esfera do eu (memorialista), se intimista na esfera do Id (onírico, visionário, fantástico), se experimental no nível do trabalho linguístico e, nesse caso, centrífugo e, à primeira vista, atemático (BOSI, 2002, p.09).

⁴ Informações disponíveis no link: <https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785#ixzz5CMv91ICd>.

Se junta a estes tipos de registro dos quais Bosi menciona, a escrita de si, modo com o qual Antonio de Pádua opta por traçar sua narrativa ficcional. Segundo o próprio Antonio de Pádua em *A literatura de temática homoerótica e a escrita de si* (2014), a literatura que problematiza o desejo gay carrega consigo um teor particular, quase interno, que a singulariza sem, com isso, torná-la menos ou mais importante que toda a tradição literária desenvolvida e canonizada. A particularidade que a torna singular diz respeito às formas específicas do narrador em desenvolver a história narrada e nela fazer atuar as personagens. A literatura de expressão gay⁵, segundo Pádua, quase sempre se utiliza da estratégia de narrar em primeira pessoa. Segundo o autor, essa estratégia de narrar em primeira pessoa, a escrita de si, se torna importante não porque vem reivindicar uma literatura em particular, mas porque atualiza uma tendência antes exclusiva das denominadas literaturas biográfica ou autobiográficas. Para Pádua (2014):

A escrita de si torna-se, assim, um foco de interesse para os estudos literários porque redimensiona a base interpretativa dessa discussão, trazendo à baila um conteúdo e uma forma de narra não inéditas, mas com grande projeção no campo representacional da literatura e exibidos constantemente pelas mídias. Essa escrita valoriza personagens que são realidades verossímeis de sujeitos focados por várias políticas públicas. Como a literatura tem a capacidade de fazer transitar em seus espaços os tipos sociais, as personagens ‘encarnam’ vários modelos de pessoas com as quais convivemos na denominada vida real (SILVA, 2014, p. 68).

A escrita de si para Pádua é a mais apropriada para a literatura de expressão gay justamente pelo seu caráter confessional e pelo impacto que causa ao leitor, de empatia. Se junta a isso, o fato da escrita de si se manifestar através de uma voz que narra de maneira distante de preconceitos, estereótipos, e discriminação, sendo importante para o entendimento do pensamento em processo de uma subjetividade que tende a ascender ao patamar da escrita e que nega o dizer de si através da voz do outro “reformulado-se as perspectivas sobre os modos de dizer do eu.” (SILVA, 2014, p.69).

Retomaremos essa questão da escrita de si e sua importância para uma problematização sobre os modos de vida gay e suas subjetividades nas análises que

⁵ Pádua entende por literatura gay toda a literatura que se propõe a discutir o tema do desejo, da subcultura, da subjetividade, dos conflitos, dos dramas e das vitórias *gays*.

faremos dos contos de Antonio de Pádua, em momento posterior. Por hora, se faz necessária uma introdução, ainda que breve e exploratória, da temática do homoerotismo, cara para a obra de Pádua e, conseqüentemente, para este estudo, desde suas primeiras manifestações na literatura brasileira até à contemporaneidade.

1.2. Apontamentos sobre a temática homoerótica na literatura brasileira

As relações homoeróticas não são temas recentes nas obras da literatura brasileira como sinaliza Denílson Lopes em *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, de 2002. Na obra o autor afirma que a temática gay, que ele nomeia como prosas homotextuais⁶, já eram exploradas desde os Naturalistas:

Com o Naturalismo é que se pode falar da emergência de uma prosa homotextual no Brasil, que terá implicações na representação do homossexual até o presente. No romance *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha (1985), hoje incensado dentro e fora do Brasil, como uma obra pioneira, a representação da homossexualidade adquire um elemento central na narrativa e não só um dado circunstancial ou estereotipado como vamos ver em tantas outras obras na literatura brasileira pelo século XX adentro (LOPES, 2002, p.126).

Lopes aponta que cinco anos antes da publicação de *Bom Crioulo*, Aluísio de Azevedo já explorava a relação homoerótica em sua obra *O cortiço*, de 1890, por meio dos personagens Albino, figura homossexual masculina cuja masculinidade é posta à prova pelos outros personagens, e Léonie, personagem homossexual feminina, uma cocote que seduz pombinha, sua afilhada. De lá para cá, autores como Jorge Amado, João Guimarães Rosa, João do Rio, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Glauco Mattoso, Roberto Piva e muitos outros autores da prosa e da poesia brasileira vêm trabalhando em suas obras as relações homoeróticas nos espaços

⁶ Lopes opta por utilizar o termo “narrativa homotextual” para se referir às narrativas que tratam de relações homoafetivas ou que possuam figuras homoidentitárias, o que ele define como “homotexto”. O conceito é problemático, uma vez que engloba tanto obras literárias, como produções críticas, ao ponto do próprio crítico não retomar tal discussão adiante em outros textos. Sendo assim, optamos por utilizar o conceito de “homoerotismo”, a partir de Jurandir Freire Costa (1992), por nos parecer mais abrangente.

de homosociabilidade, como em *Bom Crioulo*, *Capitães de areia* e *Grande Sertão: Veredas*, para citar alguns exemplos.

Conforme o autor, o mapeamento do homoerotismo, ou como ele nomeia, da homotextualidade, na literatura brasileira “passa pela identificação de categorias estéticas articuladoras, como o campo de estudos de gêneros literários, como cartas e diários, ou de obras que encenam mais direta ou enviesadamente elementos biográficos” (LOPES, 2002, p.126). Logo, se fazem necessários mais e mais estudos em instituições fechadas, como internatos e forças armadas, nos lugares mais interditados, como pensões ou casas noturnas, ou em lugares mais privados, para entendermos como o homoerotismo saiu destes campos privados até conquistar o espaço público, as ruas das grandes cidades, a esfera pública para além das opressões familiar e institucional. Essas pesquisas são caras para entendermos os estudos de figuras como a travesti, a mulher masculinizada, ou o bissexual “a fim de que se trace uma história feita por descontinuidades, por dispersões, pela simultaneidade de diferentes homotextos, sem o compromisso da cronologia e reificação da unidade da obra ou de cânones” (LOPES, 2002, p. 125).

Para Lopes, a emergência de tais pesquisas é justificada pelo silenciamento do passado devido ao "medo da estigmatização e exclusão do *establishment*” (LOPES, 2002, p.125). Antonio de Pádua Dias da Silva (2014) confirma essa necessidade e importância de mais pesquisas das obras da nossa literatura que tratem das relações homoeróticas, ao afirmar que

Estudar essa produção da literatura brasileira contemporânea significa uma abertura para o entendimento de um campo de discussão que pretende estar presente por um bom tempo em projetos autorais de escritores brasileiros, como também, de escritores de outras culturas que investem na escrita de expressão *gay* por questões, principalmente, de ordem política, a exemplo dos Estados Unidos. Essa tendência contemporânea de fazer emergir questões *gays*, lésbicas, *queer*, homoafetivas reacende velhas discussões em torno de parte da produção autoral de escritores que não foram devidamente valorizados em sua época e, subsequentes, por questões não de ordem estética (em alguns casos, sim), mas de ordem ‘ética’, moral, religiosa e cultural, configurando forte preconceito e discriminação a autores e obras que buscaram refletir o tema do amor entre iguais, a exemplo de Abel Botelho, António Botto, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa,

João do Rio, Cassandra Rios, Capadócio Maluco, dentre outros (SILVA, 2014, p.63).

Voltando nosso olhar aos estudos de Denílson Lopes, o autor afirma que a representação do homoerotismo na literatura brasileira teve origem associada, ora em figuras estereotipadas, como a personagem Carolina, “mulher-homem” da obra *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, ora na violência da representação da homossexualidade nas classes populares, em especial nos grupos marginalizados, como em *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado.

Antonio de Pádua Dias da Silva, em “Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay” (2010), ao contrapor as reflexões de Mário César Lugarinho e Eduardo Pitta, afirma que existem duas vertentes em relação à forma de abordar a representação homoerótica na literatura, “a saber, via *representação do* e via *subjetivação gay*” (SILVA, 2010, p.63). A primeira forma de representação coloca as personagens gays em lugares menores, ou como motivo de piadas e ridicularizados, ou como criminosos, anormais e doentes. Já a segunda forma desenvolvida por escritores, em uma representação de “maior maturidade política e cultural sobre as diferenças” (SILVA, 2010, p.63), o foco se dá na construção de uma subjetividade homossexual, longe dos tabus e preconceitos impostos pela heteronormatividade e homofobia. Segundo Antonio de Pádua, para Lugarinho, este segundo momento é o mais profícuo para a literatura gay, uma vez que a personagem fala de si “a partir de suas experiências, não permitindo que nenhum narrador ponha palavras em sua boca ou interprete qualquer ato de fala ou comportamento” (SILVA, 2010, p.54), daí a importância de uma escrita de si, como mencionamos anteriormente.

Para Denilson Lopes, quanto mais a modernidade avança, mais o homoerotismo se apresenta de forma menos ostensiva, presente em contos e poemas, mas sem constituir entretanto uma estética homoerótica, uma “arte gay” (LOPES, 2002, p.131). Vale destacar a ressalva que Denilson Lopes faz em relação a João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo carioca, que antes do período modernista na literatura brasileira, em pelo menos dois de seus contos, “Histórias de gente Alegre” e “O Bebê de Tarlatana Rosa”, o autor tematiza a homossexualidade, mesmo que de forma decadentista, associada à

perversão por se distanciar dos padrões da moral burguesa, devido ao preconceito que regia os costumes da época. A escrita de João do Rio, que era gay, é uma “escrita da alteridade, de excluídos e incluídos, no Rio de Janeiro que se moderniza e onde ele atravessa os mais diferentes espaços sociais” (LOPES, 2002, p.132).

Mesmo com as mudanças de comportamento na literatura e na sociedade no período modernista, com a chegada do século XX não há grandes expressões de uma literatura homoerótica. Segundo Denílson Lopes:

Há o predomínio de homotextos breves, sobretudo contos, em detrimento dos romances e, em geral, isolados nas obras dos escritores. Predomina o silêncio sobre a problemática e, quando visível, persiste a afirmação de estereótipos risíveis ou de imagens do desejo homoerótico como algo impossível, destinado ao fracasso, com poucas exceções de qualidade (LOPES, 2002, p.133).

É somente nos meados da década de 1960 que as ruas da cidade se tornam espaço de visibilidade de personagens gays, mesmo diante das mazelas sociais, econômicas e políticas de um país que “implementa cada vez mais um projeto modernizante excludente, às sombras de um regime autoritário” (LOPES, 2002, p.135). Conforme afirma Lopes, é no quadro de uma trajetória sentimental e existencial que se faz possível situar a transição de uma “homotextualidade” (LOPES, 2002) considerada marginal para o centro da literatura brasileira contemporânea.

Como já dissemos anteriormente, é na transição dos anos 1960 para os 1970 que se começa a emergir as identidades homoeróticas, tanto nas artes quanto nas lutas sociais. É nesse período que se destacam grandes escritores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho assim como as letras de Cazuza e Renato Russo e os poemas de Ana Cristina Cesar. Habitam neste contexto histórico a deriva sexual e o temor da AIDS, doença que se alastrava de forma alarmante no Brasil e no mundo. A doença aparece em trabalhos como *Uma história de família*, de Silviano Santiago, publicado em 1992, em vários dos contos de Caio Fernando Abreu, como “Linda, uma história horrível”, além de textos que confessam a dura realidade de se viver com a doença como *Anotações à margem do viver com Aids*,

de 1991, de Hebert Daniel e em *A doença – uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet, de 1996.

A estética homoerótica, ou a “história da homotextualidade” (LOPES, 2002) na literatura brasileira ainda está por se fazer, segundo Denílson Lopes. Mesmo que haja artigos e teses importantes sobre o homoerotismo em nossas letras, como o já mencionado *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan, em que foi incluída uma apresentação dessa produção cultural e artística, é basilar que haja mais estudos em torno desta temática, uma vez que grande parte das pesquisas e obras a respeito “não ultrapassa muito os limites de um levantamento introdutório” (LOPES, 2002, p.121). Em *Literatura e homoerotismo em questão* (2006), José Carlos Barcellos afirma que a carência de estudos sobre a literatura e homoerotismo no Brasil se dá, em grande parte, devido ao caráter periférico da inserção do país no sistema mundial de produção e circulação do conhecimento. Se junta a isso, o silenciamento em relação não apenas dos *gay studies* e da teoria *queer* por parte das instituições de pesquisa, mas também sobre obras ficcionais que tematizam a identidade, a subjetividade gay, lésbica e homoerótica por parte da academia e do mercado editorial.

O artigo “Crítica literária ou cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay” (2011), de Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, visa discutir os caminhos não traçados pela crítica literária contemporânea diante da emergência da literatura de temática gay. Ainda hoje não existe uma catalogação que se destina a tal temática, mesmo diante de tanta produção crítica e ficcional sobre o assunto. Pádua e Albuquerque defendem que se faz urgente uma crítica diferenciada para novos gêneros, a partir da representação do homoerotismo como crítica da cultura. Para os autores, “o homoerotismo constitui hoje um caminho crítico que pode contribuir para o alargamento dos estudos literários” (FERNANDES; SILVA, 2011, p.130).

O fazer literário não é a única discussão que visam os autores da literatura gay e pesquisadores da representação dessa temática na literatura. Os mesmos buscam na crítica da cultura desmarginalizar o tema, as obras e os autores, na tentativa de, como aponta Pádua fazendo alusão à Linda Hutcheon (1991), centralizar as categorias ou grupos das minorias. Para Antonio de Pádua (2011), é possível, dessa forma, pensar o

conceito de uma literatura de temática gay, de crítica e autoria gay, onde o homoerotismo como crítica da cultura se manifesta quando busca discutir não só o texto como “artefato linguístico-literário”, mas, sobretudo, como lócus propício ao debate de ideologias, das políticas públicas e a favor dos grupos minoritários que não são beneficiados cultural e socialmente. Dessa maneira, a crítica da cultura vinculada ao homoerotismo, embora utópica, como aponta Pádua (2011, p.139), pode assim reconhecer e validar os sujeitos contemporâneos nas “atuais conjunturas político-ideológicas” que levem em consideração a representação e o pensamento do homoerotismo como crítica literária através da redefinição da crítica literária atual, por muito já ultrapassada e em defasagem quanto à sua função nas últimas décadas.

1.3. O homoerotismo na ficção de Antonio de Pádua Dias da Silva

Antonio de Pádua, desde sua obra de estreia *Sobre rapazes e homens*, publicada em 2006, aborda as relações homoeróticas de personagens marcados por questões relacionadas à subjetividade e à identidade gay, como o sexo casual, a injúria, a solidão e a carência afetiva e sexual que levam tais personagens a sentirem um desejo latente e inquietante, diretamente relacionado à descontinuidade de seus sentimentos e à necessidade de seus corpos. O livro de estreia possui quinze contos eróticos que transitam entre um tom confessional-passional, e a narrativa intensa, agressiva, visceral. Causou alvoroço logo pela capa (imagem 01), que apresenta a foto de um rapaz jovem, com close em sua região pubiana à mostra, com a cueca pouco abaixada, deixando perceptíveis os pelos íntimos. A editora queria outra capa, por julgar a imagem polêmica. Antonio de Pádua se manteve convicto quanto a sua escolha e o livro foi publicado de acordo com o projeto inicial.



Figura 01 – Capa do livro *Sobre rapazes e homens* / Acervo pessoal.

As relações homoeróticas são descritas por Pádua através de uma narrativa que faz uso de uma linguagem ora poética, ora licenciosa, capaz de provocar no leitor o desejo experienciado pelos personagens, seja pela leveza da descrição do encontro de seus corpos, seja pelo vocabulário, que faz uso da linguagem técnica levada ao extremo, utilizada para representar o erotismo destes encontros. Sua segunda obra ficcional, de 2007, recebeu o título *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*, declaradamente relacionado à canção do grupo gaúcho Engenheiros do Hawaii. Possui dezoito contos nos quais o autor narra as situações diversas vivenciadas por personagens homoeróticos. Em 2009, ele publicou *Eis o mistério da fé*, que também conta com uma coletânea de contos eróticos de temática homoerótica. O título tem certo caráter biográfico, uma vez que o autor, nascido em 28 de outubro de 1970, por pouco não se tornou padre, passando a frequentar a Igreja Adventista do Sétimo Dia na adolescência e, desiludindo-se com as religiões na vida adulta, tenta a carreira militar, época em que concluiu o curso de Letras na Universidade Federal da Paraíba, seguindo para o mestrado em Literatura na Universidade Federal de Alagoas, mesma instituição em que defendeu tese de Doutorado, em 2001.

Abjetos: desejos, seu quarto livro de contos publicado em 2010 e objeto de nosso estudo, é composto por narrativas curtas, por meio das quais o escritor nos apresenta personagens que estão em constantes deslocamentos em busca do outro, quase sempre do mesmo sexo, para saciar e suprir a carência afetiva. Revela ao seu leitor uma

multiplicidade de personagens, cujos desejos são considerados pela sociedade como sendo abjetos, ora por se tratar de um desejo gay, ora pelo fato do desejo partir de um corpo adiposo, também considerado abjeto. O autor paraibano trabalha as relações de personagens marcados por dois traços específicos: o desejo latente de se relacionar e as situações de abjeção e de injúria às quais os personagens estão suscetíveis em decorrência da carência e da vontade de suprir a falta do outro.

Em relação ao desejo, Flávio Pereira Camargo afirma, na comunicação intitulada “Corpos ardentes, desejos latentes: configurações homoeróticas em *Abjetos: desejos*, de Antonio de Pádua Dias da Silva”, para o *VI Congresso internacional de estudos sobre a diversidade sexual e de gênero da ABEH*, de 2012, que

O próprio título do livro nos remete aos desejos desses personagens: um desejo que é considerado abjeto, desprezível, sem importância. O desejo como abjeto, justamente porque essa abjeção está relacionada ao fato de o desejo dos personagens gays serem pelo corpo do outro do mesmo sexo, que é objeto tanto de investimento erótico e sexual, quanto de afetividade. Mas esse desejo também é considerado abjeto porque em relações entre dois homens, há sangue, há dor, há suores, há líquidos seminais e há a merda, mas há, sobretudo, prazer e satisfação de um desejo interior (CAMARGO, 2012, p.01).

Pádua em sua narrativa não trata somente da satisfação de um desejo sexual, mas da ânsia pelo outro do mesmo sexo que revela a carência afetiva de personagens marcados pela solidão e pela angústia existencial, através de um desejo-inquietação que muitas vezes é silenciado pelo regime que controla as sexualidades através de práticas discursivas. Estas tolhem os desejos e as práticas sexuais consideradas excêntricas, seja através dos discursos religioso e científico, seja pelo controle pedagógico do corpo e da sexualidade da criança, do processo de disciplinamento dos corpos e dos desejos em circunstâncias diversas, ou, até mesmo, como afirma Camargo, através “da abominação das sexualidades consideradas ‘periféricas’, por serem consideradas ‘contra a natureza ou ‘contra a lei divina’” (CAMARGO, 2012, p.03).

Abjetos: desejos é composto por dezenove contos divididos em três partes. Sua capa (imagem 02) não é tão polêmica quanto a do livro de estreia, mas os contos exploram o universo das relações homoeróticas com a mesma intensidade. A divisão em

três partes é elemento comum nas quatro primeiras publicações do autor: *Sobre rapazes e homens* (2006) *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (2007) e *Eis o mistério da fé* (2009), todas são divididas em três partes. Em *Um dia me disseram...*, título no qual mais uma vez o autor busca na música inspiração para sua escrita, sendo este trecho de uma canção da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii, temos a seguinte divisão: “Parte I - Nuvens de Algodão (Umidade Relativa do Ar: Mínima)”; “Parte II - Nuvens carregadas (Umidade Relativa do Ar: Temporal)” e “Parte III - As nuvens não eram de algodão (Umidade Relativa do Ar: Tsunami)”. Já em *Eis o mistério da fé*, o autor divide a obra nas partes céu, purgatório e inferno, o que nos faz lembrar a divisão que Dante Alighieri dá para sua *Divina Comédia*, apesar de não seguir a mesma ordem de divisão, pois em Dante a ordem é inferno, purgatório e paraíso. Amador Ribeiro Neto, no prefácio de *Sobre rapazes e homens* aponta para esta constante na obra de Pádua: “O cabalístico número 3 que é unidade, que é uno, que é todo – que é, pois, Eros”. Na mitologia grega, Eros é o deus do amor e do erotismo. Nada mais pertinente que a imagem do deus do erotismo em um autor que trabalha sua representação com tanto apreço.

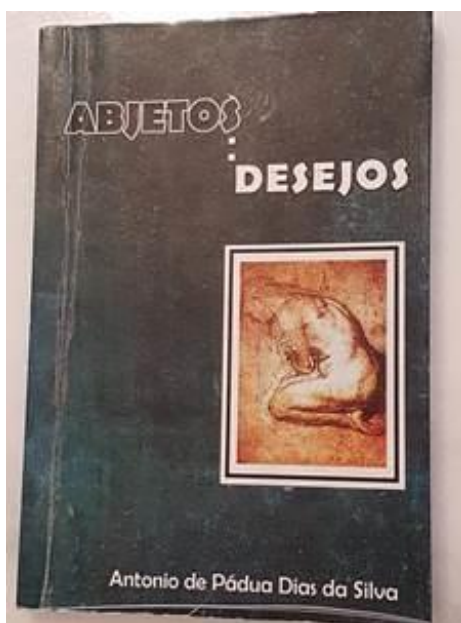


Figura 02 – Capa do livro *Abjetos: desejos* / Acervo pessoal.

A primeira parte de *abjetos desejos* tem o subtítulo “Ou da arte de desejar o abjeto”. É constituída por narrativas que abordam relações estritamente homoeróticas,

contando com 11 contos, dos quais trabalharemos quatro. Neles, o desejo-inquietação está presente mas sempre acompanhado pela não concretização do amor, da completude no outro, bem como pela saudade e pela solidão latente nos personagens. Podemos observar também, nesta primeira parte da obra, os espaços de homosociabilidade que dizem respeito às relações de sociabilidade que estigmatizam não apenas esses sujeitos periféricos, mas seus corpos, contribuindo para a intensificação da abjeção.

Na segunda parte, “Ou de como: Todos = A – Objetos”, temos quatro contos em que a abjeção está voltada para o corpo que não pesa, aquele que não se enquadra nos padrões impostos pela sociedade, seja pela adiposidade, pela raça e pela condição social das personagens. Tal abjeção leva ao ato da injúria, às vezes coletiva, às vezes individual. Nos contos desta sessão, a abjeção se manifesta em relação ao corpo gordo e à cor da pele, considerados feios e abjetos por não estarem de acordo com os padrões estéticos impostos por uma sociedade racista e preconceituosa. Iremos analisar de forma detalhada, como esses padrões e estereótipos sofreram alterações com o passar dos anos para culminar no que hoje é tido e vendido como modelo ideal de beleza. Da terceira e última parte da obra, intitulada “Ou de outros desejos abjetos”, trabalharemos um conto que, ao contrário dos que compõem a primeira parte da obra, retrata uma relação constituída por personagens masculinos e femininos. Começemos pela relação desejo – abjeto que é a temática central da obra de Pádua e de nosso estudo.

2. ABJEÇÃO E DESEJO HOMOERÓTICO EM CONTOS DE ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA

Nos contos selecionados para este capítulo, a saber, “Abjeto desejo”, “Do desejo e do objeto”, “Assim caminha a humanidade” e “História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para aquele que amei e me legou à solidão)”, temos como objetivo analisar as configurações do desejo e da abjeção nas relações de personagens cujo desejo, por se tratar de um desejo gay, é considerado abjeto ao fugir das regras e dos padrões impostos pela heteronormatividade. Ou seja, por hora nos atentaremos quanto à abjeção apenas no âmbito das relações homoeróticas, nas quais as personagens retraem e reprimem seus desejos, seja por estarem inseridos em relações heterossexuais, pelo intermédio de dispositivos de disciplinamento ou pela ação heteronormativa que, por estar intrínseca ao berço familiar ou na sociedade, através de dispositivos de disciplinamento, tentam cercear os desejos refletindo e reproduzindo nas personagens o sentimento de pecado, de erro, de anormalidade.

Em suas narrativas Antonio de Pádua utiliza o desejo sexual como o principal motivador dos personagens, ávidos por encontros descompromissados (ou não) que possam saciar suas necessidades físicas, sexuais e sentimentais. A configuração do homoerotismo entre os personagens se dá pela manifestação dos desejos, apresentada nos contos através das falas, em variados tipos de manifestação do narrador, que tem a função de promover a interlocução entre a obra de Pádua e nós, leitores. Sendo assim, tudo o que sabemos em relação aos personagens e seus sentimentos provém da tipologia de narradores.

Gérard Genette em seu *Discurso da narrativa* (1979) define o narrador em três tipos diferentes: o narrador homodiegético, o autodiegético e o heterodiegético, de acordo com sua relação com a história narrada. O narrador homodiegético é aquele que participa da história enquanto personagem. O segundo tipo de narrador, o autodiegético, é o narrador-personagem, que relata suas próprias experiências e ocupa o papel de protagonista da história. Por fim, temos o narrador heterodiegético que não faz parte da trama, mas sabe tudo sobre os personagens da narrativa. Em nossas análises optaremos

pela tipologia de Genette referente à tipologia dos narradores, pois a consideramos mais apropriada ao nosso estudo.

Em relação à estrutura do tempo na narrativa, buscaremos identificar também em quais contos Pádua opta pelo tempo cronológico e em quais narrativas o autor utiliza do recurso do tempo psicológico. Falaremos das ocorrências de intertextualidade na narrativa de Antonio de Pádua, principalmente com letras de música como *Non, Je Ne Regrette Rien* (no conto “Abjeto desejo”) e *Quando eu estiver cantando* em (“História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para aquele que amei e me legou à solidão)”), que funcionam como metatextos, devido a aproximação de sentido que o autor faz com a narrativa, o que produz um efeito positivo no processo de construção da linguagem. Lançando um olhar para o espaço da narrativa, demonstraremos como a ênfase que o autor dá para a sujeira e decadência de espaços topográficos funciona como reflexo da visão da sociedade em relação às relações homoeróticas, que precisam recorrer a ambientes sujos e abandonados para realizarem suas práticas amorosas e/ou sexuais.

Dito isso, veremos primeiramente como transitam os personagens de Pádua em cenários de relações inconsistentes, em busca de satisfazerem o desejo que os inquietam, na ânsia pelo outro e na urgência por afeto, atenção, amor e sexo, buscando a todo instante fugirem da solidão, da dor e da angústia existencial. Em seguida, analisaremos a narrativa de Pádua e o teor erótico de sua linguagem. Por fim, focaremos na questão da solidão e em como o sujeito que se vê abjeto encara e encarna a sensação de abandono.

2.1. Nas profundezas do... Eu – Da experiência interior ao desejo-inquietação do ser descontínuo

“Abjeto desejo”, primeiro conto de nossa análise, apresenta, como o próprio título alude, não apenas o que já foi discutido em torno do desejo gay ser visto como um desejo abjeto, mas também como este desejo se manifesta e a quais situações abjetas levará a personagem central. Pádua utiliza-se da estratégia da escrita de si, para relatar

as angústias, a solidão, a carência afetiva e a ânsia que o protagonista sente por dois homens, Arlon e Mário, compondo, assim, um triângulo amoroso movido pelo interesse financeiro dos personagens secundários e pela necessidade de completude do protagonista. A estratégia da escrita de si pela qual Pádua opta aproxima o leitor da dor contínua que atormenta o personagem protagonista do conto, dor de amar dois homens e de ser gay em uma sociedade homofóbica, heteronormativa que a todo instante tolhe sua subjetividade através de olhares punitivos:

Eu tinha pensado em Arlon e em Mário, tinha imaginado e sonhado a banda podre do fruto das mulheres vadias. Tive até o surto irônico de pensar um outro homem instalado em meu coração, mas meu sangue é forte, grosso, vermelho e original. Assumo o que sou na perspectiva que melhor me convém. Não adianta querer enfrentar todo um olho vigilante e onipresente. Em cada esquina onde meu corpo dobra encontro suado um pedaço de meu pesadelo, que ainda continua sendo ser rejeito de uma sociedade que insiste em me querer numa outra margem, distante e segregada da que abarca todos os “homens brancos”. A minha tradição é a mais completa contradição do meu querer... (SILVA, 2010, p.23-24).

Notamos no excerto acima que abre o conto, uma referência ao controle moral da sociedade que vê o diferente como anormal, tentando controlar, vigiar e disciplinar os corpos, os desejos e suas práticas sexuais através de um “olho vigilante” que visa à normatização em um padrão preestabelecido que descentraliza e marginaliza todos aqueles que nele não se encaixam através do que Foucault intitula, em *Vigiar e Punir* (1996), como dispositivo panóptico, um olhar onipresente de vigilância comportamental capaz de punir e castigar com injúrias e violência os desvios de conduta e comportamento. Ciente deste olhar vigilante, o personagem assume o que é, mesmo que isso signifique ser uma figura abjeta, um “rejeito” da sociedade que não aceita ou tolera sua identidade e subjetividade gay. A abjeção é o espaço de dessemelhança e de não identidade. Marginalizar o ser abjeto funciona como aliado do que Foucault chama de sociedade panóptica, na qual comportamentos polimorfos que fogem ao binarismo imposto pela heteronormatividade são punidos através de múltiplos dispositivos de poder.

O termo “dispositivo” é um termo técnico essencial para o pensamento foucaultiano, como afirma Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). Segundo o autor, se tentarmos examinar uma definição, encontraremos vários sentidos, dos quais ele aponta três: o jurídico, o tecnológico e o militar, sendo que todos estão, de algum modo, presentes no que Foucault entende como dispositivo. Para Agamben, o dispositivo “parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, pp.24-25).

A abjeção da personagem central do conto pode ser compreendida como uma autoabjeção, que se manifestará em vários momentos na narrativa, de diversas formas. De acordo com Kristeva, em *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção* (1980), quando o sujeito percebe que o seu ser é impossível, descobre-se abjeto. A abjeção de si é a manifestação culminante da experiência do sujeito a quem é revelado que todos os seus esforços inauguram a perda de seu próprio ser. Em uma das manifestações desta autoabjeção, resultante de uma interiorização da inferioridade que lhe é imposta pelo olhar do outro de tal maneira que ele próprio se autodenomina como abjeto por que assim ele é visto, passando também a se ver assim, o protagonista de “Abjeto desejo” se assemelha ao personagem central do conto “Assim caminha a humanidade”, que será analisado posteriormente. Essa semelhança se dá no fato de ambos os personagens sentirem o peso da idade, uma vez que se envolvem em relações intergeracionais, o que Pádua nos apresenta na narrativa quando destaca o envelhecimento manifestado nas mudanças de seus corpos, como se percebe no trecho abaixo do conto em análise:

Olhou seus olhos, os cantos da boca e dos olhos. Sentiu os cabelos brancos, a face chamuscada de verões pesados e fortes. As orelhas já anunciavam cartilagem em demasia, era o que via e o que pensava. A pele do pescoço já não retornava com bastante velocidade, quando puxada: ficava no lugar deixado, afrontando a experiência da pouca beleza que nosso herói tanto queria ter para si. Abriu a torneira, lavou apenas um dedo. Fingiu para si mesmo que não mais se olharia no espelho maldito que lhe revelava uma imagem que não queria (SILVA, 2010, p.32).

O personagem de “Abjeto desejo” se sente velho, feio, “rejeito” e abjeto. Tais impressões negativas e depreciativas poderiam ser apagadas ou extirpadas em uma relação na qual se sentisse desejado pelo outro, completo por este, o que não ocorre e o leva a tomar atitudes drásticas ao final do conto. Mas voltando ao curso linear da narrativa, após o trecho em que confessa assumir sua posição de abjeto perante a sociedade, vemos o protagonista apresentar aqueles de quem seu corpo e sua alma são dependentes e dos quais ele obtém a continuidade de seu ser e a sensação de saciedade para a latência de seu desejo-interior. Nesse momento, há uma mudança na perspectiva do narrador que, de primeira pessoa e na voz do narrador autodiegético, através do fluxo de consciência em um monólogo interior direto, passa para terceira pessoa, na voz do narrador heterodiegético, que tem acesso ao íntimo do personagem e que nos permite também o acesso aos seus sentimentos e pensamentos:

Ele tinha pensado em Arlon e em Mário: ambos quiseram a ele prestar favores em favor de comida, bebida, motel, dinheiro e o que também não se sabia o porquê. Arlon era o jovem rapaz branco por quem nunca se interessaria, porque aparentemente oriundo de família burguesa e de educação ligeiramente complexa para os padrões “normais” do dia. Nunca pecava na pronúncia do português, nunca fumava em público, nunca bebia ou dava escândalo, não se avexava, tinha boas companhias, dinheiro no bolso e um signo pra lá de parado (não se sabe, porém, o que o movia a trocar sexo por dinheiro). Insuportável até dizer chega! Mas era como uma onça anestesiada. Bastava um só tostão de tempo e o universo inteiro se transformava em um apetitoso lombo de carneiro. Por isso, então, e por assim dizer, nestes termos, ele jamais poderia ter pensado em Arlon: a cor da pele, dos cabelos, o nariz empinado, a voz que traduzia no cotidiano uma inteira gramática em suas flexões, exceções e frescuras. Mário, por sua vez, era um gato selvagem e afoito, faltando-lhe dois dentes laterais, inúmeras escoriações no corpo provocadas por quedas de moto, brigas e outros expedientes. Não gostava de tomar banho, enchia a cara de cachaça, gastava na farra todo o tostão arranjado, gostava de comer e bater em mulher porque dizia que já haviam dito que toda mulher gosta de apanhar. Da mesma forma que não gostava de tomar banho, vestia-se inteiro por uma semana com a mesma roupa. Dificilmente era possível vê-lo em trajes limpos e em corpo lavado. E a cueca, então? Um verdadeiro perfume de sexo e dejetos vencidos. Ele amou os dois de tal forma que não havia separação entre céu e inferno, corpo e alma (SILVA, 2010, p.24-25).

Interessante pensar essa mudança de perspectiva da narrativa do conto. Segundo João Batista Cardoso em *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*

(2001), as narrativas podem se dar através dos mais variados tipos de narradores, tanto em primeira pessoa quanto em terceira pessoa. A escolha da pessoa e do tipo de narrador irá denotar as funções exercidas pelo narrador na narrativa. O narrador em terceira pessoa, o heterodiegético, goza do poder da onipresença e da onisciência dos fatos narrados, o que talvez justifique a mudança do tipo de narrador feita por Pádua logo no início do conto, uma vez que seu compromisso passa a ser apenas o de relatar os fatos de forma neutra, sem inferências e/ou juízo de valor em relação às ações dos personagens secundários e do protagonista.

O desejo do protagonista por dois homens tão distintos, como percebemos no trecho retirado do conto, o completava. Ou ao menos deveria. As diferenças ficam claras na descrição de Mário e Arlon, que reiteram distintos padrões heteronormativos de um ideal de masculinidade: Mário é o típico “machão” enquanto Arlon parece se enquadrar na figura do bom rapaz de família. O que não significa que o desejo por um anulasse o desejo pelo outro, como fica explícito no final do trecho supracitado, o que nos leva a crer que o erotismo dos corpos de Mário e Arlon, dado de maneiras distintas, supria a descontinuidade do personagem central. Tais objetos de desejos, tão distintos, formavam uma relação hegemônica, ao ponto de não haver “separação entre o céu e o inferno” (PÁDUA, 2010, p.25). Para George Bataille, em *O erotismo* (1987), nós somos “seres descontínuos” e, portanto, buscamos no outro a nossa continuidade:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos (BATAILLE, 1987, p.11).

Logo, a continuidade só se dá através da satisfação do desejo que nasce da experiência interior, refletido no erotismo dos corpos, o que explica a busca constante pelo objeto de desejo, o outro, para suprir sua latência, mesmo que essa busca por continuidade resulte numa perda, pois, como afirma o autor, “se for preciso, posso dizer

que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante” (BATAILLE, 1987, p.10).

É essa descontinuidade, essa perda voluntária que move as personagens de Antonio de Pádua em todos os contos selecionados para nossa análise. O erotismo, segundo Bataille, “é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 20), sendo o responsável por levar o sujeito a buscar insistentemente o objeto de desejo que corresponda à interioridade do seu desejo. O protagonista de “Abjeto desejo” busca nestes dois homens a completude do seu próprio ser. Sendo nós seres descontínuos, incompletos, buscamos no outro a nossa continuidade e possibilidade de satisfação de nosso desejo. Essa busca se dá, como afirma Bataille, através da atividade erótica:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (BATAILLE, 1987, p.10).

Assim sendo, estamos frequentemente em uma procura psicológica pelo outro, em uma busca pela continuidade do nosso ser que nos livra da solidão e do isolamento (o que podemos perceber no protagonista de “Abjeto desejo”), ou simplesmente do outro que traga a sensação de saciedade do desejo interior, o que para Bataille é impossível. A experiência interior de um desejo-inquietação provoca nas personagens uma ansiedade compulsiva pelo outro de seu desejo, quase sempre as levando para relações frágeis e passageiras, os relacionamentos líquidos de que nos fala Zygmunt Bauman em sua obra *Amor Líquido: sobre a fragilidade das relações humanas* (2004). São relações afetivas rarefeitas, sem durabilidade, algumas vezes movidas por interesses financeiros, como ocorre no conto em análise, onde o protagonista se envolve com os personagens Arlon e Mário que não estão interessados em seus sentimentos, apenas nas suas “mesadas”, pois, segundo o protagonista, “se fosse para falar em não dar a mesada semanal, garanto que estariam acordados, discutindo, me xingando, tentando me levar em banho-maria com os seus carinhos tontos e artificiais” (SILVA, 2010, p.30). As personagens vivenciam um relacionamento descartável, onde o envolvimento amoroso

dá lugar à troca do sexo pelo dinheiro e a relação passa a ser vista como produto de troca, como mercadoria. Esse desapego às pessoas, tornando-as objetos descartáveis, são características de nossa época, marcada pelo consumismo e fica evidente quando o protagonista do conto pondera sobre sua posição na relação com o personagem Mário, pois “sabia que não havia amor, interesse físico, nenhuma atração, por mais parcial que ela fosse. Sabia que estava ali jogado feito papel de mesa que é descartado após o uso. Guardanapo (embora de linho), mas descartável ou usado apenas uma vez, por vez” (SILVA, 2010, p.30). Temos, assim, personagens inseridos em um “relacionamento de bolso” (BAUMAN, 2001). O termo se refere à ação de usar um objeto, guardá-lo e dispor dele quando se precise ou quando há interesse, o que é percebido no conto nos personagens Mário e Arlon em relação ao protagonista. Durante todo o conto percebemos o desespero do personagem central em se sentir completo, amado, saciado. Porém, o que percebemos em relação aos personagens secundários é apenas o interesse material, não há envolvimento sentimental por parte destes.

Ainda sobre o erotismo, Bataille afirma que existem três formas de manifestação: o erotismo dos corpos, o erotismo sagrado e o erotismo dos corações, sendo “que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987, p.13). O erotismo dos corpos tem seu ápice no encontro dos corpos durante o ato sexual. É neste momento que nós experimentamos a continuidade, com a destruição da estrutura do ser fechado. Segundo Bataille, o erotismo dos corpos “tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 1987, p.15). Já o erotismo dos corações é o erotismo dos amantes. Neste, a materialidade que há no erotismo do corpo dá lugar à paixão que se manifesta como sentimento arrebatador que adiciona violência ao erotismo dos corpos para aquele que a experimenta:

Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação

do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassínio? (BATAILLE, 1987, pp.13-14).

A paixão, mesmo manifestada de maneira positiva, traz desordem ao amante, por ser um sentimento instável que carrega junto à sua felicidade o sofrimento, a angústia, a carência e a necessidade do outro, “pois há para os amantes mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une” (BATAILLE, 1987, p.15). Neste segundo erotismo apontado por Bataille, a continuidade possível só se dá através do outro, e a relação com a violência se dá quando o amante, ou na impossibilidade de possuir o ser amado ou na possibilidade de perdê-lo, prefere matá-lo ou se matar, o que para Bataille é entendido como a violência última:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência – à qual responde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – começa o campo do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. É somente na violação – com estatuto de morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é (BATAILLE, 1987, p.16).

O erotismo dos corações nos parece ser o que mais se enquadra na figura do protagonista de “Abjeto Desejo”. O personagem, após a errância noturna, sente a necessidade angustiante de seus dois objetos de desejo quando afirma que “queria subir a ladeira, depois da esquina daquela boate, ir cantando Rick Martin e abrir os braços famintos para Arlon e Mário” (SILVA, 2010, p.25-26). A angústia e a desordem da qual nos fala Bataille fica evidente na passagem quando o personagem afirma ter braços “famintos” por Arlon e Mário, e sua carência só possível de ser saciada no encontro com estes. Essa carência fica evidente no trecho a seguir, onde podemos perceber a confirmação do que Bataille nos diz em relação à desordem que a paixão traz consigo:

Não era tão madrugada, mas já sentia um frio cortante a secar-lhe a pele, a queimar-lhe os lábios. A friagem já invadia sua alma. O coração disparado como uma cantiga de carnaval. A mais crua das maldades: a saudade de dois homens que inventou de amar sem ter a

real noção do que sentia, por quem transgrediria as leis do mundo!
(SILVA, 2010, p.26).

No excerto citado o personagem afirma que seria capaz de transgredir as leis do mundo por causa de seus amantes. Em sua reflexão quanto aos três tipos de erotismo, Bataille também aponta para as ações da interdição e da transgressão. Para o autor, a interdição pode ser entendida paralelamente à descontinuidade do ser, ligadas à sustentação das leis, seja as naturais ou as do mundo. Já a transgressão é a ruptura destas leis, a quebra das algemas das interdições. É no ato de transgredir que a angústia e a sensação de pecado se manifestam, uma vez que esse ato está ligado à desordem, à ruptura, à violência, à desmedida e aos excessos. Ambas, interdição e transgressão, são necessárias para o entendimento do profano e do sagrado, do erotismo e das religiões. Bataille afirma que “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (BATAILLE, 1987, p.24).

Posto isso, a transgressão não pode ser entendida como oposição à interdição, uma vez que uma complementa a outra. Sem as transgressões ou sem as interdições, o erotismo nunca estaria completo. É através da transgressão que é possível o conhecimento da experiência do erotismo. O sujeito erótico, movido pela experiência interior, sai de seu arrebatamento íntimo ao extravasamento através da transgressão e do excesso, exteriorizando suas inquietações. Ele sai da noção da experiência interior, da interdição, para a experimentação do erótico, do desejo-latente, da transgressão, e é nesse momento que acaba fragilizado, agindo pela vertigem e desordem das paixões, da angústia, da solidão:

O choro ficou mais forte e a vontade de viver misturada à solidão desembestou feito cão vadio que viaja noite adentro em busca de uma rua qualquer em que posso encontrar abrigo do vento, comida de graça e espaço amplo para sair de fininho no dia seguinte. No pensamento, as belezas díspares dos dois namorados que não sabiam da existência um do outro (SILVA, 2010, p.26-27).

O protagonista do conto passa a vivenciar a desordem de seus sentimentos, e a vontade de viver passa a se confundir com a vontade de morrer, tamanha a solidão, a falta de Mário e Arlon e devido à sua condição, de homem de meia idade que não

atende mais aos padrões de beleza impostos pela sociedade, estando em desacordo com a juventude e a beleza de seus amantes. É o erotismo dos corações em sua mais clara manifestação, que em uma sucessão de eventos levará o protagonista do conto à sua maior transgressão, a de tirar a própria vida. Vemos configurar a imagem do ser desordenado, na agitação interior que se manifesta de forma desesperadora:

Mário ouvia o lamento do amante, que chorava descompassadamente, afirmando que logo logo morreria de desgosto, de solidão, de vazio. O que você tem de verdade? Perguntou Mário, ansioso pela continuação do sono de que acabara de ser despertado. Minha doença? É alma, cara! É dor de alma! E contra essa dor não há remédio, não há navio ou viagem. Nenhuma fuga e nenhum além. Apenas a solidão dos que a sofrem em tempos intercalados ou intermitentes (SILVA, 2010, p.29).

O trecho, que na estrutura do conto é um dos momentos de conflito da narrativa, acorda com o que Bataille concebe em torno do sujeito erótico a partir da ação transgressora, o que significa libertar-se de estruturas da interdição que nos prendem e controlam os nossos impulsos mais íntimos. Contudo, tal transgressão aqui se manifesta de maneira dramática, trazendo à tona a violência presente no erotismo dos corações. Essa violência faz com que a falta do desejo do outro se equipare ao aniquilamento do sujeito, o que o leva à abjeção de si sobre a qual já comentamos. Em certo momento, depois do rápido ato sexual com Mário, em que fica claro que a relação é rarefeita, devido a ausência de sentimentos, onde o que impera é a objetificação e o interesse financeiro de Mário, o protagonista do conto observa o espaço abjeto ao seu redor, o que reflete a abjeção que sente por si em seu interior, o banheiro sujo onde habitavam “restos molhados de papel, cabelos e mofo em cantos distintos (contrastando com outras partes limpas do ambiente). O assento do vaso sanitário invadido de pingos de urina. Amarelados, secos, grudados” (SILVA, 2010, p.32). As imagens abjetas descritas neste trecho refletem o interior do personagem. O caos e a desordem de seus sentimentos parecem se equivaler ao cenário que contrasta partes limpas com restos de cabelos, mofo e pingos de urina. Quando o personagem protagonista se desprende das algemas da interdição e da sustentação da ordem racional, o sofrimento, a solidão e o desejo de morte prevalecem e ele faz uso da ação violenta para exteriorizar seus excessos. Seus

sintomas correspondem a sensações de vazio, de angústia e de dor como percebemos no trecho abaixo, momento de clímax do conto:

[...] tomou de uma caneta e de um bloco de anotação, rabiscou algumas penúrias que ali deixou pintadas de tinta e letras tontas, saiu descalço, trancou a porta e desceu [...] Quando ele centrou seu corpo na avenida, bem no meio do asfalto, o porteiro interfona para o apartamento de onde Mário se levanta assustado, ainda de cueca, olha pela janela do sétimo andar e vê o amante caminhando como quem busca algo em pleno asfalto. Interfona para o porteiro solicitando ajuda dos bombeiros, da policial do centro de zoonose [...] Antes de descer teve a curiosidade, mesmo sem dispor de tempo útil, de ler o papel escrito que estava sobre o console: “Caros Arlon e Mário e todos os que fazem parte do meu círculo de amizade, percebi que a pior coisa do mundo é você estar no mundo rodeado de pessoas e não ter ninguém com quem compartilhar seus segredos, seu cotidiano, suas desesperanças. Amo muito o mundo, mas amo muito a paz, o sossego. Não estou bem. Embora partindo, penso como disse Edith Piaf, *Non, rien de rien, non, jê ne regrette rien*. A todos um adeus e que possamos nos encontrar um dia, seja nas alvuras celestes ou nas profundas do... Eu.” Doeu (SILVA, 2010, p.32-33, grifo do autor).

Pádua faz um interessante jogo de palavras para apresentar a dor interna da personagem, essa dor do EU que ele tenta exterminar no ato de desespero final, em busca da paz e do sossego que a sua situação em vida não possibilita, pois, mesmo estando rodeado de pessoas, mesmo tendo dois amantes, ele se sente só, se sente incompleto, descontínuo. E, como um prisioneiro de uma cela sem grades, chega à conclusão que a única maneira de se libertar é tirando a própria vida. O trecho da canção *Non, Je Ne Regrette Rien* composta em 1956 e gravada pela primeira vez por Edith Piaf em 1960, cuja tradução literal significa “Não, não me arrependo de nada” e que abre o conto, assume no bilhete suicida o papel de epitáfio, onde o protagonista afirma não ter arrependimentos de suas ações. Tendo seu corpo e sua existência cravados pela dor, pela desordem e pelo esvaziamento existencial, o personagem busca a transgressão final na morte:

Lá fora, naquele instante, um barulho estranho e calmo ressoava naquela quadra como sentimento de morte. Um honda civic vinha em alta direção naquele asfalto. Ele, que já estava destinado àquilo, jogou-se contra o carro, cujo motorista não teve o que fazer a não ser frear já bastante tarde: o corpo tinha sido lançado a uma distância de

aproximadamente cinco metros. Caiu todo quebrado contra um muro que espalhou parte de sangue e cérebro ali mesmo, num raio de dois metros. O motorista do carro desesperou-se, pôs as mãos na cabeça, chorava feito menino enquanto olhava o rosto deformado, parte traseira da cabeça do morto esfacelada. Mário desceu sem sentido: não sabia se chegava perto do morto para prestar as últimas homenagens, se saía de fininho para que não fosse percebido e apontado como michê do defunto, e isso poderia lhe trazer complicações, principalmente as morais [...] Caído ali, dava a impressão de que a dor era maior, pior do que a dor de alma. Se não era para se arrepender de nada, *rien de rien*, e acabar daquele jeito, melhor solidão em vida, passeios sem gente, piquenique sem criança, amor platônico. Era difícil confirmar que havia esquecido tudo, que não ligaria para o passado, que tudo recomeçaria a partir daquele instante. *Je repars à zero. Non, rien de rien* (SILVA, 2010, p.33-34, grifo do autor).

O desfecho trágico de “Abjeto desejo” elucida o extremo ao qual o desejo-inquietação do personagem o levou. E, de tanto se sentir abjeto em vida, se tornou uma figura abjeta também em morte, pois “o cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto” (KRISTEVA, 1980, p.04). O cenário se torna um espetáculo mórbido para transeuntes, agonizante para o protagonista em seus momentos finais e desesperador para o motorista do Honda Civic que o vitimou. Mário observa a figura abjeta de seu amante com medo de que a descoberta da relação entre os dois lhe traga “complicações morais”, o que só confirma que seu papel no relacionamento era apenas o de interesse financeiro, relacionamento de bolso, o de um “michê do defunto”.

O trecho *Je repars à zero. Non, rien de rien* (Recomeço do zero. Não, nada de nada), fecha o conto com uma dúvida: na transgressão final, que na estrutura do conto tem a função do efeito único do qual nos fala Edgar Allan Poe, o protagonista se arrepende de seu ato? A questão é levantada pelo narrador heterodiegético ao supor que, se fosse para acabar daquele jeito, melhor seria solidão em vida. Entretanto, na transgressão à qual a personagem central se lançou, não era possível recomeçar do zero. Bataille (1987) afirma que, se é impossível encontrar em vida uma continuidade do ser no outro, a morte seria uma forma de transgressão, um sacrifício, onde opera o terceiro erotismo, o sagrado, que

é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, por causa da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e o que, no silêncio que cai, sentem espíritos ansiosos é a continuidade do ser a que a vítima é entregue” (BATAILLE, 1987, p.55).

Sendo assim, temos o sacrifício do ser descontínuo que, não encontrando em vida a sua continuidade na figura de seus amantes, a busca na morte.

Partindo para a análise das estruturas do conto, além da já citada mudança de perspectiva na narrativa, que de autodiegético passa para heterodiegético, “Abjeto desejo” possui também uma grande variação dos espaços ficcionais dos mais variados aspectos socioeconômicos, como um quarto de apartamento onde “os recantos dos azulejos brilhava sem que o toque da empregada tivesse ali sugerido algum sentido de limpeza” (SILVA, 2010, p.25), uma boate, onde o protagonista tem o primeiro ataque da dor de amar sob “o escuro quase sem céu do ambiente” (SILVA, 2010, p.25), as esquinas e ruas em que o personagem principal caminha na sua errância noturna “sob luzes fracas dos postes alternados em suas lâmpadas” (SILVA, 2010, p.26) e, por fim, o local onde se passa a tragédia do suicídio do protagonista, cercado por policiais e testemunhas. Cada um destes espaços tem muito a dizer sobre os personagens, principalmente sobre o protagonista do conto, seus sentimentos, suas dores e angústias. Como já mencionamos, as descrições dos espaços abjetos refletem a identidade do protagonista, da forma abjeta como se vê e como a sociedade o vê. Em relação ao tempo da enunciação, em “Abjeto desejo”, assim como nos contos “Assim caminha a humanidade” e “Triângulo desfeito”, podemos considerar o tempo cronológico linear, pois não sofre inversões, seguindo uma ordem cronológica dos fatos. O único conto de nossa análise em que podemos perceber uma inversão na ordem dos fatos é “História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para aquele que amei e me legou à solidão)”, no qual há uma ruptura em relação à linearidade da narrativa, que será analisado posteriormente.

Na próxima narrativa que passaremos a analisar, “Assim caminha a humanidade”, percebemos que a transgressão atua de duas maneiras distintas: a primeira na performatividade das personagens, o protagonista, no auge dos seus quase cinquenta anos de idade e um jovem que o incita a um jogo de sedução em plena calçada, e, em

segundo plano, no nível da linguagem licenciosa (MORAES, 2003), utilizada por Pádua a fim de nomear o ato sexual e as partes do corpo do outro, principalmente as zonas erógenas e as interditas, como a bunda, que neste conto se configura como objeto de desejo do protagonista através da mancha suja na cueca que o incita em uma sensação mista entre abjeção e desejo-inquietação. Entendemos por linguagem licenciosa, o que Eliane Robert de Moraes disserta em seu já citado artigo “O efeito obsceno” (2003): uma linguagem que revela ao leitor, imagens, gestos e palavras carregadas de termos técnicos, considerados como obscenos por apresentar de forma explícita a representação da relação sexual entre os personagens. Veremos também que o desejo nos outros contos selecionados para este estudo recai ou em outras partes do corpo, como no conto “Triângulo desfeito” onde o personagem Junior tem um verdadeiro fetiche pelo tamanho do pé do protagonista Logan, ou em objetos, como em “Do desejo e do objeto” onde uma munição de AR-15 pode ser compreendida como uma metáfora do falo e do desejo homoerótico entre os personagens, se tornando um talismã da relação não concretizada entre os dois.

Falaremos primeiro da performatividade das personagens que, permeada pelo desejo despertado no protagonista e representada no erotismo dos corpos, culminará na relação líquida no desfecho da narrativa. “Assim caminha a humanidade” se inicia com o personagem principal revelando sua dor existencial em uma passagem semelhante ao trecho inicial do conto que analisamos anteriormente, com a diferença de que neste segundo conto não há alterações de perspectiva da voz narrativa, o conto é narrado pelo narrador autodiegético do início ao fim. Através de um monólogo interior, ele invoca autores importantes, como Kafka, e personagens famosos da literatura mundial como Madame Bovary, Dom Quixote e Ulisses, assim como personagens da Bíblia Sagrada, como Sansão, Judas, Maria Madalena, Jesus Cristo e a Virgem Maria, tudo para demonstrar a aflição de seu desejo e a busca desnecessária por respostas em uma vida que não tem sentido. Dentre essas citações, destacamos a autora Clarice Lispector, que tem algumas de suas obras citadas no conto, como *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela*, *Laços de família*, e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Essas citações funcionam como intertextualidades utilizadas por Antonio de Pádua para nos dizer algo sobre seu narrador autodiegético, que se identifica com os personagens de Lispector, confessando tanto que poderia habitar uma de suas obras, quanto ser leitor da autora,

quando no final do conto, afirma precisar “reler Clarice para aprender a vida” (SILVA, 2010, p.62) depois da relação esporádica com o jovem, sem nenhuma proteção, uma transgressão inimaginável no início da narrativa, quando o vemos contar os detalhes de mais um dia comum em sua vida:

Depois da vinda das compras no final da tarde de um dia qualquer comum, não vi um cego, não masquei um chicletes, não arrebentei um ovo, nenhuma gema amarela, verde ou cor do exército. Nenhuma linha de tricô, bonde ou passageiros. Apenas algo a roer, a remoer lá no fundo, bem dentro onde não é possível capturar: a dor. Não melancolia, não depressão. A dor. A vida gritando alto, surtando em momentos. Eu impaciente e sem saber me prover daquilo de que necessito (SILVA, 2010, p.55).

No final da passagem destacada podemos perceber que há uma impaciência que aflige o personagem central do conto. Essa impaciência é na verdade a manifestação de seu desejo-inquietação, pois ele sente “a vida gritando alto”, principalmente pela idade em que se encontra, quando o tempo parece correr mais rápido, “surtando” a cada minuto. Como já mencionamos anteriormente, o protagonista do conto se assemelha ao protagonista de “Abjeto desejo” no que se refere à idade em que se encontra e por se envolver em uma relação intergeracional. No entanto, como veremos adiante, o personagem do conto em análise não tem a mesma tendência suicida do protagonista do conto anterior. A dor aqui se manifesta numa ânsia de saciar o desejo do corpo, mesmo que momentaneamente, ou seja, temos um personagem preocupado apenas com a satisfação do desejo momentâneo, da carência sexual, ao passo que o protagonista de “Abjeto desejo” sentia uma forte carência afetiva. Essa sensação de satisfação sexual ocorrerá com a introdução do jovem rapaz com quem ele esbarra na volta das compras, onde começa o jogo de sedução que culminará no ato sexual, ápice do desejo homoerótico entre os dois:

O rapaz andou dois passos à minha frente, o idiota, quase me atropela. E eu doendo [...] quando percebi que ele havia me empurrado de propósito, procurei saber o sentido daquilo. Tudo estava estampado no olhar dele, que de jovem tinha toda a motivação diária para aproveitar o dia. Era branco amarelo. Nunca sei bem dizer essas coisas de pele, de cor. Era branco, eu sei. Mas era amarelado. Uma tonalidade bonita até [...] Quando olhei para as costas do moço, algo em mim pareceu

não gostar ou gostar demais. Ele andava e me olhava como me chamando. Eu o olhava e me perdia em meio à bunda empinada que fazia dele algo mais que homem: ele era vida pura. Diabo de tentação! Uma bunda daquelas não se encontra todo santo dia. E o pior: o veado ainda fica me provocando [...] Ele parecia brincar, não querendo que eu me aproximasse. Percebi o jogo: ele gostava de jogar. Eu queria jogar, pois as minhas partidas foram lançadas nos meus quase cinquenta anos (SILVA, 2010, p.55-56).

Percebemos neste fragmento que a aflição e a agonia do personagem se dão pela pressa e vontade de vivenciar os prazeres do corpo enquanto a virilidade ainda lhe é possível. Essa inquietação o levará à transgressão, uma vez que ele afirma que deseja se envolver com aquele rapaz sem nenhum tipo de vínculo afetivo, sem nenhuma preocupação ou “sem as agonias dos corações, sem as cobranças dos apaixonados, sem mesmo a recordação da feição do último homem que tivesse beijado, mesmo que com ele passasse todo um ano, sobre ele, trepando” (SILVA, 2010, p.56). O jovem o incitava em sua brincadeira de seduzir. Outra constatação em relação aos personagens de “Assim caminha a humanidade” é que os mesmos estão envolvidos no que Bataille (1987) caracteriza como erotismo dos corpos, uma vez que não padecem das paixões que caracterizam o erotismo dos corações e não sentem a necessidade do vínculo sentimental que percebemos no protagonista de “Abjeto desejo”.

A inquietação do desejo do protagonista do conto se manifesta de maneira voraz. Ele tem pressa, pois para ele a vida “já era um início de inferno” (SILVA, 2010, p.57). O jogo de sedução continua no espaço de homosociabilidade das ruas da cidade. Didier Eribon afirma em *Reflexões sobre a questão gay* (2008) que a cidade sempre foi o refúgio dos homossexuais, uma vez que nas grandes cidades existem redes de sociabilidade que não existem em cidades interioranas, onde a injúria e a hostilidade ambiente massacraram e reprimem a subjetividade gay. Não que nas grandes cidades isso também não ocorra, todavia foi “a cidade grande que deu aos modos de vida *gay* a possibilidade de se desenvolverem plenamente. A cidade é um mundo de estranhos. O que permite preservar o anonimato e, portanto, a liberdade” (ERIBON, 2008, p.34). A discricção e o anonimato do modo de vida gay em relação aos espaços urbanos propiciam as relações líquidas (BAUMAN, 2004), onde os relacionamentos afetivos e as relações sexuais se tornam cada vez mais descartáveis. A construção narrativa do espaço urbano funciona como descrição do espaço de homosociabilidade e confirma a descrição

desejosa do protagonista pelo jovem rapaz que o “cativou de primeira” (SILVA, 2010, p.58). Através desse detalhamento, o narrador capta as imagens que descrevem o frenesi nas ruas da metrópole, um dos espaços socioeconômicos da narrativa, bem como o tempo em que ela se insere:

No meio das ruas, veículos barulhentos que corriam mais desesperados do que eu: era natal. Da calçada do lado de lá, alguns pedintes se acomodavam às paredes das lojas da esquina da rua; do lado de cá, eu e ele nos olhando, verificando a possibilidade do cio nosso de cada um [...] Estava deslumbrado diante de tanta beleza. Naquele instante até pensei se não exagerava: se não estava tão carente que o primeiro rapaz que eu visse olhando para mim faria meu pau subir numa automação inusitada (SILVA, 2010, p.57-58).

O personagem chega a questionar se tamanha admiração em relação à beleza do rapaz não era na verdade uma manifestação de sua carência e necessidade de satisfação de seu desejo-inquietação. Não hesitante, o segue pelo caminho que este lhe aponta, até chegarem a um quarto no fundo de um imóvel. Neste momento o protagonista do conto dirige sua atenção não mais ao seu objeto de desejo, mas sim ao espaço abjeto ao seu redor, o segundo espaço socioeconômico do conto, habitado por objetos sujos, como cuecas, lençóis, toalhas, meias e bermudas. Ainda faziam parte do cenário, restos de bolacha, marcas de catchup, farelos de bolo, além de “coca-cola, merda e esperma” (SILVA, 2010, p.58). Essas descrições pelas quais Pádua opta de maneira recorrente funcionam, como já mencionamos, como reflexo da abjeção com a qual os sujeitos gays precisam lidar, que os obrigam a encontrar este espaços para porem em prática suas relações. A descrição do espaço considerado abjeto, que reflete na relação dos personagens em um processo de espelhamento, tornando seus corpos e o desejo gay também abjetos, traz detalhes importantes não só sobre a relação que ali está prestes a acontecer, quanto do desejo do personagem-narrador:

um pequeno banheiro forrado de cabelos, restos de papel higiênico amolecido. Mofa nas paredes. Pia em petição de miséria. Um par de escova dental. Na entrada do banheiro percebi algumas cuecas: uma red nose, uma bad boy, duas olimpos club. Na bad boy havia uma mancha escura. Dava para perceber: era merda. E muita. Creio que eu teve diarreia e fez o serviço nas calças ou deu muito a bunda um dia

desses e saiu vazando pelo pito. Foi um objeto que mais me deixou desmantelado: a cueca suja (SILVA, 2010, p.58).

Percebemos que a abjeção e o desejo começam a se mesclar em um só significado para o protagonista do conto, uma vez que a cueca suja do jovem “quis cuspir” em sua cara enquanto o “atraía” (SILVA, 2010, p.59). Para Kristeva (1980), a abjeção é um sentimento ambíguo que, a princípio, gera incômodo ao sujeito que a sente. Segundo a autora, a abjeção é um tipo de espasmo que causa simultaneamente, repulsa e fascínio ao sujeito extasiado por este sentimento, deixando-o fora de si. Isso ocorre porque a abjeção é aquilo que escapa das normas organizadas culturalmente, fascinando e perturbando o sujeito normatizado. Logo, a abjeção é uma forma extrema de desidentificação, uma espécie de crise ou de revolta do ser contra alguma coisa que o ameaça. Essa “alguma coisa” precisa ser purgada pela repugnância que comporta e causa, mas também pela familiaridade e identificação que se tem com ela. Sendo assim, a primeira impressão do personagem protagonista do conto em análise é a de nojo, que em seguida se modifica para um desejo inquietante e latente pela bunda do outro, que naquele momento se tornou “um manancial divino, terra onde mana mel e leite” (SILVA, 2010, p.60). A descrição desejosa do narrador autodiegético pelo seu objeto de desejo, neste momento do conto, se mescla com a narrativa erótica do encontro dos corpos dos personagens, através da linguagem técnica utilizada por Pádua, momento de grande clímax da narrativa:

Inclinou-se para fora da cama: a bunda em direção ao meu rosto se abria numa lentidão presságica. Tudo aquilo ali era meu enquanto ali estava. Ele veio vindo, de repente veio vindo, e quando menos esperei já estava com metade da língua penetrando-lhe a bunda, que rebojava vagarosamente como quem sente cada tremor do órgão naquela porção carnosa. O cheiro dela era apenas o cheiro dela. Tive uma má impressão, logo no início, pensei no sujo. Mas ao depois percebi: a bunda tinha cheiro característico: cheiro e sabor de cu. Lambia-a toda (SILVA, 2010, p.60-61).

Nesta passagem percebemos a relação intrínseca entre o desejo e a abjeção, uma vez que o personagem tem, de início, uma má impressão de seu objeto de desejo. Contudo, a ojeriza inicial logo se transforma em embevecimento e o incômodo abjeto é

substituído pela sensação de satisfação, algo que percebemos através do fluxo de consciência do protagonista, em seus monólogos interiores. A agonia vivenciada pelo personagem no início do conto estava sendo saciada. Tinha chegado ao fim, ao menos por enquanto, a busca incessante pelo outro que completasse o seu vazio existencial e a latência do seu desejo-inquietação. O objeto de seu desejo naquele instante supria suas carências sexuais, e o protagonista sentia novamente sua virilidade em ação, principalmente quando o jovem se ajoelha a sua frente, em uma posição de submissão:

Ajoelhou-se no chão, sugou meu caralho sem nem questionar se sujo de sua bunda; engoliu-o até não poder mais e pediu: - Goza em mim, macho! Mal terminou de implorar, naquela posição de reverência e de humilhação foi um jato de esperma para os olhos, fechando-os imediatamente (SILVA, 2010, p.61).

Podemos perceber nessa passagem a manifestação de poder da qual Michel Foucault disserta em sua obra *Microfísica do poder* (1992). Segundo o filósofo, o poder está disseminado de maneira ampla em diversas esferas da sociedade, transformando o homem em escravo não só das instituições políticas e do Estado, como também das relações interpessoais. A submissão no excerto fica evidente quando o jovem pede em momento “de reverência e humilhação” para que o protagonista, em sua posição de poder, goze nele, para deixar claro que naquele momento de entrega, ele pertencia totalmente ao seu “macho”, instante em que o protagonista se sente novamente vivo e viril, além de representar a confirmação de seu status de superioridade dentro daquela relação íntima em que estavam inseridos. O ato sexual da forma como foi concebido reflete um estado de desejo latente, inquietante, que faz com que o personagem-narrador busque seu objeto de desejo em uma relação fugaz e passageira. Contudo, como fica claro no trecho a seguir, a satisfação do desejo sexual não exclui a dor que habita nas profundezas de seu interior

Saí satisfeito com a trepada, mas ainda não sabia dizer como viver. Por que fora transar com um desconhecido sem a mínima proteção? Não sei. Me lembro agora da *puta seletiva* de Ivana Leite, quando diz: - Comigo só se for com o pé na morte, cara. Camisinha nem pensar. Preciso reler Clarice para aprender a vida [...] Preciso ir, as obrigações me chamam, o tédio me consome, o rapaz do pescoço grosso pode

aparecer e eu vou me ferrar, se me apaixonar por ele. Adeus (SILVA, 2010, p.62, grifo do autor).

O gozo sexual não trouxe a continuidade para o protagonista de “Assim caminha a humanidade”, título que, aliás, parece aludir ao “líquido cenário da vida moderna” do qual nos fala Bauman (2001). Para o autor, as relações afetivas tornaram-se mais inconsistentes e descartáveis no nosso cenário consumista contemporâneo. Isso faz com que os sujeitos se tornem mais solitários e “desesperados por ‘relacionar-se’” (BAUMAN, 2004, p.8) em momentos de esvaziamento existencial, como percebemos no início e no desfecho do conto, no medo de se apaixonar que o protagonista confessa, e pelo fato de assumir que, mesmo satisfeito com a transa, não sabia como viver, o que significa que o personagem central do conto provavelmente voltará a buscar outras relações líquidas em um movimento cíclico onde provavelmente não conseguirá saciar seu desejo-inquietação e sua descontinuidade, nem extirpar a dor existencial da qual padece. Interessante perceber que o narrador autodiegético tem mais medo de se apaixonar do que de se infectar através da transa com um desconhecido sem nenhuma proteção. O personagem cita a rápida narrativa “Putá seletiva”, uma espécie de microconto do livro *Falo de mulher* (2002), da autora paulista Ivana Arruda Leite, para justificar sua transgressão na opção ariscada de não utilizar preservativos, como faz a personagem de Leite:

Sou uma puta muito seletiva. Escolho muito os homens que como. Se um deles para o carro e pergunta sobre camisinha, vou logo dispensando e mandando o sujeito pastar. - Comigo só se for com o pé na morte, cara. Camisinha nem pensar (LEITE, 2002, p.49).

Esse risco consciente de ambos os personagens talvez seja fruto de um fetiche mórbido de flertar com a sorte. Não há dados suficientes para se afirmar isso. O que se pode constatar é que o personagem protagonista de “Assim caminha a humanidade” está mais desesperado em satisfazer seus desejos do que a personagem de Ivana Arruda Leite, que afirma ser bem seletiva em relação aos homens que “come”.

Observamos nos dois contos do nosso *corpus* analisados até aqui que a satisfação do desejo está intrinsecamente relacionada a uma sensação de incompletude, de descontinuidade e carência, seja afetiva, como no caso do protagonista de “Abjeto

desejo”, seja sexual, como vimos em “Assim caminha a humanidade”. Esse sentimento de incompletude precisa de uma maneira ou de outra ser saciado. A necessidade de satisfação lega o sujeito às relações líquidas e às situações de abjeção. Na obra *Amor líquido* (2004), Zygmunt Bauman esclarece que todo relacionamento é uma espécie de investimento onde os envolvidos são obrigados a dedicarem seu tempo e esforços que poderiam ser empregados em outras coisas, mas que serão restituídos de alguma maneira lucrativa. Quando ocorre o abandono ou o término da relação amorosa, o sujeito se sente no prejuízo de todo o investimento empregado. Esse sentimento de prejuízo pode acarretar proporções desastrosas, o que acontece com o protagonista do primeiro conto analisado por nós. Em ambos os casos, a ação transgressora do “sujeito erótico” (BATAILLE, 1987) é a tônica para o aprazimento dos desejos inquietantes e da descontinuidade do ser, seja em relações sexuais esporádicas, seja na eliminação da descontinuidade através da violência e morte.

Após falarmos da transgressão manifestada na ação dos personagens, falaremos a seguir sobre a segunda forma de transgressão nos contos de Pádua. Essa, no entanto, opera não nos personagens, mas no nível da linguagem, na narrativa da erotização dos corpos no ato sexual, fazendo uso de palavras que nomeiam não só o ato em si, como também as zonas erógenas dos corpos, ou seja, a “linguagem técnica” (MORAES, 2003).

2.2. Despindo a narrativa – A linguagem técnica e erótica de Antonio de Pádua

A linguagem utilizada por Pádua em sua narrativa ficcional expressa o desejo dos personagens, seja por meio de metáforas que representam não apenas o objeto desejado como o ato sexual em si, seja por imagens e até mesmo intertextualidade com letras de músicas populares, como já exploramos. Da mesma forma, a estrutura de seus contos, ora se apresenta de forma cronológica, ora rompe com a linearidade espaço-temporal, como veremos no conto “Do desejo e do abjeto” que se inicia no momento em que o narrador já havia sido abandonado e vai tecendo sua narrativa de forma regressiva, através do fluxo de ideias do personagem pelo recurso narrativo reconhecido

como *flashback*. Voltando o olhar para a temática e a linguagem do autor, em todos os contos que compõem *Abjetos: desejos*, e por consequência, a seleção para este nosso estudo, Antonio de Pádua se vale de uma linguagem capaz de despertar no leitor sensações distintas, uma vez que sua narrativa, desprovida de pudor, explicita o desejo de suas personagens e nomeia a erotização de seus corpos, lançando mão de uma linguagem licenciosa para nomeação das zonas erógenas, bem como das trocas de fluidos, de sangue, esperma e merda que fazem parte do ato sexual anal. Essa linguagem licenciosa pode ser confundida com linguagem pornográfica, devido sua transgressão em nomear objetos considerados tabu e rompendo com a higienização moral.

André Maciel de Oliveira, em sua dissertação *A literatura de gênero gay em Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão - Contos homoeróticos de Antonio de Pádua Dias da Silva*, de 2013, apresenta a distinção entre pornografia e erotismo para tratar dos contos do autor, utilizando das considerações que Dominique Maingueneau faz sobre o termo “pornografia” em sua obra *O discurso pornográfico* (2010). O termo tem origem no século XVIII e foi difundido pelo escritor francês Nicolas-Edme Rétif, mais conhecido como Rétif de La Bretonne, em sua obra *Le pornographe ou la prostitution réformée* (1779), onde Bretonne explana sobre o controle da prostituição pelo Estado francês. De lá para cá, a etimologia da palavra foi ganhando significado carregado de valores morais, cuja censura e higienização por parte das religiões e do Estado a rotula como obscena e proibida, o que diminuiu o valor artístico de várias obras não só no campo da literatura, como das artes plásticas e do cinema.

Não podemos caracterizar a literatura produzida por Antonio de Pádua como pornográfica. A temática de sua narrativa ficcional é, antes, erótica, ou homoerótica, da mesma forma que a linguagem utilizada por ele é caracterizada como erótica, uma vez que, por meio da linguagem, se faz possível nomear os atos, os sentimentos e os desejos. A narrativa licenciosa a qual o autor opta, por meio de uma linguagem transgressora, que rompe com a higienização, com a moralidade e com os padrões aceitáveis pela sociedade, produz um efeito no leitor, que pode vir a ser obsceno. Segundo Eliane Robert Moraes (2003):

A dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria “erótico” ou “pornográfico” – reafirmada pelos historiadores, que

preferem empregar os dois termos indistintamente – também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário. A questão é enfrentada por Henry Miller, num ensaio escrito por ocasião da proibição de seu *Trópico de Câncer*, em meados dos anos 30. Nele, o escritor observa que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha.” Para o autor, essa “qualidade do espírito” estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas idéias perturbadoras” (MORAES, 2003, p.129, grifo da autora).

Sendo assim, não é a narrativa de Pádua que é obscena ou pornográfica, mas sim algo no “espírito” do leitor que tem contato com os contos que lhe produz o efeito obsceno devido à higienização a qual foi educado através de regras e disciplinamentos puritanos, religiosos, éticos e morais, pela sociedade, pela família, a igreja ou mesmo por intermédio da educação escolar. A autora afirma que a questão da nomeação é um fato importante para se pensar o que se entende por pornografia. Segundo Moraes, “a nomeação das posições sexuais e das partes mais secretas do corpo, valendo-se dessa língua técnica” (MORAES, 2003, p. 123) contribui para o efeito obsceno que se produz no leitor. A linguagem técnica é responsável por disseminar no leitor o efeito obsceno, por ferir o pudor moralista da sociedade, ao expor uma representação explícita dos corpos durante o ato sexual. No trecho abaixo, retirado do conto “Assim caminha a humanidade” podemos observar que Pádua faz uso da nomeação da “coisa em si” através de detalhes minuciosos sobre as partes do corpo e do ato sexual, através do uso da linguagem técnica com termos considerados vulgares para detalhar, inclusive, situações consideradas abjetas:

Depois de muito assim apelar, desceu sua boca ao meu pau, acertou em cheio a cabeça e engoliu toda a saliva que produzia do contato de sua boca com o meu cacete. Não desgrudava. Intermitentemente abria a bunda para o meu pau, descia nele com jeito, engolia-o como que para sentir o cheiro de sua bunda no pau alheio. Pediu para gozar, ao que assenti [...] (SILVA, 2010, p.61).

Fica evidente que o autor, ao fazer uso de nomes técnicos como “pau”, “cacete” e “bunda”, traz para a narrativa o erotismo que os personagens vivenciam no ato sexual,

no encontro de seus corpos. Quanto à linguagem e sua possível obscenidade para o olhar do leitor, Moraes afirma que

nada existe que seja obsceno “em si”. A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um “efeito”. Os “nomes técnicos” como excessos de linguagem, pois, além de evocarem seus referentes, também atuam como seus substitutivos. À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real. (MORAES, 2003, p.130).

Isso confirma o que havíamos mencionado anteriormente quanto ao fato da transgressão em Pádua se dar de duas maneiras distintas: uma nas ações de seus personagens e outra na narrativa em si, na forma como o autor explora as relações e os corpos de suas personagens. Sendo assim, há uma linguagem da transgressão, onde os “nomes técnicos” ou produzem efeito obsceno no leitor, ou despertam nele um desejo-inquietação semelhante àquele que as personagens dos contos experienciam, independentemente de orientações sexuais. A linguagem produz o desejo porque, como já dissemos, ela é, antes de tudo, carregada de erotismo, e o encena na narrativa detalhada, o que constrói imagens capazes de fazer com que nós, leitores, sejamos capazes de visualizar as relações, como podemos perceber no trecho a seguir:

deixei que ele escalasse meu cacete da forma que quisesse. De repente, já com todo o meu pau enfiado nele, todinho, espichou em gozo, fazendo uma cara de quem sofre quando ejacula: meu peito, então, todo lavado de leite quente. Sentou com força no meu pau. Ainda remexia. Gozou por quase um minuto. Depois saiu lentamente, me pediu para descer da cama e ficar em pé (SILVA, 2010, p.61).

A linguagem causa um efeito obsceno simplesmente por fazer uso de um vocabulário licencioso de termos técnicos banidos pela higienização, pela moral e pelo pudor, pois “O método corruptor do libertino consiste precisamente na nomeação das posições sexuais e das partes mais secretas do corpo, valendo-se dessa “língua técnica” cujos termos foram expulsos do léxico da decência” (MORAES, 2003, p.123). A linguagem licenciosa é utilizada não apenas para nomear as partes do corpo através de

termos técnicos que substituem e substantivam estas partes, mas também opera na descrição e na narrativa do ato sexual entre os personagens e seus desejos no ápice de sua expressão. Sendo assim, a linguagem licenciosa e os termos técnicos utilizados sem pudor pelo narrador, materializam uma imagem da relação sexual em curso, tornando-a visível por meio da linguagem, que pode vir a ser considerada obscena ou vulgar. Isso se dá, pois o

vocabulário da “língua técnica” consegue alcançar o verdadeiro status de fetiche. Representação privilegiada da atividade erótica, a palavra pornográfica acaba subvertendo sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real. Ou, como observa Lucienne Frappier-Mazur, numa conclusão provocante também para esta nossa época de realidades virtuais: “ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa”. (MORAES, 2003, p.130).

Ou seja, quando Pádua utiliza a linguagem técnica e licenciosa em sua narrativa, esta se materializa diante do leitor de tal forma que se torna uma representação imagética e palpável de tudo que é narrado e nomeado. Assim, o ato sexual, as posições, os cheiros, a anatomia das partes do corpo e os desejos, são descritos de tal maneira que é possível produzir desejo no leitor, devido sua carga erótica de compartilhamento do desejo dos personagens:

Lambia todas as minhas porções. As axilas suadas, cheiro e gosto de desodorante rolom: ele lambendo minhas axilas como quem ama. Em minhas virilhas ainda suadas: ele concentrado em extrair pedaços de prazer. Meu pau erguido sobre o rosto dele. Viu, gostou. Acho que era isso mesmo o que esperava: um pau preto, comprido e cheio de vida. Ficou de costas (SILVA,2010, p.60).

Esse compartilhamento de desejo, que não tem relação com orientação sexual, mas sim, com a erotização da linguagem, está relacionado à estratégia utilizada pelo autor de produzir sua narrativa, a escrita de si, que, como já dizemos, produz em nós leitores um sentimento de empatia, tanto em relação aos sentimentos e desejos dos personagens, quanto em relação às suas dores e frustrações, sentimentos de vazio, de abandono e de solidão, como veremos nos contos que analisaremos a seguir, nos quais

nossa abordagem partirá de outro viés: o do desejo interdito, que leva à solidão os sujeitos que não conseguem transcender e transgredir a inquietação de seu desejo, mantendo-o confinado em sua experiência interior.

2.3. *O copo sem corpo. O oco – A interdição do desejo e a solidão do sujeito que se vê abjeto*

Depois de explorarmos as consequências às quais a transgressão e o desejo-inquietação levaram as personagens de “Abjeto desejo” e “Assim caminha a humanidade”, passaremos a analisar o desejo através da sua não concretização ou, quando concluído, tendo como resultado a solidão e o sentimento de abandono, seja do personagem protagonista, seja de personagens secundários.

Nos três contos que passaremos a abordar, a saber, “Do objeto e do desejo”, “História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para aquele que amei e me legou à solidão)” e “Triângulo desfeito”, a interdição e a solidão podem ser entendidas como uma sina a qual o ser descontínuo está destinado. Isso se dá, primeiro, devido ao que Octavio Paz afirma em “A dialética da solidão” (2014), em torno do sentimento de solidão e da consciência da própria solidão, exclusivo à natureza humana, pois

O homem é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de outro. Sua natureza – se é que se pode falar de natureza quando nos referimos ao homem, o ser, justamente, que se inventou quando disse “não” à natureza- consiste em aspirar a realizar-se em outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão (PAZ, 2014, p.189).

Essa busca pelo outro, que se assemelha ao que Bataille afirma em torno do ser descontínuo, faz com que o sujeito procure a todo instante o seu objeto de desejo. Os que não transgridem essa vontade, esse desejo, permanecendo presos à interdição, são os que mais estão condenados à solidão. Outra questão importante para refletirmos sobre a solidão e a interdição das personagens de Pádua é a do papel de seus corpos no

espaço social, marcado por ideologias heteronormativas em relação ao corpo, à sexualidade, ao sexo e às identidades. O corpo é visto como abjeto em um espaço social composto pelos corpos dóceis do qual nos fala Foucault ou os corpos que pesam, como aponta Judith Butler em “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”, de 2010. Segundo a autora, os corpos que não se enquadram nas normatividades impostas pelos meios discursivos através dos quais o imperativo heterossexual impede ou nega suas identificações são corpos considerados imateriais. Butler afirma que isso se dá através de uma matriz excludente que

exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que forma o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito (BUTLER, 2010, p.155).

Sendo assim, os corpos imateriais, aqueles abjetos para a sociedade, são os corpos que, por não se enquadrarem aos padrões estabelecidos, acabam desprovidos de suas subjetividades, pois não “gozam do status de sujeito”. Essas personagens que habitam zonas inóspitas ou que transitam sem lugar em um mundo caracterizado por um cenário líquido de encontros e desencontros, acabam tendo como companhia apenas a própria solidão. Os espaços heteronormativos afirmam um sistema seletivo e excludente para aqueles cujos corpos são indesejáveis por não serem considerados “normais”. A “imaterialidade” do corpo faz com que certos sujeitos prefiram esconder sua subjetividade gay em relacionamentos de aparência com medo de acabarem sozinhos no mundo. Isso ocorre com maior proporção quando se trata do sujeito gay, cujo corpo não se configura de acordo com os padrões e normas de uma sociedade heteronormativa e binária, sendo assim, corpos que “não pesam”. Uma opção para manter uma suposta materialidade que esteja de acordo com as normas heteronormativas seria a adesão ao dispositivo do armário, do qual Eve Kosofsky Sedgwick menciona em *A epistemologia do armário* (2007). Contudo, a opção de manter-se no armário não os torna mais felizes, causando uma fragmentação em suas identidades. Sobre a saída do armário, Sedgwick afirma que “ela pode trazer a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como o vácuo ou o vazio que ele finge ser, mas como um espaço

epistemológico pesado, ocupado e consequente” (SEDGWICK, 2007, p.35). O sujeito gay ao escolher sair do armário sabe das injúrias e opressões que essa atitude transgressora pode lhe trazer. Sendo o armário “a estrutura definidora da opressão gay” (SEDGWICK, 2007, p.26), muitos sujeitos optam por permanecer dentro desta estrutura, mesmo que isso signifique uma vida baseada em interdições e solidão.

No conto que passaremos a analisar, “Do desejo e do objeto”, veremos que o protagonista vive o drama de ter como objeto de desejo o jovem Erinaldo, que tenta reprimir seu desejo gay, visto por ele como algo “contra a natureza”. Para Foucault (1981), o que torna a homossexualidade “perturbadora” é muito mais o modo de vida do que o ato sexual em si: “Imaginar um ato sexual que não esteja conforme a lei ou a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar, e aí está o problema” (FOUCAULT, 1981, p.02). Ou seja, para Foucault o que é feito na intimidade, no ambiente privado não incomoda e nem ameaça os princípios morais da sociedade. O que incomoda é o amor e o afeto expressos publicamente, visto como afronta e ameaça ao binarismo e à heteronormatividade, o que leva muitos sujeitos gays a sentirem dificuldade ou até mesmo medo de assumirem suas identidades. Esse medo de amar outro homem parece habitar o interior do personagem, como veremos adiante. Vale ressaltar também que o personagem Erinaldo teve breve passagem pelo exército, espaço de homosociabilidade, virilidade exacerbada e de constante vigilância comportamental, através de dispositivos como olhares panópticos e pedagogias comportamentais que disciplinam os corpos e moldam a subjetividade do sujeito através da vigilância e da punição. O narrador autodiegético do conto, como já mencionamos, começa a narrar os fatos já acontecidos, através do recurso conhecido como *flashback*, uma das técnicas mais utilizadas nas narrativas a serviço do tempo psicológico. Após Erinaldo presentear o protagonista com uma munição de AR-15, percebemos na fala do jovem que há algo mais do que afeição na relação entre os dois:

- Pra quando quiser lembrar de mim, basta olhar para a munição em pé. Depois me disse que ela era tão comprida que se assemelhava a um pênis, ao que sorri lisonjeado com a intimidade que ele me dava, embora com ele outras intimidades já tivesse insinuado (SILVA, 2010, p.46).

Até este momento do conto não dá para se saber ao certo se o personagem Erinaldo deseja o protagonista como um possível amante ou apenas um amigo, mas já sabemos que há entre ambos certa intimidade que extrapola os limites de uma amizade heteronormativa, através de elementos que sugerem uma relação afetuosa entre os personagens: o modo como Erinaldo se aproxima do protagonista, a intimidade na fala, no olhar, nos gestos e, principalmente quando a munição dada como presente é comparada por Erinaldo, metaforicamente, com um pênis. Pádua utiliza a metáfora com bastante frequência em seus contos, seja para fortalecer as imagens que pretende passar para seu leitor, seja para reforçar a questão do desejo de seus personagens. Aqui temos a munição como metáfora do desejo homoerótico entre os personagens. Percebemos no trecho que se segue que o desejo gay, manifestado por Erinaldo em forma de amizade, lateja no interior do protagonista:

Estava querendo voltar para o meu trabalho, inconformado por não ter adivinhado nada e ter esquecido de presentear-lo também. Na minha vergonha, apenas cabisbaixo. Imittei um pequeno sorriso nos lábios murchos. Ele me animou. Disse que era amigo. Que me queria muito. (E eu o desejava. Latejava de desejo ao ouvi-lo falar num tom fraterno) (SILVA, 2010, pp.46-47).

Segundo Foucault (1981), a amizade muitas vezes é a forma como os envolvidos em um desejo homoerótico interagem em busca de prazer, pois “Estão um em frente ao outro sem armas, sem palavras convencionais [...] terão que inventar de A a Z uma relação ainda sem forma que é a amizade” (FOUCAULT, 1981, p.02). Enquanto o narrador-personagem tenta não revelar a latência de seu desejo-inquietação, Erinaldo, mesmo deixando claro certo interesse, não consegue se entregar. O narrador autodiegético apresenta na narrativa a difícil situação em que se encontra seu objeto de desejo, jovem casado e pai de uma filha, que trava uma batalha interior, na metáfora que o autor utiliza de animais que regurgitam e voltam a ingerir o alimento expelido, comparando tal atitude com a dificuldade do personagem em falar de seus sentimentos e sensações, e fazendo alusão à dúvida que este sente no impasse de se entregar ou não ao desejo homoerótico que naquele instante já é gritante, manifestando-se numa ereção repentina:

Eu disse que o queria todos os dias, caso ele assim o quisesse. Ele me falou da filha, da família e de seu *instinto de homem*. No termo instinto estava implícita a rígida relação que no início havia sido fraturada. Ele parecia retornar ao vômito da cadela ou da porca: depois de expulsar dejetos, retorna a comê-los. Levantou meu queixo, já caído naquele instante. Tocou minha pele suada e na sua expressão não havia nenhum gozo. Também não tinha nenhum gesto repelente. Usou de um disfarce mínimo e encarou-me nos olhos como sempre fizemos. Senti que no calção que vestia uma arma mais perigosa se armava contra mim. Ele não admitia o mirar o alvo e querer seguir a seta. Desviava o instrumento para que ele não atingisse o alvo. Mas segurava meu queixo (Eu estava tão excitado que havia esquecido o trabalho, as palavras, o presente). Falou que já havia tido um “caso” com um homem, mas fora apenas uma vez: inflamaram-se e chegaram aos finalmente. E que não se sentiu bem, porque teve que comer o outro à força, contra sua *natureza* (SILVA, 2010, p.47, grifo do autor).

No trecho citado fica evidente que o personagem entra em um conflito interior com o desejo que sente, pois o mesmo vai contra seu “instinto de homem”. Tal conflito não anula o despertar do desejo que sente pelo protagonista nem o envolvimento homoerótico que teve “à força” com outro rapaz. Esse envolvimento do passado, no qual Erinaldo não se sentiu bem e que afirma ter sido “contra a sua natureza”, foi com um homem gordo e branco, o que parece não ter despertado seu desejo, ao ponto de ter que “comê-lo à força”. Já em relação ao protagonista do conto, Erinaldo demonstra sentir um desejo prestes a se manifestar, talvez pelo fato do personagem central do conto ser negro, o que remete ao imaginário popular em relação não só a anatomia do corpo do homem negro, ao tamanho do pênis, quanto também em relação à virilidade e performance sexual.

O desejo que rege os relacionamentos afetivos e as relações sexuais das personagens gays de Pádua transgride as estruturas que tentam normatizar as sexualidades, seja através dos discursos científicos, que o trata como doença, ou religiosos, que o vê como pecado, ou através dos dispositivos pelo processo de disciplinamento dos corpos, tornando-os o que Michel Foucault caracteriza em sua obra *Vigiar e Punir* como “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1996) ou mesmo pela abominação das sexualidades consideradas “ex-cêntricas” (HUTCHEON, 1991). Tal desejo está intrinsecamente relacionado a um sentimento de incompletude, uma descontinuidade que precisa ser sanada. A necessidade de completude das personagens de Pádua está associada ao erotismo dos corpos que se traduz em desejos inquietantes, latentes. É

justamente essa latência do corpo e essa necessidade interior que induz tais personagens às relações e situações que acabam legando-as ou a relacionamentos superficiais ou à solidão e ao vazio, em momentos de abjeção e de autoabjeção, nas quais a identidade e a subjetividade gay das personagens são postas a prova e, em muitas das vezes, acabam fragmentadas pela não completude que tanto buscam.

Como veremos mais adiante em nossas análises, as personagens de Pádua não almejam somente a satisfação do desejo carnal, mas também sentem a necessidade do afetivo com o outro do mesmo sexo. Michel Foucault em entrevista à R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada em abril de 1981 reflete sobre a inquietação do desejo homoerótico:

[...] desejar rapazes é desejar relações com rapazes. E isso foi sempre, para mim, algo importante. Não forçosamente sob a forma do casal, mas como uma questão de existência: como é possível para homens estarem juntos? Viver juntos, compartilhar seus tempos, suas refeições, seus quartos, seus lazeres, suas aflições, seus saberes, suas confidências? O que é isso de estar entre homens, "despidos", fora das relações institucionais, de família, de profissão, de companheirismo obrigatório? É um desejo, uma inquietação, um desejo-inquietação que existe em muitas pessoas (FOUCAULT, 1981, p.38-39).

As questões e inquietações levantadas por Foucault traduzem o universo ficcional de Pádua e a realidade daqueles que se inserem em relações homoeróticas, onde a necessidade do outro e a carência afetiva, manifestadas na solidão e no vazio e na forte angústia existencial, promovem a inquietação e a sensação de incompletude. No conto, isso se dá devido a uma repressão, um conflito interior, provavelmente ligado ao fato de Erinaldo ser casado e ter uma filha, talvez por ainda se sentir preso aos olhares vigilantes e punitivos dos quais teve contato no exército ou mesmo pelo medo da imaterialidade, abjeção e injúria à qual a subjetividade gay pode lhe trazer. Mesmo que, como já sabemos, o personagem já tivesse passado por uma experiência homoerótica, onde afirma ter agido contra sua natureza, tendo que comer o outro “a força”, tanto pela sensação de estar indo contra seu “Instinto de homem”, quanto pelo fato do homem com quem saíra ser gordo e branco. Ao relatar tal experiência, o personagem cede enfim ao seu desejo, após revelar a confusão de seus sentimentos pelo narrador autodiegético do conto:

Disse que o homem com quem saíra era gordo e branco. E logo não havia como por ele ter tido tesão. (Talvez, pensei eu, quisesse tentar comigo o que não conseguira com o anterior: eu não sou gordo, nem branco). Deixei que ele me iniciasse naquele assunto. Levou-me para um recanto a alguns metros dali [...] Perguntei, assim de repente, se ele não sentia nada por mim. Ele falou tão rápido que pareceu verdade: - Você é como um irmão para mim! Insisti na questão e perguntei se era apenas irmão, embora não desconsiderasse tamanha importância dada à relação que dizia sentir. Não respondia, escorregava no falar. Foi quando percebi que a amizade que tínhamos por nós era maior que a amizade que tinha por ele. Ele me amava como talvez eu sentisse por ele. Fiquei tão sensível com a descoberta que não conseguia articular uma palavra, um gesto que viesse amenizar a vergonha tímida que tínhamos naquele momento, trouxe-o para junto, encostado que estava a uma parede. Por um instante tive o rosto dele colado ao meu [...] Tudo ali era tão verdadeiro quanto o que sentíamos. E não havia nem vestido, nem cor-de-rosa, nem choro. Havia bocas que se entregaram a um furtivo beijo, olhos que se fecharam numa comunhão astral (SILVA, 2010, p.47-49).

Os personagens se entregam, enfim, aos seus desejos. Entretanto, enquanto o protagonista quer deixar seu desejo latente florir no ato da transgressão, Erinaldo tem o seu desejo refreado pela interdição, uma vez que não se despe, não mostra seu pênis, objeto de desejo do protagonista que responde, mentindo, que bastava tocá-lo sob as roupas, contradizendo o desejo que confessa em um monólogo interior, onde afirma que “gostaria de poder descer-lhe a roupa, sentir em meu rosto sua cueca, ainda com cheiro de sabonete, suor e pênis” (SILVA, 2010, p.49).

A performatividade refreada de Erinaldo parece denunciar o medo de se tornar abjeto, que se manifesta através de “um aparato regulatório de heterossexualidade” (BUTLER, 2010, p.166) que se manifesta em seu corpo onde também habitam as marcas do olhar panóptico que o impede de transgredir em desejo-inquietação, mantendo-o preso na interdição da experiência interior, no armário ao qual se sente seguro e a salvo de seus próprios desejos. Ele, depois de outro beijo, “desgrudou vagarosamente, como quem se arrepende do que faz e tem vontade de querer de novo. Queria voltar, mas ele mesmo pôs um freio à situação. Estava na hora de ir embora. A filha estava esperando” (SILVA, 2010, p.49). Esse conflito interno do personagem de quem se arrepende e tem vontade de querer de novo, reflete o quanto seu desejo é tolhido pelas interdições impostas pelos dispositivos heteronormativos e pelo peso da tradição familiar, o que faz com que o breve envolvimento entre as personagens acabe

antes mesmo de se inflamar, com ele saindo cambaleante, limpando a boca, deixando no protagonista do conto “um rastro que ainda hoje não se apagou” (SILVA, 2010, p.50). Esse rastro vivo ao qual o narrador autodiegético se refere é a falta que o outro lhe deixou por não conseguir transgredir seu desejo-inquietação.

José Carlos Barcellos (2006), ao falar das aporias e da elaboração de conceitos operacionais do homoerotismo na literatura, nos fala da distinção de quatro formas de articulação entre amizades masculinas e homossexualidade na literatura. A primeira seria a amizade como forma de transfiguração de um desejo não realizado; a segunda, a amizade como forma camuflada de apresentação da homossexualidade em um contexto social adverso; a terceira, a amizade provocativamente ligada à homossexualidade em um contexto de tematização explícita das existências marginais e, por fim, a amizade como forma duradoura de aliança entre homens em um contexto utópico. Destes quatro tipos de amizades, de conceitos operacionais, nos parece que a que mais se aproxima da amizade entre os personagens de “Do desejo e do objeto” é a primeira. Pois há o desejo, mas ele não é realizado em sua totalidade devido não só à interdição que habita no interior de Erinaldo, como também às interdições morais da sociedade, uma vez que o personagem é casado e é pai de família. O próprio Antonio de Pádua discute sobre a relação amizade-desejo homoerótico em *Aspectos da literatura gay*:

Segundo os pressupostos de Hellbach, o comportamento de um sujeito para com o outro do mesmo sexo, no campo afetivo-emocional, é dividido em três etapas, garantidas, cada uma delas, pelo aspecto amizade, assim classificados: 1) amizade masculina (em que não se menciona a ideia afetiva do ponto de vista erótico e/ou libidinal); 2) o amor de amigos (estágio intermediário em que há a sublimação do desejo, do ponto de vista espiritual pelo outro do mesmo sexo); 3) a homossexualidade (em que os sujeitos envolvidos na relação transgridem as normas ou valores culturais que regem o código afetivo-sexual). Nesta relação, mesmo que não haja o atrito corporal, o desejo pelo outro deixa de ser latente e expande-se para o campo visível das práticas comportamentais (SILVA, 2008, p. 209).

Assim como Hellbach, o psicanalista e escritor Jurandir Freire Costa (1992) afirma que existem vários tipos de desejos e comportamentos homoeróticos: os que se sentem atraídos por homens, mas por outra razão nunca mantiveram contatos físicos; os que se sentem sensualmente atraídos por homens, mas só têm relações físicas com

mulheres, entre outras. Todavia, não parece ser o caso de Erinaldo, que aparenta muito mais estar preso às amarras de dispositivos de disciplinamento em relação ao seu desejo do que estar em algumas das situações citadas por Costa, afinal, ele beija o narrador autodiegético, se arrepende, mas sente o medo de querer beijar novamente. Medo que revela o poder dos reguladores heteronormativos sobre a subjetividade e a identidade do personagem Erinaldo. Sendo a identidade gay uma identidade relativizada e isenta de essencialização, por estar em constante fluxo, o personagem parece querer, por medo, se moldar e permanecer seguro, dentro do padrão heteronormativo, mesmo que levando uma vida cheia de mentiras, como já mencionamos anteriormente.

Sobre o fluxo da narrativa, como já dissemos, o conto não segue curso linear. Sabemos do tempo cronológico da narrativa: “era natal, sexta-feira, 22” (SILVA, 2010, P.46), mas por se tratar da lembrança de fatos já ocorridos, como o narrador autodiegético deixa claro no início do conto ao dizer “depois do que acabou de me acontecer” (SILVA, 2010, p.45), o tempo é psicológico, não-linear, relembrando os momentos finais, da promessa de Erinaldo, de que estaria sempre atrás dele, guardando-o, e do rastro que este deixou ao sair de sua vida para sempre:

Depois do que acabou de me acontecer, creio ser possível dizer que tenho em meu calcanhar um rastro mínimo ao meu alcance, na posição traseira, um rastro de alguém. Talvez seja esse o meu medo ou surpresa: descobrir depois de muitos anos que é possível escrever uma crônica sobre o despertar de um sentimento ainda inacabado (SILVA, 2010, p.45).

Esse rastro pode ser entendido como a nostalgia e carência da qual Octavio Paz afirma serem manifestações da solidão. E a munição de AR-15 dada de presente, que seria o talismã da relação entre os dois, passa a ser a representação do desejo interrompido, ou seja, a materialização em forma de objeto da solidão herdada por aquele que dentro dele vivo “ainda está” (SILVA, 2010, p.50). Vale lembrar também que Pádua mais uma vez faz intertextualidade de sua narrativa com versos de músicas populares. A escolha desta vez foi a música *Meu erro* do grupo Paralamas do sucesso, onde os versos “O meu erro foi crer que estar ao teu lado bastaria, ai meu Deus era tudo

que eu queria”, nos diz sobre a carência e a solidão herdada pelo personagem protagonista com a partida de Erinaldo.

O próximo conto que analisaremos, “História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para aquele que amei e me legou à solidão)”, talvez seja aquele em que a solidão mais se manifesta. Isso se dá por termos aqui um personagem fragmentado pela solidão à qual o amor lhe legou. Amor esse, por um jovem rapaz, sendo a relação intergeracional mais uma vez presente na narrativa de Pádua. Outra característica de destaque deste conto é a forma como se dá a narrativa, através do recurso de invocação do leitor por parte do narrador, o que dá ao conto um tom de confidencialidade como vemos no trecho que também indica o tempo da narrativa: “caro leitor, este não é nenhum contocaso versado nas artimanhas piegas. Nada disso, Portanto, lembre-se de que estamos em março de 2007” (SILVA, 2010, pp.103-104).

A narrativa segue com o narrador autodiegético apresentando o espaço da narrativa, a cidade de Amboise, onde o frio permanece e o “calor humano é desquitado” (SILVA, 2010, p.104). Na TV, um clipe onde Renato Russo interpreta as canções “Quando eu estiver cantando” de Cazuza e “Endless Love”, de Lionel Ritchie e Diana Ross, trilha do filme “Amor sem fim”, de 1981. Essa apresentação de Renato Russo se deu no show “Viva Cazuza” em 1990, na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de Cazuza, por decorrência da AIDS. Renato Russo morreria seis anos depois, vítima da mesma doença. Neste momento o personagem confessa:

Eu não fora preparado para aquela canção que tinha se iniciado num eco de um beco onde estava e eu acreditava que era França em Campina: Grande a minha desgraça, traçada a minha sina, perturbado o meu cansaço: Amá-lo, eis o que a vida me en-sina. Nem o presente momento pude perceber: acreditei num passado distante quando estou agora. Pensei em anos e sinto que foi toda a vida que tenho (SILVA, 2010, p.104).

Como apontamos no início deste tópico, a solidão parece ser a sina para alguns dos personagens de Pádua, sendo um dos elementos que une os protagonistas dos três contos deste momento da nossa análise. Ela parece estar intrínseca à condição de vida do ser solitário, como afirma Paz:

Todos os nossos esforços visam a abolir a solidão. Assim, sentir-nos sós tem um duplo significado: consiste por um lado, em ter consciência de si mesmo; por outro, em um desejo de sair de si. A solidão, que é a própria condição da nossa vida, se apresenta como prova e purgação, ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão (PAZ, 2014, p.189).

Ao mesmo tempo em que é uma sina, a solidão é também uma provação pela qual o ser solitário deve passar para que sua angústia desapareça. O que se segue da narrativa do conto parece ser metáfora da solidão sendo alimentada ou alimento deste sujeito, em sua hora de maior manifestação:

Ah, já é hora. Já bastante pisei o trigo, e a farinha do compromisso está ligada: Água e sal, singular corpo na madrugada: sem fogo, sem chão, mais uma vez sem corpo. Na mesa em que me recosto: um copo esperando uma boca, uma mão, um gesto. No gesto da mão, o copo na boca. O beijo sem boca, o copo sem corpo. O oco (SILVA, 2010, p.105).

Esse copo sem corpo representa o vazio e a angústia que a solidão proporciona para o personagem na ausência de seu objeto de desejo, do seu amor, que assim como no conto anterior, partiu, lhe deixando apenas um rastro, um oco, um espaço vazio onde habita a dor do amor, pois, como afirma Octavio Paz, “As dores de amor são dores de solidão” (PAZ, 2014, p.189). Uma dor que o narrador autodiegético não sabe ao certo quando se fixou em seu coração, mas que agora está gravado feito tatuagem em seu ser, aprisionando com algemas invisíveis seus pensamentos naquele sujeito que não mais o pertence:

Quando ele me algemou, quando se transformou nas gemas do meu coração? Quando, então? Sei não! *Amor é fogo que arde sem se ver.* Revelou-se-me como ingênuo e marcou em mim a sua presença como quem é tatuado na alma do outro. Transferiu os seus genes e neles fiz minha composição: sou o que sou hoje porque nele se esconde o meu pendão (SILVA, 2010, pp.105-106, grifo do autor).

Mais uma vez fica claro que a descontinuidade do ser se dá na carência e na necessidade do outro. Temos novamente o ser descontínuo a quem só restou a solidão:

“estou deixado, largado no mundo, fora do meu juízo, na contramão do amor que é só o que agora tenho e sinto” (SILVA, 2010, p.106). Essa sensação de abandono de estar na contramão do que é o amor, esse sentimento que “Arde sem se ver” como afirma o personagem se referindo ao célebre soneto camoniano, faz com que o sujeito se veja como abjeto, como dejetivo ou objeto descartado após o uso. É nesse momento que vem a desordem, a falta de juízo, o sentimento de culpa que impede com que o personagem viva outros desejos, através das interdições da vida moderna e da concepção romântica do amor. Para Paz,

A concepção romântica do amor, que implica ruptura e catástrofe, é a única que conhecemos, porque tudo na sociedade impede que o amor seja uma livre escolha [...] A vida moderna estimula desnecessariamente a nossa sensualidade, ao mesmo tempo que a inibe com todo tipo de interdições – de classe, de moral e até de higiene. A culpa é a espora e o freio do desejo (PAZ, 2014, p.192).

Essa concepção romântica que traz aqueles traços de exagero, de ideais utópicas e desejo de escapismo do indivíduo fica evidente no trecho em que o narrador afirma amar e ainda ter seu amado vivo dentro de si, em cada célula do seu corpo. O sentimento de solidão costuma levar os personagens de Pádua a se entregarem a amores provisórios e repentinos. Todavia, não é o que acontece com o protagonista desta narrativa. Nesse conto temos o sujeito que não consegue se desvencilhar da figura daquele que já não lhe pertence, não consegue seguir adiante e fica remoendo os momentos que vivenciaram juntos:

Com ele comi, jantei, tomei banho, me masturbei, fiz amor e sacanagem; com ele corri, perdi horas, abandonei o trabalho, os filhos, o fio da meada; por ele fiz tantas coisas [...] fui seu remédio, seu tédio, seu carma, companheiro e camarada, traidor e nada abonante. Senti o cheiro de sua chaga, socorri a sua febre, amendei a sua pele no pouco das massagens que lhe fiz. Limpei a sua bunda, bebi de sua saliva, engoli o seu sexo, entrei corpo e alma nele: e mesmo assim ele me leva de mim o que faz dos meus dias a esperança do meu amanhã. Podem trazer a taça, o veneno e o escuro (SILVA, 2010, p.111).

Percebemos nessa passagem que o protagonista do conto deixou para trás toda uma estrutura de vida por conta deste amor: seu trabalho, sua família e seus filhos, se entregando de corpo e alma, caindo, como afirma, em uma armadilha ao crer que um jovem poderia amar um homem mais velho e “fazê-lo inteiro e feliz por longos dias” (SILVA, 2010, p.112). Na verdade o que vivenciou foi uma relação líquida, cuja morte fora anunciada em seu caráter rarefeito, do qual ele não havia se dado conta até que a relação chegou ao fim, lhe legando à solidão. Para Paz, o “homem maduro atacado pelo mal da solidão é uma anomalia em épocas fecundas. A frequência com que se vê hoje em dia esse tipo de solitário indica a gravidade dos nossos males” (PAZ, 2014, p.197). O crítico diz isso para afirmar que é a adolescência que é a idade da solidão, sendo a solidão incompatível com a maturidade. Todavia, o homem contemporâneo está mais só do que nunca. Para Paz, “no século da ação, o homem se espia” (PAZ, 2014, p.197). Essa inércia do homem se assemelha à inércia do ser solitário, do ser abandonado, que prefere a inanição do que a ação, como vemos no trecho que segue:

Dizem que se fica de luto quando ainda se está vivo e consumido de amor perdido, de amor abandonado. Sou um fracasso. Hoje me sinto mais leve porque não ingiro mais alimento e a minha cabeça está em parafuso. Não sinto a terra, o chão, o ar. O nome dele me vem à mente a todo instante. Ele não sai de dentro. Ele está encravado. Não é simbiose nem parasitismo. Não é nem amálgama. Não nada que possa ser descrito ou dito. Sei que dói muito [...] amor de espera. E espero: o já instante de dizer-lhe adeus e ir conhecer a minha outra morada. É tarde. Arde em meus olhos o sacrifício do sono, o sino da agonia. Um beijo navalhado de sangue sujo no asfalto de Nelson Rodrigues. Imaginem! (SILVA, 2010, pp.112-113).

E assim o conto se encerra com o narrador autodiegético parecendo aludir ao final trágico de “Abjeto desejo”. Faz-nos refletir que ele poderia ter o mesmo fim, a mesma transgressão que aquele, todavia, este está preso ao seu estado de interdição, de inanição, não age, apenas sente sua dor existencial e tenta extirpar a solidão no campo da imaginação, fazendo referência à peça *O beijo no asfalto* (1961) do dramaturgo Nelson Rodrigues, que narra os desdobramentos de um beijo que o personagem Arandir dá na boca de um moribundo como ato de misericórdia, o que lhe traz complicações sociais devido à repercussão errônea deste beijo misericordioso dado no asfalto. Outra aproximação que há entre “História de um amor cuja morte fora anunciada (ou para

aquele que amei e me legou à solidão)” e “Abjeto desejo” é o fato do conto também ter na citação inicial a letra de uma canção: *Custe o que custar*, composta por Michael Sullivan e Paulo Massadas, famosa em 1988 na interpretação da cantora Rosana e que foi regravada por vários artistas posteriormente. A letra carregada de pieguice em versos como “custe o que custar, nem que leve a vida inteira eu quero ter você, só quem ama não cansa de esperar...”, comum nas canções românticas, principalmente dos anos 1980, tem ligação forte com a história de amor que chegou ao fim narrada pelo protagonista do conto. Ele continua a viver um amor de espera, do qual não consegue se desvencilhar. Vive o luto de um amor perdido, abandonado, alimentado pela solidão e pelo oco, o espaço vazio aberto no peito. Essa solidão e a sensação de abandono são potencializadas pelo espaço socioeconômico no qual o personagem se encontra, a cidade de Amboise, no interior da França. O personagem denuncia o tratamento frio com o qual os nativos destinam aos estrangeiros e é nesse espaço psicológico de frieza e falta de calor humano que ele guarda luto do amor que chegou ao fim, na espera que tanto esse luto quanto a solidão que o acomete um dia acabem.

Chegamos, enfim, ao conto “Triângulo desfeito”, o último desta parte de nossa análise sobre as relações homoeróticas, mas que destoa dos anteriores pela presença de uma personagem feminina, Lorena, a quem a solidão se destina, uma vez que não tem seu amor correspondido pelo personagem por quem é apaixonada: o protagonista Logan, descrito pelo narrador heterodiegético do conto como “doido varrido” por pagode e que gostava de namorar as meninas do bairro:

Rosto sempre lavado, corado: vermelho nas maçãs. A pequena boca parecia um filamento luminoso das lâmpadas do final das tardes. A porção mínima de rubro nos finos e pequenos lábios denunciava uma saúde invejável, ao mesmo tempo em que também apontava para a timidez de que se dizia portador. Na casa em que morava uma pequena família: uma irmã adocida, uma mãe em busca da felicidade, um pai retraído na sua condição e ele: trinta anos, um metro e oitenta, cem quilos e um pé número quarenta e quatro (SILVA, 2010, pp.190-191).

Logan era “rapaz por excelência”, como afirma o narrador do conto. Vivia brigando com Lorena, pois essa “queria que ele quisesse que ela lhe quisesse como somente ela pensava que poderia ser” (SILVA, 2010, p.190). A personagem o queria só

para ela, tendo ciúmes “até do vento que bafejava rumores de amor no pescoço do rapaz” (SILVA, 2010, p.190). Grávida de cinco meses, a personagem aparenta na verdade ter mais medo de acabar só do que sentir um genuíno amor por Logan, o que é recíproco por parte dele, que parece mais estar com ela pela sua gravidez e por imposições sociais do que por algum laço amoroso. Em determinado momento da narrativa, quando Lorena cochilava “cansada de tudo, deitada em cima de duas almofadas postas no chão sobre o tapete” (SILVA, 2010, p.191), nos é apresentado Junior, primo dela, que sempre aparecia em momentos suspeitos e coincidentes. Como mencionamos anteriormente, a configuração do desejo nos personagens dos contos de Pádua se dá metaforicamente de maneiras distintas. Em “Triângulo desfeito”, o desejo do personagem Junior recai sobre o pé do personagem Logan, através do sapato que este havia deixado no quarto, próximo a um dos cantos da cama, como fica claro no trecho abaixo:

Olhou o chão e viu o sapato frio dos pés daquele homem. Lembrou-se de quando visitava a igreja e lá cantavam para alegrar-lhe o coração perdido: *Como são belos os pés do mensageiro que anuncia a paz. Como são belos os pés do mensageiro que anuncia o amor [...]* Sentiu o sapato, mediu, apalpou, cheirou, esfregou no pescoço, na barriga, no sexo (SILVA, 2010, p.192, grifo do autor).

Jhonatan Leal da Costa (2014) em sua dissertação em que analisa o romance *Mosaicos azuis desejos* explora de forma interessante, com base no *Dicionário de símbolos* (2012), de Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, a questão da metáfora do pé, ao relacionar o uso desta metáfora utilizada pelo escritor Mário, personagem protagonista do romance, em diálogos com seu leitor: “Meus pés estão frios, mas é de solidão” (COSTA, 2014, p.26). Seguindo as afirmações de Gheerbrant e Chevalier, Jhonatan Leal da Costa aponta que a metáfora do pé, além de simbolizar partida e chegada, geralmente é relacionado, na psicanalítica e no imaginário do senso comum, com o tamanho do órgão sexual masculino: “Segundo alguns psicanalistas (Freud, Jung, etc.) o pé teria também uma significação fálica” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 695).

Essa comparação e significação fálica do pé fica evidente no conto na obsessão que o personagem Junior tem pelo pé do personagem Logan. O fetiche de Junior fica ainda mais evidente no momento em que o Logan se senta na cama para secar os pés depois do banho. Neste momento percebemos a transgressão do personagem Junior que deixa seu desejo-inquietação se manifestar ao se aproximar de Logan pedindo-lhe “a benção” (SILVA, 2010, p.193), permissão para tocar-lhe o corpo. A partir daí, não há mais pudor entre os dois personagens. Não há nenhuma interdição, apenas a plena realização do desejo, quando Junior “impregnou-se do outro, assentiu-o em si, deixou-se dominar pelo moço muito branco e de boca pequena e rosada” (SILVA, 2010, p.193), enquanto Logan “deixou-se embalar pelo gosto do esperma do negro Junior que se derramava todo em gozo nos fortes braços daqueles cem quilos impedidos de amar” (SILVA, 2010. p.194).

Falamos do fato das relações intergeracionais serem uma constante na narrativa de Pádua. Cabe dizer que as relações inter-raciais também o são. Mesmo que dadas de maneiras distintas, elas estão presentes não apenas em “Triângulo desfeito”, na relação entre Logan, o “anjo nazista” (PÁDUA, 2010) que se deixa “embalar pelo gosto do esperma do negro Junior” (PÁDUA, 2010, p.194), como também, nos contos “Assim caminha a humanidade”, cujo protagonista tinha um “pau preto, comprido e cheio de vida” (PÁDUA, 2010, p.60) que é desejado pelo jovem rapaz com quem acaba se relacionando e em “Do desejo e do objeto”, que como já mencionamos, narra a história de Erinaldo que sente uma atração retraída pelo protagonista do conto, que também é negro. Enquanto a incondicional entrega entre Logan e Junior ocorre, através da exploração dos corpos em todos os sentidos, Lorena desperta de seu cochilo, pois “ouviu rumores secretos vindos do seu quarto” (SILVA, 2010, p.194). A personagem caminha até a porta com os pés cansados de carregar a barriga pesada nos seus cinco meses de gravidez até que

ao lá chegar, apenas pela abertura da fechadura, ressabiou-se de continuar a querer abrir a porta fechada. Não paralisada, mas idiotizada diante daquilo que via. Não. Não somente via: sentia. Arrepiava-se diante de tanta entrega que ali era vista. Contaminara-lhe o corpo, a alma, os sentidos, o cheiro que dali saía. Era um cheiro desbotado, um cheiro suado, uma mistura de esperma, suor e homem. Havia um cheiro estranho no ar, era sexo. Era cheiro de sexo bem feito, de sexo acontecido com vontade (SILVA, 2010, pp.193-195).

Lorena fica sem reação, ao ver o desejo-inquietação em sua mais plena manifestação. O ato de traição não foi o que mais lhe incomodou, nem a satisfação que via pela fechadura da porta nos olhos dormentes, na boca seca, nos corpos desejosos, na pele arrepiada de Logan e Junior que trocavam carícias. O que mais lhe doeu, como afirma o narrador heterodiegético é que “entre ela e Logan aquilo não havia acontecido” (SILVA, 2010, p.195). Nesse momento temos acesso ao fluxo de consciência da personagem Lorena. Um turbilhão de pensamento e sensações se apossam da personagem: pensou no filho que nasceria e teria um pai que era mais feliz com um homem do que com a mãe; sentiu inveja de Junior que possuía “seu homem” (SILVA, p.195) da forma como ela não conseguia; preparou ódio e despeito para Logan devido a sua transgressão ao se envolver com Junior e, por fim, concluiu que “a solidão, naquele momento, seria o que teria de mais exato” (SILVA, 2010, p.195). Só restou para a personagem voltar à sala e se deitar novamente, mal acreditando no que acabara de presenciar. Logan e Junior vieram logo em seguida:

O sorriso nos lábios de Logan, a satisfação na face de Júnior, a humilhação nos nervos de Lorena fecharam, instantaneamente, aquilo que até agora estava aberto em cena. Fecharam-se as entradas e não se soube mais a conclusão, se é que teve, daquilo que acabara de acontecer (SILVA, 2010, pp.195-196).

Ao final de “Triângulo desfeito” podemos perceber que ele se distancia dos outros contos de *Abjetos: Desejos* não apenas por termos a presença de uma personagem feminina, uma vez que os contos do próximo capítulo são protagonizados por mulheres. O que chama atenção é que neste conto em específico, a solidão da personagem não veio pelo abandono, mas pela descoberta de não ser objeto de desejo do ser amado. Fora isso, o fato de seu marido a trair com outro homem, no caso, seu primo Junior, e não com outra mulher, poderia lhe trazer implicações profundas em termos sociais e culturais, dado a heteronormatividade a qual a sociedade se rege. A impressão que Lorena tem ao dizer que entre ela e Logan “aquilo nunca havia acontecido” (SILVA, 2010, p.195) demonstra a sensação abjeta que a personagem tem de si, por se sentir incapaz de proporcionar ao “seu homem” o mesmo prazer que seu primo conseguia e por presenciar o desejo daquele que é seu objeto de desejo ser saciado em outro corpo, um corpo semelhante, em uma relação homoerótica.

A solidão de cada um dos personagens dos contos que analisamos neste tópico se assemelha por trazer a estes a sensação de sujeitos abjetos, seja por não conseguirem concretizar o desejo que carregam em si, como no caso do protagonista de “Do desejo e do objeto”, seja pelo abandono daquele com quem pensou que viveria um amor duradouro, como no segundo conto analisado, ou como no caso de Lorena, cujo sentimento de abjeção de si se deu pela sensação de incapacidade em satisfazer aquele a quem alega amar e pela transgressão do marido, que mantém uma relação secreta com o personagem Junior, dentro do que Eve Kosofsky Sedgwick (2007) intitula de dispositivo do armário, ao manter em segredo sua transgressão e seu desejo homoerótico, visando não causar nenhum abalo nas leis matrimoniais impostos pela sociedade e pela religião, o que lhe aproxima do personagem Erinaldo de “Do desejo e do objeto”. Logan acredita que seu segredo está protegido dentro do dispositivo do armário, sequer imaginando que sua transgressão foi descoberta pela esposa.

Após discutirmos as configurações de desejo-inquietação nos personagens de Pádua através de sua manifestação, seja na transgressão que os impulsiona a situações-limite ou na sua repreensão que interdita tal desejo, confinando-o em sua experiência interior, o que leva o sujeito à inanição ou à solidão, bem como nossas investigações em torno da abjeção e dos dispositivos que cerceiam a subjetividade e identidade gay, passaremos a uma análise da abjeção em relação à adiposidade, à cor da pele e à classe social de personagens femininas que não se enquadram nos padrões de beleza e feminilidade preestabelecidos, seja pela sociedade ou pelos meios de comunicação, mercadológicos ou estéticos. Veremos como essa abjeção, que desencadeia uma autoabjeção no sujeito adiposo, se manifesta através da violência e da injúria, individual ou coletiva, e como ela afeta a materialidade destes corpos considerados ex-cêntricos que buscam se materializar dentro da camada social que os marginaliza e os configuram como corpos/sujeitos anormais.

3. A ABJEÇÃO E INJÚRIA AO CORPO ADIPOSEO E OS MITOS DA BELEZA FEMININA

Nesta terceira e última parte de nossos estudos, abordaremos a abjeção ao corpo feminino que não se enquadra nos padrões de beleza impostos pela sociedade, seja por ser um corpo considerado gordo ou pela cor da pele, através das análises dos contos “Cinderela”, “Gorda, preta e feia” e “As máscaras de Bernadete”. O que há de comum entre as personagens destes três contos é o fato de seus corpos não se inserirem nos padrões estéticos e normativos de beleza feminina impostos pela sociedade e a injúria que essas mulheres sofrem, sujeitando-as à violência verbal e física. Trata-se, portanto, da construção de um corpo feminino e de uma identidade feminina que são objetificados e ao mesmo tempo considerados como abjetos através da injúria e da abjeção, seja pela adiposidade, seja pela feiura que os padrões sociais lhe impõem. As marcas da injúria são claras nas três personagens e afetam diretamente suas personalidades, pois se trata de uma forma de violência ao mesmo tempo simbólica, psicológica, social e cultural, que deixa cicatrizes profundas naqueles que a sofrem. O injuriado é levado a ter consciência de que seu corpo e sua identidade é objeto do olhar do outro e neste processo de alteridade se constrói a abjeção dos corpos que não se encaixam nos padrões preestabelecidos.

Para a análise desses três últimos contos de nosso *corpus*, utilizaremos obras como *Mística Feminina* (1971), de Betty Friedan e *O mito da beleza* (1992), de Naomi Wolf, nas quais aprofundaremos nossa abordagem em relação a como a mulher é vista em uma sociedade patriarcal e falocêntrica, além das considerações que Didier Eribon faz sobre a injúria em sua obra *Reflexões sobre a questão gay* (2008), que, apesar de ser um estudo voltado para o sujeito gay, nos apresenta contribuições importantes em torno da abjeção comum a todos que se identificam e são tratados socialmente como minoria. Em relação à questão da adiposidade, utilizaremos textos que refletem sobre a questão do corpo gordo juntamente às questões de gênero e identidade feminina, como a obra *Gordura é uma questão feminista* (1978), de Susie Orbach. Também retomaremos as discussões de Judith Butler sobre a imaterialidade dos corpos em seu ensaio “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’” e de sua obra *Problemas de gênero*:

feminismo e subversão da identidade (2003), além do texto *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção* (1980), de Julia Kristeva.

Começaremos por analisar a configuração da abjeção quanto à adiposidade em detrimento dos padrões estabelecidos e dos mitos criados em relação à beleza feminina. No segundo momento, verificaremos a transgressão do sujeito tido como abjeto como forma de se defender da violência da injúria sofrida e, por fim, exploraremos como se dá o culto ao corpo, como ocorreu e ocorre a padronização da beleza feminina e qual o lugar que o corpo gordo ocupa dentro desta normatização imposta pela sociedade.

3.1. Socorro Gaitada, uma Cinderela às avessas - A abjeção à adiposidade, a mística feminina e o mito da beleza

No primeiro conto que passaremos a analisar, intitulado “Cinderela”, narrado de forma linear, Pádua nos apresenta a personagem Socorro Gaitada, que, como podemos perceber na descrição de suas características no excerto que destacamos abaixo, foge dos padrões estéticos e culturais que moldaram no imaginário popular a figura da personagem de contos de fadas mundialmente conhecida, cuja uma das possíveis origens recai sobre o escritor de contos Charles Perrault, de quem falamos no primeiro capítulo, destinado ao estudo do gênero conto:

Negra, 100 quilos, 1m52cm, pobre, ex-prostituta de bordel, cantora oficial da Rádio FM de Icó; Socorro Gaitada. Os dentes estavam em pior estado que os de Maria Elvira, antes de Misael tê-la tirado do mundo. Não arrependida, duas filhas. Sozinha: nenhum marido. Acostumou-se à vida que levou. Tinha em suas mãos os calos feitos de muitas punhetas que batera nos clientes. No rego da bunda, enormes caroços faziam parte daquela região corporal, bem como outras moléstias que acometiam-lhe a genitália: cancras moles, duros, vaginite, sequelas de gonorreia e de sífilis. Condilomas enormes enfeitavam a vulva (SILVA, 2010, p.117).

Neste trecho que abre o conto, além de informações referentes à cor da pele e ao biotipo da personagem, também nos é dado informações referentes à classe social em

que ela está inserida, sua ocupação de cantora oficial da Rádio FM da cidade de Icó, fora o detalhe de Socorro Gaitada ser ex-prostituta, mas ainda em exercício, como veremos no decorrer do conto, retirando dos programas que faz o sustento para sua sobrevivência e das filhas. Entretanto, o que nos chama a atenção na descrição do narrador heterodiegético é a ênfase dada às feridas que a personagem carrega em seu corpo, principalmente em suas partes íntimas. Essa descrição patológica da personagem nos remete à questão da imaterialidade corporal de que fala Butler (2010), já mencionada no capítulo anterior, pois, além da adiposidade e do fato de Socorro Gaitada ser negra, a personagem possui, também, um corpo não-saldável, de acordo com a narrativa que expõe de forma abjeta suas moléstias, o que caracteriza seu corpo como um corpo imaterial, deslegitimado, um corpo abjeto. Veremos que essa abjeção no ato de descrever a personagem não se dá somente pelo narrador heterodiegético, como no trecho onde o narrador descreve os dentes de Socorro Gaitada, fazendo intertextualidade com a personagem também prostituta do poema “Tragédia Brasileira”, de Manuel Bandeira, cujos dentes estavam em estado de “petição de miséria” antes de Misael “tê-la tirado do mundo” (SILVA, 2010), mas na própria fala da personagem central do conto, em momentos em que a narrativa se torna homodiegética, se manifestando em forma de autoabjeção.

Ao elaborar uma personagem que transcende aos padrões ideais de beleza feminina estabelecidos por construções sociais que se impõe culturalmente onde a beleza ideal seria o da mulher magra, jovem e de pele clara, padrão esse que é vendido por revistas, anúncios publicitários e pela televisão como modelo de feminilidade a ser seguido, e ao apelidá-la com o nome de uma personagem que foi elaborada com o passar dos anos, seja nos livros ou em adaptações cinematográficas, nos moldes dessa padronização de beleza, Antonio de Pádua elabora uma espécie de Ciderela às avessas, se valendo da metáfora da personagem do conto de fadas justamente para a desconstrução da imagem mística da garota inocente que espera pelo seu príncipe encantado que surgirá montado em um cavalo para salvá-la da madrasta má.

Essa imagem mística tem habitado o imaginário popular há vários anos, escondendo por traz de modelo ideal uma insatisfação e sentimento de vazio que a autora Betty Friedan, importante ativista feminista estadunidense do século XX, aborda em sua obra *A mística feminina* (1971). Nesta obra, a autora apresenta o papel da

mulher americana na sua função de dona de casa e suas implicações na sociedade. O que a levou a tal estudo foi a recorrente sensação de insatisfação feminina a partir dos anos 1960, devido a um tipo de crise de identidade e vontade de emancipação da mulher que, até então, estava presa e reduzida aos afazeres de casa, aos filhos e ao marido, impedindo-as de buscarem destaque em outros ambientes além do ambiente domiciliar. Essa importante pesquisa de Friedan contribuiu para as primeiras lutas femininas, sendo ela uma das primeiras autoras a influenciar o movimento feminista. Dialogando com Friedan, a obra *O mito da beleza – Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (1992) da jornalista e escritora feminista estadunidense Naomi Wolf, lançada 21 anos depois, demonstra que o que a autora nomeia como “mística feminina”, essa sensação de incompletude e insatisfação da mulher que se sente em uma espécie de prisão domiciliar, também está ligada aos padrões impostos pelo modelo exigido de comportamento feminino e da feminilidade corporal, sendo esses padrões usados contra as mulheres no âmbito do trabalho, da cultura, da religião e do sexo, seja pela sociedade, seja pelo mercado estético, o que Wolf irá nomear de “mito da beleza”.

Sendo assim, temos dois conceitos que serão importantes em nossas análises, não só do conto “Cinderela”, mas dos dois subsequentes: a “mística feminina” (FRIEDAN, 1971), que está ligada ao estereótipo de mulher ideal como sendo aquela que se dedica integralmente ao marido, aos filhos e ao zelo da casa; e o conceito de “mito da beleza” (WOLF,1992), que se refere aos padrões e estigmas impostos pela indústria da beleza e o culto ao corpo feminino, que marginaliza e cerceiam a mulher considerada gorda ou velha. No primeiro caso, Friedan apresenta que a mulher que se sente inválida utiliza a obsolescência programada como refúgio à “mística feminina”. Elas passam a ser manipuladas pela mística, operando através do *marketing*, passando a comprar e consumir produtos para suprir a sensação de vazio e o conflito de identidade que sentem:

A imagem pública das revistas e anúncios de televisão destina-se a vender máquinas de lavar, misturas de bolos, desodorantes, detergentes, cremes rejuvenescedores, tinturas de cabelo. Mas a força dessa imagem, pela qual firmas gastam milhões de dólares em tempo de televisão e espaço publicitário, provém do seguinte: a mulher americana ignora quem seja. Está precisando terrivelmente de um novo ideal que a ajude a encontrar sua identidade (FRIEDAN, 1971, p.64).

Naomi Wolf retoma rapidamente essa questão da manipulação feminina em sua obra ao citar o capítulo “A venda sexual” da obra de Friedan, afirmando que a autora “esclarece como a ‘falta de identidade’ e a ‘falta de objetivo’ da dona-de-casa norte-americana são ‘manipuladas para se transformarem em dólares’” (WOLF, 1992, p.84). Para Wolf, o refúgio das mulheres que não se enquadram nos padrões de beleza femininos é justamente aceitar as variações de beleza, fugindo ao padrão preestabelecido e buscando verdadeiras formas de prazer, evitando assim sacrifícios em busca de se “padronizar”:

Como as mulheres poderiam agir para além dos limites do mito da beleza? Quem saberia dizer? Talvez nós deixássemos nossos corpos engordar e emagrecer, apreciando as variações sobre o tema, e evitaríamos a dor porque, quando alguma coisa dói, ela começa a nos parecer feia. Quem sabe não passemos a nos enfeitar com verdadeiro prazer, com a impressão de estarmos adornando o que já é lindo. Talvez, quanto menor for a dor a que submetamos o nosso corpo, tanto mais bonito ele nos pareça (WOLF, 1992, p.388).

No texto “Mística feminina – o livro que inspirou a revolta das mulheres americanas” (2015), de Sandro Luiz Bazzanella e Danielly Borguezan, os autores afirmam que a mística feminina separa a mulher em duas categorias: de um lado, está a mulher pura, recatada, que se casa com seu príncipe encantado e vive toda a sua vida em prol do falso prestígio de cuidar da casa e da família e, do outro, temos a mulher leviana, a prostituta, modelo de lascívia que vive em prol dos desejos da carne. O primeiro modelo é o ideal a ser seguido, já o segundo, é aquele que deve ser evitado.

Temos, assim, em Socorro Gaitada, segundo os postulados de Friedan (1971) e Wolf (1992), justamente o modelo a ser evitado, por não se enquadrar no padrão esperado pela mística feminina e pelo mito da beleza, de mulher recatada que vive em prol da família ou que se enquadra no construto social de feminilidade. Socorro Gaitada é o extremo oposto: negra, acima do peso permitido pela padronização social, a personagem ainda utiliza o sexo como seu meio de sobrevivência, saindo com várias figuras conhecidas da pequena cidade de Icó, como o locutor mais velho da rádio, o vendedor de pão, o sacristão, o vigia do açude, o aposentado da esquina e com o

verdureiro do dia de sábado, fora “os moleques do bairro que gostavam de lhe encomendar o corpo a dois reais cada um: fazia-se fila” (SILVA, 2010, p.118).

A protagonista do conto era conhecida por todos na cidade, sendo solicitada por todos para a satisfação de seus desejos, desde os “meninos que ainda não tinham idade de gozar” (SILVA, 2010, p.118), quanto daqueles que a procuravam para seus ritos de iniciação, pois como afirma o narrador “Aqui e acolá, uma vez perdida, descabava um donzelo: surgia sobre a pele de seu rosto pingos temporãos de esperma e desejo” (SILVA, 2010, p.118). Na satisfação do desejo dos outros, Socorro tirava seu sustento, pois “sobrevivia dos trocados dos homens que ainda a queriam como em segredo sexual” (SILVA, 2010, p.118). Esse segredo sexual ao qual o narrador heterodiegético se refere, não se restringe apenas ao fato de Socorro Gaitada ser prostituta, mas sim, em relação ao seu corpo, uma vez que existe uma lógica machista aceita na sociedade falocêntrica em que não é vergonhoso se relacionar com uma prostituta, alguns homens inclusive contratam “acompanhantes de luxo” e as exibem socialmente em festas ou mesmo reuniões familiares e de trabalho, sendo apresentadas inclusive como namoradas. A vergonha se dá em relação ao corpo gordo e até em relação à cor da pele. Na dissertação de mestrado de Marcela Uceda Betti, intitulada *Corpo, gênero e consumo no mercado de moda plus-size* (2014), estudo que se propõe a investigar o *boom* da moda plus-size e como as modelos procuram construir uma imagem positiva de si mesmas e de seus corpos, a pesquisadora faz considerações interessantes em relação à lógica do “troféu” e ao desejo ao corpo considerado gordo:

Dentro desta lógica machista a gordinha não seria então um “troféu” muito disputado ou valorizado, ou seja, não seria um “prêmio” digno o suficiente para ser exibido publicamente – deste modo, demonstrar que se sente atraído por uma mulher considerada gorda é tido como algo vergonhoso, que não deve ser revelado e sim mantido em segredo (BETTI, 2014, p.155-156).

Nesse trecho fica evidente que a mulher considerada gorda é socialmente desvalorizada. No caso da protagonista do conto, ela é duplamente marginalizada, tanto por ser gorda e negra, quanto por ser pobre e prostituta. A questão da exibição da mulher como um troféu está ligada a afirmação da virilidade. Sendo assim, ser visto socialmente com uma mulher com sobrepeso não só colocaria em risco a fama e a

virilidade do homem, quanto o colocaria em situação vexatória. Betti vai além em suas considerações ao afirmar que existe um tratamento diferencial em relação à adiposidade masculina e a adiposidade feminina: “se no círculo de amizades do rapaz seu namoro com uma gordinha era uma questão, no círculo de amizades da moça o relacionamento com um homem gordinho não era um objeto de discussões” (BETTI, 2014, p.156). Isso se dá, também, devido a um estereótipo criado em torno do homem gordo ser visto como bem sucedido. Essa afirmação de Betti é também levantada na dissertação *Engordurando o mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão* (2012), de Vinícios Kabral Ribeiro, que analisa as obras da artista visual paranaense Fernanda Magalhães que retratam os limites, as representações e as potencialidades do corpo na arte, em especial, o corpo gordo. Ribeiro, ao descrever uma entrevista da artista objeto de seu estudo, afirma que, segundo Fernanda Magalhães:

existe um culto ao homem gordo, ao homem gordo peludo, que eles chamam de ursos. Enfim, você percebe aí que o tratamento entre o homem gordo e a mulher gorda é totalmente diferente. O homem gordo é outra situação. Normalmente ele vai ser relacionado ao poder, como um detentor de posses, que vai ser um provedor (05 mai 2011, casa de Fernanda Magalhães, 17 horas, transcrição em 16 dez 2011, p.171)” (RIBEIRO, 2012, p.120).

Essa diferença entre o corpo gordo masculino e o corpo gordo feminino está relacionada ao aparato discursivo e performático de convenções culturais que cada gênero carrega em si, algo que é discutido pela filósofa americana Judith Butler, em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade* (2003). O texto de Butler apresenta questões importantes em relação ao gênero e à representatividade e identidade feminina, problematizando discussões acerca do corpo e do gênero, onde a autora dialoga com vários nomes importantes da filosofia e da psicanálise, como Foucault, Simone de Beauvoir, Freud e Lacan.

Interessa-nos, em nossa análise, especificamente o capítulo I da obra de Butler, intitulado "Sujeitos de sexo/gênero/desejo", onde a autora diferencia as noções de gênero e sexo, problematizando alguns dos conceitos que foram cristalizados na sociedade para a identificação dos gêneros, como “homem/mulher” e “masculino/feminino”, afirmando que essa classificação ocorre em prol de uma

binaridade imposta pelo falocentrismo, que, por sua vez, é aparado por uma sociedade moldada em uma espécie de heterossexualidade compulsória, herança de um patriarcado histórico-cultural, compreendido como “regime de poder/discurso” (BUTLER, 2003, p.10). Sobre a distinção entre gênero e sexo dentro da noção de discurso, Butler afirma que

Se o gênero ou o sexo são fixos ou livres, é função de um discurso que, como se irá sugerir, busca estabelecer certos limites à análise ou salvaguardar certos dogmas do humanismo como um pressuposto de qualquer análise do gênero. O *locus* de intratabilidade, tanto na noção de "sexo" como na de "gênero", bem como no próprio significado da noção de "construção", fornece indicações sobre as possibilidades culturais que podem e não podem ser mobilizadas por meio de quaisquer análises posteriores. Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (BUTLER, 2003, p.27-28, grifo da autora).

O trecho destacado acima da obra de Butler está relacionado ao que afirmamos em relação aos limites discursivos do corpo adiposo e da diferença de tratamento desse corpo adiposo em relação ao gênero, uma vez que o corpo é um aparato discursivo impregnado de signos políticos e linguísticos (BUTLER, 2003), que representa discursivamente as convenções socioculturais. Para Judith Butler, os discursos habitam os corpos dos sujeitos em sociedade. Sendo assim, o homem gordo representa discursivamente poder físico e financeiro, ao passo que a mulher gorda representa desleixo e desmazelo. Em relação às considerações de Butler sobre a representatividade discursiva do corpo, do gênero e do sexo, Ribeiro (2012) afirma que

o corpo, as sexualidades e os gêneros na contemporaneidade são agentes de transgressão e profanação. Em que momento tais ações ocorrem? No feminismo, ao confrontar a dominação masculina, nas escolhas sexuais não pautadas pela heterossexualidade compulsória, na reinvenção do corpo das experiências de pessoas transexuais e

travestis. Em ser gordo em uma sociedade que vê com maus olhos a obesidade e a o acúmulo de gordura (RIBEIRO, 2012, p.53).

Esse excerto da dissertação de Ribeiro demonstra como a contemporaneidade entende e vê as minorias dentro de dois polos: o da transgressão e o da profanação. A protagonista de “Cinderela” representa bem estes dois polos, uma vez que transgride o “mito da beleza”, o padrão estético de beleza feminina ao ter um corpo totalmente oposto ao que se espera, além de profanar a “mística feminina” ao fugir do modelo de feminilidade imposto pela sociedade patriarcal e falocêntrica, de mulher recatada. Socorro Gaitada assumia e aceitava o que era: gorda, negra, prostituta, dentre outros adjetivos abjetos para os padrões nos quais sabia não se enquadrar. Era como afirma Dona Arriete, “dona de um destino que caía numa função social” (SILVA, 2010, p.123). Essa função social à qual a personagem Dona Arriete se refere, poderia ser em relação à profissão de Socorro Gaitada, que na narrativa o autor heterodiegético tenta higienizar em eufemismos como “*ars erótica*” e “profissional do sexo”, mas que a própria personagem protagonista, classifica com adjetivos que geralmente são utilizados para a abjeção, a injúria e a desmoralização feminina: “Putá mesmo! Meretriz, prostituta, rapariga, rameira, quenga, fuleira, arrombada, refugio de cabaré! Quer mais? Assim sou, assim sou e pronto!” (SILVA, 2010, p.120). Esse trecho demonstra o que afirmamos acima, de que Socorro Gaitada aceita e abraça seu papel discursivo dentro da sociedade. Entretanto, acreditamos que a função social à qual Dona Arriete se refere vai além, estando ligada também à questão da obesidade da personagem, ao fato de não ter um marido, uma família e um lar estruturado e de fazer parte de uma estatística que engloba mulheres que sofrem de obesidade.

Segundo estudo realizado pela Universidade do Arizona e pela Universidade de Puget Sound, divulgado no *Journal of Social and Personal Relationships*⁷, o sobrepeso pode abalar o relacionamento conjugal, principalmente em casos de adiposidade feminina. Dos 43 casais que fizeram parte da pesquisa, os que relataram conflitos foram justamente aqueles compostos por mulheres acima do peso e homens dentro do peso considerável saudável. A pesquisa constatou o que mencionamos anteriormente em

⁷ Disponível em: <https://caras.uol.com.br/arquivo/obesidade-peso-mulher-problema-casamento-estudo.phtml>

relação à adiposidade nos diferentes gêneros: quando era o homem que estava acima do peso, o índice de discussões e conflitos registrados pela pesquisa eram iguais aos de casais sem problemas e ocorrências de sobrepeso. O que reafirma a questão discursiva do corpo masculino e do corpo feminino dentro de uma sociedade machista e falocêntrica.

No Brasil a realidade enquanto à obesidade não é diferente. Uma pesquisa⁸ do Ministério da Saúde mostra que 18,9% da população brasileira habitante das capitais do país acima de 18 anos é obesa e, que mesmo o nível de obesidade ter estagnado de 2008 para cá, a situação ainda é alarmante. Segundo dados da VIGITEL⁹, mesmo que o índice de obesidade seja maior entre homens, a doença não deixa de ser alarmante para as mulheres. No Brasil, o número de pessoas com obesidade ultrapassou os 53,9% em relação à população geral do país. Desse total de obesos, 50,8% são mulheres¹⁰.

Como mencionamos, Socorro Gaitada é lúcida em relação a sua situação social, é conhecida na pequena cidade de Icó como Cinderela, é cantora oficial da Rádio FM da cidade, onde “entre um cantar e o fim do programa: nenhuma cantiga que a ninasse. Saía daquela emissora mais vazia que o útero que havia enterrado. Oca” (SILVA, 2010, p.120). Aqui a palavra “oca” é utilizada mais uma vez por Pádua, assim como no conto “História de um amor que chegou ao fim (e que me legou à solidão)”, como sinônimo para solidão, para vazio existencial.

Apesar de conhecida por todos, solicitada pelos homens para satisfação de seus desejos secretos, ao “divertir os maridos, em levar nome de puta e rameira das mulheres casadas, em ser motivo de missa do padre Túlio” (SILVA, 2010. p.122, grifo do autor), a personagem era vazia, não de acordo com suas palavras, mas na análise do narrador heterodiegético: “Era vazia: eu digo, não ela. Estava oca: eu penso assim, não ela. Só não tinha enlouquecido. Nem podia” (SILVA, 2010, p.119). O narrador demonstra neste

⁸ Disponível em: <https://guiadafarmacia.com.br/materia/sedentarismo-e-obesidade-no-universo-feminino/>, consultado em 12/12/18;

⁹ O sistema de vigilância de fatores de risco e proteção para doenças crônicas por inquérito telefônico (VIGITEL) faz parte das ações do Ministério da Saúde na pesquisa, estruturação e vigilância de doenças crônicas não transmissíveis no país, como diabetes, obesidade, câncer, entre outras doenças que têm grande impacto na qualidade de vida da população. Disponível em: <http://portalms.saude.gov.br/o-ministro/938-saude-de-a-a-z/doencas-cronicas-nao-transmissiveis/17908-o-que-e-o-vigitel>;

¹⁰ <https://guiadafarmacia.com.br/materia/sedentarismo-e-obesidade-no-universo-feminino/>.

trecho que não há expectativas de mudança de vida para Socorro Gaitada, uma vez que a personagem precisa alimentar as filhas, não podendo, nem ao menos, se dar ao luxo de enlouquecer. Sendo assim, só lhe restava mesmo aceitar sua condição, continuando com seus programas, cantando na Rádio da cidade, fazendo suas visitas a Dona Arriete, situações em que passava horas a fio narrando suas experiências de programas das noites passadas, de quando resolveu sair de casa, do dia em que foi estuprada, o que poderia justificar a adiposidade da personagem pois, segundo Naomi Wolf, “A reação mais comum nas vítimas de estupro é uma sensação de total desvalorização, seguida de ódio pelo próprio corpo, muitas vezes acompanhado de distúrbios da alimentação” (WOLF, 1992, p.214), e de “quando o padre lhe pediu para cutucar a vara dele metendo-lhe dedo no cu e outros casos” (SILVA, 2010, p.124), enquanto devorava pão francês com café e manga como “porco se debruça sobre cocho, tomava água como camelo em deserto” (SILVA, 2010, p.124).

A estratégia narrativa do narrador heterodiegético que compara a personagem Socorro Gaitada com porco, camelo ou “vaca leiteira em dia de feira de exposição” e “elefante de circo quando chega numa cidade” (SILVA, 2010, p.121) bem como do narrador autodiegético, quando Gaitada se descreve tendo “sovacos fundos, braços empadados, coxas coladas, virilhas assadas, boca fora do lugar: toda vez que ponho batom tenho a impressão de estar mascarando uma palhaça” (SILVA, 2010, p.124), demonstram a descrição abjeta e autoabjeta da personagem, no esforço do autor em abordar o tema da abjeção à adiposidade através da narrativa em um processo de animalização da personagem que lhe retira o status de humanidade. Outro recurso utilizado por Pádua para abordar a questão da abjeção à personagem Socorro Gaitada é a inserção da personagem Izabel Brandão, moça da cidade grande interessada nos estudos sobre mulher:

Izabel Brandão estava interessada na vida que Socorro Gaitada levava, pois pretendia escrever uma história sobre mulheres negras que são artistas. Como soube da *cinderela*, gostaria de poder ouvi-la para depois passar a escrever. Socorro Gaitada ainda recebeu da dona da cidade um valor em dinheiro como recompensa pelas informações pretadas. – Precisa não, nega! Tô falando de mim mesmo e minha conversa não vendo nem alugo: só minhas carnes. É igual a açougue: na cama, retalham meu corpo, salgam, pisam, sangram, sujam,

cospem, urinam. Depois se lava tudo e cada um vai para sua casa (SILVA, 2010, p.127).

Mais uma vez a protagonista passa pelo processo de abjeção dentro da narrativa ao ser reduzida a um pedaço de carne utilizado para a satisfação dos desejos de seus clientes, sendo o dono da padaria, um dos que mais recorriam aos serviços de Socorro Gaitada: todos os meses, sempre na última quinta-feira, quando sua mulher saía para visitar a mãe, dormindo fora, o dono da padaria tinha encontro marcado com Socorro Gaitada, que “Lavava as partes mais íntimas com mais segurança” (SILVA, 2010) pois “não queria deixar cheiro ruim para espantar clientes” (SILVA,2010) uma vez que, segundo ela, “contaminar um homem desses é perder o freguês e o meu ganha-pão!” (SILVA, 2010, p.129). Os encontros aconteciam sempre em um pequeno terreno ocupado por vegetação nativa onde já havia um espaço montado para o encontro mensal. Segundo o narrador heterodiegético, o dono da padaria não tinha coragem de levar uma “rameira” para dentro de casa, nem “muito menos de se expor com ela em lugares públicos” (SILVA, 2010, p.128), seja pelo fato de ser casado, seja pelo que já exploramos em relação à lógica do “troféu”.

É preciso chamar a atenção para um fato que já exploramos nos contos anteriores mas que neste, em questão, ocorre com mais relevância. Sendo a personagem Socorro Gaitada cantora da Rádio FM de Icó, o conto “Cinderela” é, de todos do nosso *corpus*, aquele em que mais há ocorrência de intertextualidade com letras de música. Para começar, o conto tem em sua introdução a descrição na íntegra do samba-toada *Cinderela* composta por Adelino Moreira, famosa na voz da cantora Ângela Maria na gravação de 1966. Também aparecem no conto o trecho final (E nesse dia, então/Vai dar na primeira edição/Cena de sangue num bar/Da avenida São João) da canção *Ronda*, famosa na voz de Maria Bethânia na gravação de 1978, e os versos da canção *Marina morena*, gravada por Gilberto Gil em 1979. Em relação a esta última, cuja letra diz “Marina, morena Marina/Você se pintou/Marina, você faça tudo/Mas faça um favor/Não pinte esse rosto que eu gosto/Que eu gosto, e é só meu/Marina, você já é bonita/Com o que Deus lhe deu/Já me aborreci, me zanguei/Já não posso falar/E quando eu me zango, Marina/Não sei perdoar”, Socorro Gaitada manifesta sua indignação em relação ao sentimento de posse do personagem da letra composta por Dorival Caimmy:

Vai pra puta que pariu, macho escroto! Gritava de dentro de seu cercado. Onde já se viu querer mandar na beleza da mulher! Vai tomar no cu, cara de buceta. Esses frescos ficam querendo mandar na vida de nós como se a gente fosse nada, Vem, vem um desses com uma proposta dessas pra mim e vai ver o que é bom para tosse! (SILVA, 2010, p.129).

A indignação de Socorro Gaitada é um grito pela emancipação da beleza da mulher, da quebra dos moldes patriarcais e machistas que objetificam a mulher. Ao proibir a mulher de se maquiar e ao afirmar que se zangou, o personagem da letra dá indícios de possessão, um dos princípios que levam à agressão à mulher e aos casos de feminicídio. Segundo a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013)¹¹, o feminicídio é

a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante (Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher, Relatório Final, CPMI-VCM, 2013).

Segundo artigo publicado na *Revista Exame*¹² em 07 de agosto de 2018, a pesquisa organizada pela OMS (Organização Mundial de Saúde), a taxa de feminicídio no Brasil é a quinta maior no mundo, sendo que o número de assassinatos no país chega a 4,8 para cada 100 mil habitantes, sendo quase sempre, motivados pelos parceiros ou ex-parceiros. A pesquisa ainda constatou que mulheres negras são ainda mais violentadas. Ainda segundo a revista, com a Lei nº13.140/2015, o feminicídio passou a constar no Código Penal, qualificado como crime homicídio. Da mesma forma, os crimes motivados pela condição de gênero da vítima também foram incluídos no rol dos crimes hediondos. Para definir a motivação, considera-se que o crime deve envolver

¹¹ Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/femicidio>.

¹² Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/taxa-de-femicidios-no-brasil-e-a-quinta-maior-do-mundo>.

violência doméstica e familiar e menosprezo ou discriminação à condição de mulher. Falar de feminicídio na análise do conto “Cinderela” é necessário uma vez que, ao final da breve narrativa, após seu encontro mensal com o dono da padaria, a protagonista Socorro Gaitada é vítima de violência, como aponta o trecho do conto que destacamos abaixo:

De volta pra casa, já distante do dono da padaria, enquanto lambuzava a boca imaginado estar se produzindo, ouviu por trás de si, de dentro da vegetação, uma voz que lhe anunciava um assalto. – Assalto um pinoia, respondeu! Quem tá me assaltando? Quem é o fela da puta que tá desonrando Cinderela, quem? Mal deu tempo de concluir a pergunta, recebeu por trás, fortes pancadas que a reduziram a um estado de nervos incontroláveis. Chorava e gritava, sorria e assoviava. Tremia muito e não se segurava em pé. Os desconhecidos, eram dois, tomaram-lhe o dinheiro, entraram nela sem que ela quisesse, sujaram o rosto dela de esperma e foram embora. Socorro Gaitada fora deixada naquele lugar, longe de casa, sozinha e assaltada (SILVA, 2010, p.131).

Após ser assaltada, espancada e estuprada, a personagem tenta fugir, todavia “o peso do corpo e da consciência não permitiam” (SILVA, 2010, p.132). Quando finalmente consegue chegar em casa, Socorro Gaitada vai ao banheiro, olha para o céu e conversa com Deus. Pede perdão pelos seus pecados e reza para ter forças e “disposição para, depois do amanhecer, continuar a sua vida de cinderela” (SILVA, 2010, p.132). Novamente percebemos na narrativa que não existe perspectivas de mudança na vida da personagem que, devido a sua situação social, abraça seu destino certa de que, como anuncia o narrador heterodiegético, “viveria assim até que um dia não mais fosse possível ser profissional como até então fora” (SILVA, 2010, p.132). Socorro Gaitada começa então a sussurrar uma canção não identificável, seguindo a máxima de que quem canta, seus males espanta. Uma canção nem alegre, nem triste, “apenas uma canção que queria para poder dormir tranquila” (SILVA, 2010, p.132). A narrativa finaliza com o narrador autodiegético afirmando que a personagem dormiu e o dia amanheceu normalmente.

Com o final do conto não demonstrando nenhuma projeção ou mudança no estilo de vida da personagem protagonista, muito pelo contrário, dando até um tom de naturalidade à violência sofrida por Socorro Gaitada (que na estrutura do conto se

caracteriza como o *efeito único*), uma naturalidade que parte não só da personagem que parece encarar com conformidade a violência sofrida, mas também do próprio narrador autodiegético que narra de forma indiferente a sucessão de agressões físicas e sexuais ocorridas com a protagonista do conto que por pouco não se torna vítima fatal de um crime de feminicídio, percebemos uma questão relevante: Socorro Gaitada age naturalmente após a violência sofrida justamente pelo fato dessa violência ser banalizada pela sociedade aos grupos minoritários. É comum se ouvir discursos distorcidos em relação à violência quando a vítima é gay, travesti, prostituta, negro ou mulher. Em alguns casos, é a vítima que acaba levando a culpa pela agressão sofrida ou pelo próprio assassinato, uma vez que os grupos minoritários quase sempre são vistos e relacionados pela sociedade moralista como marginais e merecedores da violência à qual estão suscetíveis. Pádua parece buscar despertar no leitor do conto a sensação de revolta com essa banalidade, utilizando a arte literária como forma de representatividade de um dos grandes problemas da sociedade.

A violência contra a mulher também será tema da nossa próxima análise. Todavia, a violência em “Gorda, preta e feia” se dará através da manifestação da injúria, uma violência verbal individual e/ou coletiva que, assim como a violência física, causa feridas em sua vítima. Entretanto, o autor da injúria promove feridas internas no sujeito injuriado, ao implantar em sua subjetividade, o sentimento de vergonha, de autoabjeção, traumatizando-o e diminuindo ou mesmo destruindo sua identidade social.

3.2. “Gorda, preta e feia” - A violência da injúria e da abjeção que impulsiona a transgressão

Na narrativa que passaremos a analisar, a abjeção ao corpo adiposo se dá, como já mencionamos, através do ato da injúria. Pádua nos apresenta uma situação comum, ambientada em um espaço socioeconômico corriqueiro: o caixa de um supermercado, onde algumas pessoas aguardam para serem atendidas. Dentre estas pessoas está a protagonista do conto, que assume o papel de narradora autodiegética. O tempo da narrativa é o feriado de carnaval, o que já fica claro com a transcrição integral da letra

do samba-enredo do ano de 2006 da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Logo na introdução, a personagem protagonista se mostra consciente em relação ao seu sobrepeso: “Estava gorda, eu sabia. Muito gorda. Se Mamonas Assassinas estivessem vivos diriam na bela voz de Dinho: *very, very fat!*” (SILVA, 2010, p.133, grifo do autor). A personagem faz menção ao grupo de rock brasileiro que fez muito sucesso entre 1995 e 1996, tendo como tônica, o humor escrachado. A banda foi vítima de um acidente aéreo em março de 1996, no qual todos os integrantes morreram.

Ao mencionar o grupo conhecido pelas letras e apresentações caricatas, o autor chama atenção para uma questão relevante em relação à adiposidade: a aceitação social do corpo gordo, muitas vezes só se dá se for pelo viés do humor, o que se torna uma performatividade por parte das pessoas com sobrepeso, que passam a referir a si mesmos de forma jocosa e, até mesmo, autodepreciativa. O cinema hollywoodiano é repleto de exemplos de filmes que utilizam a adiposidade como forma de humor, como o filme “O professor aloprado”, de 1996, onde o ator Eddie Murphy interpreta um cientista de mais de 200kg que cria uma poção que o torna esbelto e atraente. No Brasil, temos como exemplos cristalizados os apresentadores Fausto Silva e Jô Soares, que por muito tempo utilizaram a própria imagem como temática humorística. Da mesma forma, mais recentemente temos como exemplos a comediante Fabiana Karla e o humorista Leandro Hassum, que ficou famoso na interpretação do personagem Jorginho nos humorísticos “Zorra total” e “Os cara de pau”, ambos da Rede Globo de televisão, onde reproduzia ao lado do também humorista Marcius Melhem, uma versão moderna para o clássico “O gordo e o magro”, que estereotipava o magro como o esperto e o atraente da dupla ao passo que o gordo, era o azarado e trapalhão. Em 2014, Leandro Hassum recorreu a uma cirurgia bariátrica. Com 58kg a menos, foram muitas as críticas nos meios de comunicação que afirmaram e ainda afirmam que o ator “perdeu a graça”. O comediante se defendeu em entrevista para o jornal “Estadão”¹³ dizendo: “Se eu acreditasse que meu talento está num pedaço de carne, não teria 30 anos de carreira” (Entrevista do ator Leandro Hassum para o jornal Estadão, 29/11/2017).

Na mesma entrevista o humorista afirma passar por acompanhamento psicológico para controlar o ato de comer: “Muitos acham que a gente é sem vergonha

¹³ Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,leandro-hassum-recorreu-a-cirurgia-bariatrica-por-medo-de-morrer,70002101325>.

na cara. Mas a gente não precisa sentir fome, basta ver comida. Faço trabalho psicológico até hoje” (Entrevista do ator Leandro Hassum para o jornal Estadão, 29/11/2017). Essa afirmação de Hassum é cara para a nossa análise, onde Pádua apresenta uma personagem com possível caso de transtorno alimentar, tendo em vista os itens que compõem seu carrinho de compras: “Estava com uma calabresa na mão. O cheiro do bacon já me fazia salivar como os cães de Pavlov. No carrinho de trás, havia colocado muito frango, linguiça, margarina, bacon, salsicha, picanha, rabada” (SILVA, 2010, p.134). Ao mencionar o experimento ao qual o médico russo Ivan Pavlov submeteu seus cães¹⁴ para que ficassem com água na boca sem que houvesse nenhuma comida, bastando ouvirem a sineta que ele tocava quando os alimentava, a narradora homodiegética demonstra o condicionamento e a ansiedade pela comida à qual o humorista Leandro Hassum se refere. Em sua dissertação, Betti (2014) discute a questão das recomendações encontradas em revistas e jornais, mais precisamente nas colunas reservadas à moda e beleza, bem como nas matérias de telejornais e outros programas que ditam modas, costumes e tendências para seus telespectadores:

Elas ensinam que a gordura, uma substância presente nos alimentos e nos corpos, pode ser perigosa e nociva ao corpo e à saúde, sendo, por isto, algo que deve ser constantemente controlado e vigiado, que deve ser objeto de uma preocupação individual e cotidiana (BETTI, 2014, p.107).

Essas recomendações, muitas vezes vendidas como dicas para manter a saúde e um belo corpo, esculpindo-o de acordo com o estereótipo de feminilidade impostos pela ditadura do culto ao corpo através do mito da beleza, na verdade tentam padronizar os corpos femininos, controlando-os e eliminando as subjetividades e as identidades das mulheres que não atingem o padrão estabelecido. É nessa ação de vigília ao corpo que foge às normas da beleza que nascem o preconceito e a injúria em relação à adiposidade, o que irá acontecer com a personagem do conto em análise, enquanto aguardava sua vez de ser atendida pelo caixa:

Olha os braços dela! Uma magrela lá do centésimo lugar da fila do caixa não sei das quantas invadia minha privacidade: julgava-me

¹⁴ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-cao-de-pavlov>.

infeliz pelas quase duas centenas de massa adiposa que se incrustara sob minha pele. Todos me olharam quando ela falou (SILVA, 2010, p.134).

Didier Eribon em sua obra *Reflexões sobre a questão gay* (2008), obra em que o autor disserta sobre várias questões que envolvem o sujeito gay e que tem no primeiro capítulo, intitulado “Um mundo de injúrias”, explicações importantes para se entender como o ato da injúria ocorre e como afeta o sujeito do qual é vítima. No excerto que destacamos, a protagonista diz que uma mulher do centésimo lugar invadiu sua “privacidade” ao fazer um comentário maldoso em relação ao seu corpo. Eribon afirma que o insulto é um veredito, uma “sentença quase definitiva, uma condenação perpétua” (ERIBON, 2008, p.28) na qual o sujeito injuriado se vê numa situação na qual a linguagem o torna como diferente em um grupo social, pois “a ‘nomeação’ produz uma conscientização de si mesmo como um ‘outro’ que os outros transformam em ‘objeto’” (ERIBON, 2008, p.28), que é o que acontece com a protagonista do conto, que no momento da injúria acaba sendo reduzida a um objeto daquela que lhe lança o insulto, que continua, e vai se tornando ainda pior:

Teve a ousadia de ainda boicotar com mais segurança minha vaidade já posta no ralo: ainda por cima é negra, de cabelo passado! Aquilo me fazia doer, encolhida que estava nos meus cento e sessenta quilos. Perturbava-me o ruir da voz daquela magrela, branquela, ousada e puta. Pronto! Cheguei a um dos meus extremos. Puta! Gritei em alto e bom som! (SILVA, 2010, p.134-135).

Ao continuar recebendo a injúria a narradora homodiegética que, como afirma, já estava com a vaidade e a sua subjetividade em frangalhos ao ser triplamente injuriada - pelo peso, pela cor e pelo cabelo - vê-se objetificada e encolhida em sua dor, pois, como afirma Eribon, a injúria atinge a consciência do sujeito que sofre a investida do outro, se sentindo “desarmado diante dessa agressão” (ERIBON, 2008, p.28). Todavia, a personagem do conto utiliza da própria estratégia da injúria para revidar o ataque sofrido, mesmo que velando sua injúria, não a direcionando diretamente àquela que a objetificava:

Chamei a atenção de todos. Vocês perceberam que as meninas magras e brancas estão sendo chamadas de piranhas? Perguntava na maior

cara de pau! Ninguém estava entendendo. Queria ofender indiretamente aquela filha de uma puta bandida! Queria que ela soubesse que meu peso sobre ela seria através de palavras que iria liberar no meu vozeirão arredo e agressivo (SILVA, 2010, p.135).

Eribon afirma que a injúria é um ato de linguagem, sendo as palavras da injúria um “enunciado performativo” (ERIBON, 2008, p.29). A protagonista sabe do “peso” da palavra, pois é vítima de injúria. Sabendo disso, utiliza da mesma performatividade para atingir ou devolver as agressões verbais que sofria, mesmo que de forma indireta e discreta. Por ser um ato de linguagem, a injúria determina um lugar no mundo para o sujeito injuriado. Para Eribon, a injúria produz efeitos na consciência do indivíduo que a sofre, pois ela assimila o sujeito a um defeito, reduzindo o sujeito a este defeito, no caso da protagonista, “gorda, preta, do cabelo ruim”; já no caso da personagem que a ofende, como “piranha” e, posteriormente como “burra”, pois, ao constatar a cor do cabelo daquela que a insultou, a narradora homodiegética continua sua performatividade de injúria: “era loira! – são as piores, pois, além de putas, são burras! Que coisa né! Como podem dizer barbaridade, meu! Ela me olhou: estava enfurecida” (SILVA, 2010, p.135). Neste instante a personagem central do conto sabe que atingiu aquela que a confrontava utilizando a lógica de estar “pagando na mesma moeda”, produzindo o mesmo efeito de estigmatização que a faz marginalizada socialmente, utilizando de um pré-conceito do senso comum, o de que toda loira é “burra”, para atingir a vaidade daquela que o tornou abjeta no espaço socioeconômico do mercado ao nomear suas características (peso, cor, cabelo) como defeitos.

Aqui cabe abrir um parêntese e analisar como os padrões de beleza feminina sofreram mudanças com o passar dos anos. Se pegarmos o conto em análise, onde a protagonista sofre abjeção pelo corpo acima do peso, e a personagem que é autora da injúria, é magra, biotipo tido como o padrão de beleza vendido pela sociedade atual, como explicar o fato de que em quadros famosos, e até mesmo em obras literárias clássicas, a mulher considerada bela, desejada pelos heróis e cantada pelos poetas era a mulher mais corpulenta? Segundo Betti, em sua dissertação, as percepções em relação ao corpo gordo sofreram muitas mudanças de acordo com os contextos históricos em que se inseriam as mulheres:

No contexto do chamado mundo ocidental, que engloba Europa e Estados Unidos, a gordura nem sempre foi alvo de um repúdio tão acentuado quanto o é hoje: durante o século XIX ela era associada à riqueza, à saúde e à prosperidade, era um símbolo de respeitabilidade, uma vez que estava mais presente entre as classes altas que entre as classes trabalhadoras. A pessoa gorda, longe de ser associada à doença, era tida como um exemplo de “boa corpulência” e de “boa saúde”. (BETTI, 2014, p.121).

Ainda de acordo com as considerações de Betti, nesse contexto histórico, era a mulher magra que era estigmatizada de forma negativa, sendo associada à fome e às doenças, uma vez que os magros eram justamente aqueles cidadãos pobres, privados de condições materiais e sem acesso a uma boa alimentação. A inversão da percepção do corpo belo ocorre no início do século XX, graças às influências da mística feminina e do mito da beleza, através dos marketings e do mercado de cosméticos, fora a influência da moda, que fizeram com que as classes mais privilegiadas adotassem o emagrecimento como sinônimo de saúde corporal. Essa nova tendência europeia e norte-americana não demorou muito a chegar à América latina, e aqui no Brasil, o padrão foi aderido. Para Betti, “a mudança histórica em torno destas percepções está relacionada a questões de classe, ao modo como as diferentes camadas sociais lidam com o corpo, com sua aparência, saúde e nutrição” (BETTI, 2014, p.123).

Voltando à análise do conto, após a narradora autodiegética revidar a injúria que sofria com a mesma performatividade enunciativa, apontando características da personagem secundária, tornando-as motivos de abjeção, a situação ficou ainda pior, uma vez que novos enunciados foram utilizados para objetificar e tornar abjeta a protagonista do conto: “Não demorou muito e do outro lado ajuntou: Horrível! Um monstro: negra, balofa, feia!” (SILVA, 2010, p.135). Os novos adjetivos abjetos utilizados pela antagonista para demarcar na protagonista sua injúria, demonstram o que Eribon caracteriza em sua obra como redução através do discurso dominante:

Não só as categorias inferiorizadas são sempre apresentadas sob traços ridículos ou depreciadores, mas as pessoas são sempre reduzidas pelo discurso dominantes e “legítimo” a características gerais e a proximidades “descreditantes”, tais como o crime, a imoralidade, a doença mental, etc. Ao indivíduo “inferiorizado” é, assim, recusado o estatuto de pessoa autônoma pela representação dominante, já que sempre é percebido ou designado como uma amostra de uma espécie

(e de uma espécie condenável, sempre mais ou menos monstruosa ou ridícula) (ERIBON, 2008, p.92-93).

Sendo assim, de acordo com o postulado de Eribon, a injúria sofrida pela protagonista do conto visa inferiorizá-la através de enunciados amparados e legitimados pelo discurso dominante, a saber, o padrão social de feminilidade e de corporeidade feminina. Uma vez que a personagem central do conto não se enquadra nestes padrões sociais, a injúria é legitimada e até permitida, mesmo sendo um dos três tipos de crimes contra a honra tipificados pelo código penal brasileiro: calúnia (art.138); Difamação (art.139) e injúria (art.140).

Diante da continuação da injúria e da situação abjeta na qual se encontrava, a personagem pagou sua conta, carregou o carrinho até o lugar onde estava seu desafeto, aproximando-se dela. Nesse momento, a violência verbal passou para outro nível, quando a personagem encosta os braços pesados no ombro da outra personagem e toma uma atitude transgressiva: “Cuspi-lhe na cara o catarro mais fedido que arrancara do peito. Queria mesmo era ter vomitado orelha, mocotó e focinho de porco extraído de uma feijoada. Queria lambuzar todo aquele dorso branco e pequeno. (SILVA, 2010, p.136). A transgressão da protagonista do conto também é uma performatividade na qual habita a intenção de devolver, mesmo que de forma abjeta, a abjeção sofrida. Neste momento, a situação muda de lado, pois todos que estavam ao redor que até então compartilhavam da injúria, de repente, diante do enfrentamento da protagonista do conto, ficaram apenas “olhando, depois que perguntei quem queria enfrentar meu peso no muque. Ela se viu sozinha, embora seus olhos me condenassem no meu peso desagradável, na minha cor inaceitável, na minha beleza fora de padrão” (SILVA, 2010, p.136).

Após o ato de transgressão da personagem protagonista do conto “Gorda, preta e feia”, a mesma pega um taxi e volta para casa. Já em sua intimidade, privada dos olhares punitivos e castradores da sociedade, se põe a chorar lembrando da humilhação que sofrera a pouco. Fez promessa de que não comeria tanta gordura, de que não alisaria mais os cabelos e que demoraria a sair de casa, pois precisaria emagrecer. Todas essas mudanças prometidas foram pronunciadas enquanto comia “toda a mortadela comprada naquele dia, tomava mais de dez caixinhas de todinho e ingeria quinze pães de sal”

(SILVA, 2010, p.136), enquanto a personagem jurava para si mesma que aquela história deveria ser esquecida e que ela merecia ser feliz como estava.

Ribeiro (2012) levanta uma questão interessante em sua dissertação: “Quais estratégias podem ser ativadas para desnaturalizar o corpo?” (RIBEIRO, 2012, p.111). Para o pesquisador, é necessário, primeiramente, combater o ódio nutrido em relação ao corpo, principalmente o corpo adiposo, tentando entender o fenômeno social de repulsa em relação ao excesso de gordura corporal. Ribeiro cita os estudos do sociólogo francês Claude Fischler, principalmente em relação ao termo cunhado por ele, de uma “sociedade lipofóbica” (FISCHLER, 2005), ou seja, uma formação social que tem aversão à gordura, envolta na preocupação constante em manter na magreza o padrão estético de beleza feminina. Mesmo com essa aversão já culturalmente cristalizada na sociedade, existe, segundo Ribeiro, um paradoxo em relação ao que se consome em detrimento do que se prega como padrão estético de beleza, uma vez que a grande quantidade de produtos industrializados nas prateleiras dos supermercados, bem como a proliferação de redes *fast foods*, que contam com a indução midiática do consumo de tais produtos, contribuem para o grande índice de pessoas acima do peso, como apontam as estatísticas que demonstramos na análise do conto anterior. Dentro deste cenário tão paradoxo e ambíguo, ainda paira a diferença performática de gênero que permite a obesidade masculina e condena a obesidade feminina. A protagonista do conto em análise sabe dessa diferença de tratamento em relação às pessoas com sobrepeso. Ao afirmar que há de ser feliz da forma que é, demonstra, assim como no caso de Socorro Gaitada, que comentamos no conto anterior, não uma aceitação com o próprio corpo, mas sim uma conformidade com os estigmas que carrega, impostos pelos estereótipos e preconceitos da sociedade que vê a pessoa gorda como irresponsável, indisciplinada, preguiçosa, e acima de tudo, como um ser patológico cuja saúde corre risco e que precisa de tratamento médico.

Segundo a pesquisa de Betti (2014), a imagem negativa em torno da pessoa considerada obesa está relacionada ao postulado da lipofobia de Fischler (2005), onde a gordura é considerada como falha de caráter e como transgressão do indivíduo com sobrepeso: “O indivíduo gordo é moralmente julgado como o único responsável ou culpado por sua condição. Sua gordura é entendida como um ato intencional e como uma falha de caráter, indicando a ausência de qualidades como autodeterminação e

disciplina” (BETTI, 2014, p.113). Para além dessa culpabilidade em torno da pessoa acima do peso, existe o choque da injúria, do qual falamos mais detalhadamente na análise deste conto, mas que está presente nas três narrativas desta terceira parte de nosso estudo. É através da performatividade enunciativa da injúria, individual ou coletiva, que a lipofobia se manifesta e é por meio do discurso que a abjeção e, por consequência, a autoabjeção, se instaura na consciência, na subjetividade, na memória e no corpo do sujeito adiposo. Como afirma Eribon, uma das consequências da injúria é justamente “moldar a relação com os outros e com o mundo. E, por conseguinte, moldar a personalidade, a subjetividade, o próprio ser de um indivíduo” (ERIBON, 2008, p.27). Essa moldagem é o ato de alijar a subjetividade corporal do indivíduo que muitas das vezes, como no caso da protagonista do conto analisado, prefere se isolar por não se sentir aceito no mundo e por não encontrar seu espaço dentro da sociedade, se sentindo abjeto. Esse isolamento muitas vezes, traz consigo o transtorno de compulsão alimentar (TCA) que por sua vez pode levar a crises depressivas e até mesmo ao suicídio. A personagem de Pádua apresenta este transtorno no final do conto, ao tentar compensar a abjeção sofrida na compulsão alimentar, muitas vezes, camuflada falsamente como desejo.

Em *Gordura é uma questão feminista* (1978), a psicoterapeuta britânica Susie Orbach, apresenta questões relacionadas a adiposidade feminina partindo de uma perspectiva feminista, analisando como é para uma mulher ser gorda em uma sociedade lipofóbica. O estudo traz informações pertinentes em relação à mulher que sofre de TCA. Segundo a autora, a mulher gorda é segregada e anulada, sentindo-se assim, desajustadas socialmente e acreditando serem as únicas culpadas pela sua condição de obesidade. Segundo Orbach:

Comer por compulsão é uma atividade extremamente penosa. Por trás das piadas autodepreciativas encontra-se uma pessoa que sofre imensamente. Grande parte de sua vida está centrada na comida, o que pode e não pode comer, o que vai ou não vai comer, o que comeu ou não comeu, e o que comerá ou não comerá mais tarde. (ORBACH, 1978, p.37).

Esse trecho do texto da psicoterapeuta revela um dado triste em relação à realidade da mulher com sobrepeso: os estigmas que é obrigada a carregar em seu

corpo. Estigmas impostos pela sociedade que tolhem a subjetividade da mulher em prol de uma normatização de beleza. Segundo Orbach, dentro desta padronização, ser gorda significa

entrar no metrô e ficar preocupada se você caberá no espaço que lhe é destinado. Ser gorda é comparar-se a todas as outras mulheres e procurar por aquelas cuja própria gordura faça com que você se sinta à vontade. Ser gorda é ser expansiva e jovial para compensar aquilo que você acha que são suas deficiências. Ser gorda é recusar convites para ir à praia ou dançar. Ser gorda significa ser excluída da cultura de massa contemporânea, da moda, esportes e da vida ao ar livre. Ser gorda significa ser um constante constrangimento para você mesma e para seus amigos. Ser gorda significa preocupar-se cada vez que há uma câmera fotográfica à vista. Ser gorda significa ter vergonha de existir. Ser gorda significa ter de esperar ser magra para poder viver. Ser gorda significa não ter necessidades. Ser gorda significa estar constantemente tentando perder peso. Ser gorda significa cuidar das necessidades dos outros. Ser gorda significa nunca dizer "não". Ser gorda significa ter uma desculpa para o fracasso. Ser gorda significa ser um pouco diferente. Ser gorda significa esperar pelo homem que a amará apesar da gordura — o homem que abrirá caminho através das camadas de gordura. Ser gorda, hoje em dia, significa ouvir as amigas dizerem que "os homens estão por fora" antes mesmo de você ter tido a chance de averiguar. Acima de tudo, a mulher gorda quer se esconder. (ORBACH, 1978, p.40-41).

É justamente essa vontade de se esconder que impulsiona, como percebemos na personagem do conto “Gorda, preta e feia”, o Transtorno Compulsivo Alimentar. O excerto, apesar de extenso, apresenta em cada uma de suas afirmações, os estigmas aos quais a mulher com sobrepeso é obrigada a conviver, uma vez que estão presentes no dia-a-dia em situações ordinárias e corriqueiras. Tais estigmas, que na mente da mulher com sobrepeso configuram-se como chagas expostas para a abjeção alheia, são, quase sempre, os gatilhos para as situações de injúria.

Veremos na próxima análise como o medo da abjeção e do preconceito à cor da pele e ao corpo faz com que a protagonista busque em produtos de beleza uma forma de mascarar a subjetividade de seu corpo na ocasião de um encontro às escuras com um homem que conheceu na internet, mascarando, através do excesso de produtos e vestimentas, sua verdadeira identidade corporal.

3.3. A cultura do corpo e a normatização da beleza feminina em “As máscaras de Bernadete”

Enfim chegamos ao último conto de nosso *corpus*. Nas análises dos dois primeiros contos desta terceira parte, onde selecionamos narrativas em que Pádua não trabalha a questão do desejo e da abjeção nas relações homoeróticas, mas em relação ao corpo adiposo, percebemos que a abjeção está ligada à injúria, ao passo que o desejo está relacionado ao ato de comer. Destacamos o trecho em que Socorro Gaitada, protagonista do conto “Cinderela”, ao visitar Dona Arriete, “devora feito porco” (SILVA, 2010) pão francês, café e manga, parecendo-nos ser esse o momento em que a personagem mais se satisfaz, único momento em que percebemos traços de desejo realizado uma vez que devorava tudo “gostosamente”. Da mesma forma, no conto “Gorda, preta e feia”, após a situação de abjeção à qual a protagonista é submetida, vemos ao final da narrativa sua tentativa em apagar da memória a humilhação através da alimentação compulsiva, o que, para o sujeito que sofre de Transtorno Compulsivo Alimentar (TCA), é confundido como um desejo de comer.

No conto que passaremos a analisar, dividido em quatro partes (“A situação”, “A preparação”, “O encontro: baile à fantasia” e “O crepúsculo das máscaras”), a personagem protagonista Bernadete não apresenta a mesma compulsividade das protagonistas anteriores, ou pelo menos a compulsividade não está tão explícita na narrativa. O que Antonio de Pádua irá denunciar neste conto é como a normatização da beleza feminina e da feminilidade submete mulheres a situações limites e a excessos para conseguirem atingir o padrão imposto pela sociedade. A primeira parte do conto, intitulada “A situação”, se inicia na fala de um narrador homodiegético: Alexandre, amigo virtual de Bernadete. A narrativa se passa nos tempos áureos do MSN Messenger, programa de mensagens instantâneas muito popular criado em 1995 pela *Microsoft* que permitia *chats* de bate-papo e vídeo conferências, em grupos ou individualmente. Alexandre aconselha a protagonista sobre os perigos de se apresentar de maneira diferente do que é para um homem que havia conhecido através do *chat*:

Bernadete, minha amiga, tu vai te foder todinha, sabia? Nem uma palavra. O silêncio plano na altura daquela história! Raso! Tudo estava tão raso, fraco, amedrontado. Bernadete, Bernadete! Ele não vai acreditar em uma palavra tua, tá muito falso, muito idiota! (SILVA, 2010, p.137).

Mentir ou camuflar a aparência real no mundo virtual é algo comum desde o surgimento da *internet*. Entretanto, veremos que o motivo pelo qual a protagonista Bernadete opta por se apresentar diferente do que realmente é está ligado com o fato de não se enquadrar aos padrões preestabelecidos de beleza feminina. Depois do trecho que destacamos acima, a narrativa muda de tipologia, momento em que o narrador heterodiegético nos dá as informações relevantes em relação a como se deu o encontro virtual entre a personagem Bernadete e o sujeito com o qual ela já se comunicava há mais de cinco semanas:

Tinha se plugado no msn e encontrado numa sala de bate-papo um cara por quem achou que deveria se engraçar, pediu-lhe foto, endereço e estado civil, ao que ele respondeu sem a menor preocupação, pois, segundo dizia nas mensagens, adorava o papo de Bernadete e gostaria de conhecê-la. Antes mesmo do encontro marcado, ela deixara com ele marcas referenciais que serviriam para ele identificá-la, quando fosse o encontro. Era morena. Não muito alta. Com um pouco mais de carne cobrindo os ossos (SILVA, 2010, p.137).

Ao se descrever, Bernadete utiliza-se de um eufemismo para se referir ao fato de estar acima do peso. Essa estratégia discursiva utilizada pela personagem protagonista é muito comum em situações de apresentações virtuais, quase sempre pelo medo da rejeição. Entretanto, a personagem não poupa detalhes ao descrever o que procura em um parceiro: um homem que fosse trabalhador, carinhoso, elegante, honesto, que a convidasse para jantar fora e lhe enviasse flores, “de preferência brancas e amarelas” (SILVA, 2010, p.137). Neste momento, a narrativa volta a sofrer alteração na tipologia do narrador, e Alexandre, cujo *nickname*, nome utilizado para se identificar virtualmente, era Xandoca, novamente demonstra preocupação em relação ao encontro de Bernadete com seu pretendente:

Ele vai te foder, menina! Tu vai apanhar menstruada e tudo, escuta o que tô te dizendo! Era a fala de Xandoca, nick de Alexandre. Não quis dar ouvido ao amigo, que insistia em que ela falasse a verdade. Encontro marcado: próxima quinta-feira, às 11h30min, na praça de alimentação do shopping do bairro (SILVA, 2010, p.138).

O fato de o primeiro encontro ter sido marcado em um espaço socioeconômico tão movimentado, a praça de alimentação de um shopping, pode ter vários significados, dentre eles, uma premeditação da reação do pretendente de Bernadete ao vê-la pessoalmente. De toda forma, a protagonista opta por utilizar todos os artifícios ao seu alcance para que ficasse o mais atraente possível, em uma tentativa de atingir o padrão imposto de feminilidade. Sendo assim, a personagem “arranja” emprestado, sapatos de salto alto, meias, calça *jeans*, blusa, batom, perfume e gel para o cabelo, além de “loção enxaguante de boca, absorvente, dinheiro do ônibus, maquiagem (SILVA, 2010, p.138, grifo do autor):

Depois de banho tomado, preparou o absorvente como de sempre, mas colocou mais de uma camisinha masculina em sua bolsa. Já sabe, né – dizia –, qualquer coisa e ele mergulha com sangue e tudo ou então vai por trás, mas de hoje não passa: tiro o periquito da gaiola! (SILVA, 2010, p.138).

Bernadete não poupou esforços para se tornar atraente para seu pretendente, mesmo sabendo que assim estaria renegando sua própria subjetividade. O importante para ela era estar dentro do padrão esperado de beleza, sendo assim, utiliza-se do artifício do mascaramento social através de cosméticos que “iria usar para encobrir, como dizia, o nariz achatado, as bochechas obesas e penduradas, a pele já marcada tão precocemente pelo signo do preconceito, da não aceitação” (SILVA, 2010, p.139). A protagonista é ciente do seu lugar social, motivo pelo qual precisa se mascarar de tal forma que possa estar “a rigor” com o que a sociedade espera.

A metáfora da máscara utilizada por Pádua denuncia a imposição social e mercadológica em relação ao que se espera da feminilidade, ao ponto de obrigar o uso de máscaras, sejam em forma de produtos de beleza, seja em forma de performatividades de gênero, para a aceitação dentro do “baile a fantasia” que é a

convivência social. Na sua dissertação de mestrado em que analisa a obra *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (2013), André Maciel de Oliveira, no subcapítulo intitulado “O uso de máscaras sociais como camuflagem”, afirma (em análise de outras narrativas de Pádua, mas que coincide com nossa análise), de acordo com os postulados de Bakhtin (2010), que o uso de máscaras tem uma função de negação da identidade, anulando a imagem real do indivíduo em sociedade.

Desta forma, o que Bernadete busca em sua “transformação” é anular sua identidade por saber que esta não é bem vista socialmente, uma vez que esta sociedade não vê como harmoniosa a relação entre obesidade e feminilidade, pois a mulher acima do peso é vista como um corpo abjeto, uma espécie de não-mulher, como se perdesse a identidade feminina por ser gorda, como se tivesse abdicado da vaidade, da sedução, da sensualidade e da fragilidade, ainda vistos como características inerentes ao gênero feminino, para se tornar um ser/corpo abjeto, desprovido de desejo sexual. Segundo Betti (2014), essas características inerentes à beleza feminina demonstram uma ideia de feminilidade engessada que renega múltiplas maneiras de “ser mulher” (BETTI, 2014, p.154). Segundo a pesquisadora, “trata-se também de uma noção de feminilidade que é definida a partir de um contraste com a “masculinidade” (BETTI, 2014, p.154).

Esse padrão de masculinidade ao qual a pesquisadora se refere legitima o homem a ter uma aparência mais desleixada ao passo que condena a mulher que não esteja dentro do que o padrão a impõe. No conto, o personagem Pelé, “cognome de Euclides Belarmino” (SILVA, 2010, p.141), pretendente de Bernadete, aparenta um desleixo em relação à aparência, o que fica claro na descrição do narrador heterodiegético, no momento do encontro pessoal entre os personagens:

homem de aproximadamente cinquenta anos de idade, um metro e cinquenta e cinco, talvez oitenta quilos, portador de uma barriga de mais de metro e meio. Bernadete não conseguiu disfarçar o desconforto por mais de meio minuto, o da apresentação. Estourou numa gritaria inimaginável. Como podia, se perguntava, apontando para Pelé, se deixar enganar pela porcária daquele “home”, como dizia. Tu parece mais é estrume de porco: só serve para fazer gás e acender os lampião do interior! (SILVA, 2010, p.141).

No excerto, além da descrição do personagem Pelé, percebemos a reação da protagonista Bernadete ao finalmente conhecer pessoalmente seu pretendente. O curioso é que, ao perceber que o pretendente havia mentido para ela em relação à sua aparência, o que, como dissemos, é comum em *chats*, *sites* e aplicativos de relacionamento, a protagonista se esquece de que havia feito o mesmo e reage com o discurso performático da linguagem através de injúrias. Bernadete percebe que, assim como ela, o personagem Pelé também havia se utilizado do artifício da máscara para se mostrar atraente dentro do ambiente virtual, escondendo sua verdadeira identidade. Ao ser recebido com injúrias, o personagem Pelé “não deixou por menos” (SILVA, 2010, p.141), revidando o ataque verbal de Bernadete:

Baleia! Foi a primeira imagem que a impingiu ali, diante de uma pequena multidão que se formava em torno do casal. Charanga! E ela paralisada, ouvindo os dizeres sem ter a menor precisão de como responder, uma vez que ele não abria espaço para a voz dela. Negrona! E a plateia já estava achando um absurdo porque ele havia pisado na bola: chamar o outro de negão dá cadeia, avisava alguém que estava espiando a briga (SILVA, 2010, p.141).

Ao apresentar os adjetivos que o personagem Pelé utiliza para estigmatizar e ofender a personagem Bernadete, o narrador demonstra, através da reação das pessoas que se reuniram para ver a confusão que se formava ali, um dado interessante: enquanto a personagem é ofendida com a palavra “Baleia” não se vê nenhum tipo de manifestação da multidão. Entretanto, quando a palavra “Negroneira” é utilizada por Pelé há uma pequena manifestação em relação ao xingamento, o que demonstra a permissividade em relação à injúria ao corpo gordo ao passo que a injúria racial já atingiu um *status* de criminalidade. Nesse momento a agressão, que até então era verbal, se torna física, no momento em que Bernadete, ao ser chamada de feia, “ergueu o pesado braço sobre o pescoço dele e derrubou-o ali mesmo, diante dos convidados para a festa” (SILVA, 2010, p.141-142). A partir desse momento, as pessoas ao redor tentam separar a agressão física que ali estava acontecendo. Nesse momento, ao tentarem segurar Bernadete pelo rosto, pois “não havia menor espaço no corpo dela que coubesse um par de mãos” (SILVA, 2010, p.142), uma parte da máscara de silicone utilizada pela protagonista é retirada, o que a faz se sentir nua, uma vez que “Tiraram-lhe o sonho de

ser o que acreditava estar querendo. E beleza não aceita estava exposta” (SILVA, 2010, p.142). Demonstrando-se humilhada, Bernadete estava se sentindo, segundo o narrador heterodiegético, “uma porção de carne lançada num canto qualquer de um matadouro clandestino” (SILVA, 2010, p.142). Neste momento, o personagem Pelé, ao perceber a fraqueza de Bernadete, utiliza do discurso da injúria para ferir ainda mais a sua subjetividade “apelidando-a de charanga, de negra feiosa, gorda e suja” (SILVA, 2010, p.142).

Após o conflito físico, tendo sua identidade injuriada e sua subjetividade humilhada, ela saiu da praça de alimentação marcada não só fisicamente com o resultado daquela agressão, pois estava toda manchada com os produtos que havia passado no rosto, além de ter, no meio das pernas, a mancha de sangue no tecido da calça, uma vez que havia esquecido que estava menstruada. Nesse momento algumas pessoas sentiam dó dela, enquanto outros riam. Bernadete entra no primeiro transporte alternativo que lhe aparece, queria fugir daquele lugar, queria esquecer aquele encontro. E assim o conto se encerra, com a protagonista injuriada e agredida não só verbal como também fisicamente.

Nos três contos analisados nessa última parte de nosso estudo, percebemos que a abjeção ao corpo feminino gordo está ainda mais intrínseca na sociedade do que a abjeção ao homoerotismo, uma vez que o preconceito ao corpo feminino que não se enquadra nos padrões de feminilidade está presente na sociedade há mais tempo, desde quando ocorreu a inversão de beleza estética feminina, da mulher mais corpulenta para a magérrima. Isso se dá grande parte, pela dominação patriarcal que legitima o gênero masculino e menospreza o gênero feminino, colocando-o sempre em segundo plano e carregando-o de padronizações: seja o padrão da mística feminina, de mulher obediente ao marido, dedicada aos filhos e aos afazeres domésticos, seja o padrão de feminilidade dentro da normatização estética programada e propagada pelo mito da beleza. Segundo a psicoterapeuta Susie Orbach:

Os meios de comunicação apresentam a mulher ou dentro de um contexto sexual, ou dentro da família, refletindo os dois papéis estabelecidos para ela: o primeiro, como objeto sexual, o segundo, como mãe. Ela é criada para "agarrar" um homem com sua boa aparência e boas maneiras. Para fazer isso ela deve parecer atraente,

natural, sensual, sexy, virginal, inocente, confiável, ousada, misteriosa, coquete e magra. Em outras palavras, ela oferece sua auto-imagem ao mercado do casamento. Como mulher casada, sua sexualidade será sancionada e alguém se responsabilizará por suas necessidades econômicas. Terá alcançado o primeiro degrau da feminilidade (ORBACH, 1978, p.22-23).

Ao apresentar personagens que fogem aos padrões preestabelecidos socialmente como modelo ideal de beleza ou de feminilidade, Pádua denuncia aos seus leitores como estes padrões configuram os corpos e as mentes destas personagens que, como vimos nestas três análises, passam a se sentir “menos mulher”, tendo suas existências marginalizadas, algumas se isolando, passando a ter distúrbios alimentares, outras aceitando injúrias e violências físicas e verbais com naturalidade por acharem que merecem tal violência uma vez que se sentem culpadas pela condição de sobrepeso em que se encontram.

Essas mulheres têm suas vaidades, subjetividades e identidades destruídas diante das corriqueiras situações de abjeção às quais são submetidas, o que quase sempre as tornam, como afirma Orbach, “escravas das imensas indústrias de moda e dieta que, primeiro, estabelecem imagens ideais e, em seguida, incitam-nas a se encaixar nessas imagens” (ORBACH, 1978, p.23). Entretanto, mais do que a denuncia em relação à padronização da feminilidade e da beleza feminina ao qual as mulheres são submetidas, o que Antonio de Pádua denuncia nos três contos em que analisamos é que a sociedade machista, patriarcal e preconceituosa em que vivemos não dá à mulher o direito e autoridade sobre o próprio corpo.

Ao representar em suas personagens o drama impostos pelas normas e regras que excluem as múltiplas manifestações não só de beleza feminina, mas de identidade feminina, Pádua concorda com uma das principais afirmações de Orbach, frase que justifica o caráter feminista de sua obra, cuja justificativa é o incentivo pela emancipação feminina: “A mensagem é clara e enfática: o corpo da mulher não lhe pertence” (ORBACH, 1978, p.23). Essa frase só afirma o quanto o feminismo, bem como as lutas dos LGBTQ’s, é importante para um mundo com menos desigualdade de gênero e mais respeito pelas pluralidades.

HOMEM HETEROSSEXUAL PESQUISANDO SOBRE HOMOEROTISMO E ADIPOSIDADE FEMININA?

Uma questão surgida em torno de nossa pesquisa, e que durante nossos estudos, se mostrou comum no campo de pesquisas que envolvem os estudos sobre o homoerotismo, os estudos de gênero, os *gays studies*, os estudos *queers* e de outras minorias, gira em torno das características físicas e, até mesmo, da orientação sexual do pesquisador. Questionamentos, burburinhos e piadas homofóbicas quase sempre são inevitáveis para aquele que se propõe a aprofundar em tais estudos, tentando reduzir ou mesmo ridicularizar pesquisas sérias sobre a temática. Mesmo dentro do ambiente acadêmico, que *a priori* deveria ser um espaço habitado por pessoas abertas ao debate de todo e qualquer assunto relevante aos diversos campos dos estudos científicos e literários. Seguida a essa reação em relação à temática de nossa pesquisa, outra questão surgiu: o questionamento sobre a credibilidade e a seriedade do trabalho uma vez que o estudo poderia estar sendo conduzido por alguém sem “propriedade” do assunto. Indagações do tipo *Como você vai pesquisar identidade gay e homoafetividade sendo hetero?* ou *Você é homem, como vai entender o que se passa na cabeça de uma mulher gorda?* Surgiram não só em ambientes familiares e rodas de conversa com amigos quanto em redes sociais e outras plataformas nas quais foram divulgados qualquer informação referente à pesquisa. Vez ou outra surgiam debates calorosos sobre a legitimidade do trabalho, conduzido por um sujeito *“heterossexual, branco e de classe média metido a estudar os LGBT’s e falar de adiposidade e feminilidade”*. Não foram poucas as situações em que tivemos que justificar nossa pesquisa, o que, por sua vez, se converteu em momentos oportunos para apresentar a obra e o autor para as pessoas curiosas sobre o estudo. Algumas se mostraram interessadas e até espantadas com a qualidade dos contos de Pádua (reflexo explícito da leitura viciada e repetitiva de autores do cânone e a falta de empenho ou incentivo em conhecer autores contemporâneos), já outras questionavam a relevância e a importância do estudo para a pesquisa acadêmica através de deboches e pensamentos preconceituosos e excludentes. As que se mostraram mais abertas em conhecer o objeto de nosso estudo perceberam que Antonio de Pádua cria situações possíveis de serem vivenciadas por qualquer um, independentemente de orientação sexual, cor de pele, gênero ou *status* social, uma vez

que temas explorados pelo autor, como solidão, abandono, sensação de vazio e de descontinuidade não são restritas apenas aos sujeitos gays ou outras minorias, pelo contrário, estão cada dia mais presentes na vida de todos nós, seres humanos, que vivemos o que Bauman caracteriza como modernidade líquida.

Ora, sendo esses temas utilizados pelo autor para demonstrar os sentimentos e frustrações de seus personagens gays e adiposos, comum a todos, independente de traços físicos, ideológicos ou sexuais, fica evidente que uma pesquisa como esta não deveria ser restrita apenas àqueles que habitam corpos adiposos ou que tendem a desejar corpos iguais, mas sim, qualquer pessoa que tem a sensibilidade de olhar para o sujeito considerado como diferente com um olhar acolhedor e compreensivo, contribuindo, como pesquisador, para ampliar as discussões teórico-críticas sobre o assunto, explicitando, por meio das personagens fictícias, o quanto essas pessoas são vítimas dos preconceitos estabelecidos pela sociedade.

No que diz respeito à seleção da obra *Abjetos: desejos* e das oito narrativas selecionadas como *corpus* a serem analisadas, o critério de escolha foi o de abranger nas nossas análises o máximo possível de situações em que o desejo se configurasse nas personagens, tanto as homoeróticas quanto as adiposas, para, a partir dessa configuração, apresentar os elementos constitutivos e característicos da narrativa do autor, como a escrita de si e as situações de abjeção ou injúria às quais o desejo das personagens as conduz.

Nas nossas análises da narrativa ficcional de Pádua, optamos por apresentar os principais elementos estruturais com base nas discussões e proposições da obra *Discurso da Narrativa* (1976), de Gérard Genette. Em cada análise procuramos identificar elementos como a tipologia de narrador, os personagens, bem como o tempo e o espaço. Os contos de *Abjetos: desejos*, de modo geral, seguem uma linearidade, apesar de Pádua explorar técnicas narrativas como o *flashback* no conto “Do desejo e do objeto”. Os tipos de narrador pelos quais Pádua opta transitam entre heterodiegético e homodiegético. O tempo das narrativas é demarcado em alguns contos, como em “Do desejo e do objeto” e “Assim caminha a humanidade”, cujas histórias se passam no período natalino, e em “Gorda, preta e feia”, que se passa no feriado de Carnaval. Todavia, a grande maioria dos contos selecionados para nosso *corpus* não tem marcação

temporal. Devemos destacar também os espaços socioeconômicos ficcionais criados por Pádua para a relação de seus personagens e para a errância em que estes, seja perdidos em meio à solidão e à falta de seus amores, seja em busca de uma relação casual, transitam no cenário urbano. Esses espaços, quase sempre abjetos, são refúgios que refletem a própria abjeção de seus personagens, a forma como são vistos pela sociedade. Para citar dois exemplos, temos em “Assim caminha a humanidade” a relação intergeracional entre um homem negro de cinquenta anos com um jovem “branco amarelo” (SILVA, 2010) que acabara de conhecer na rua. O ato sexual ocorre no quarto do jovem, espaço caótico, sujo e abjeto que é um espelho da própria relação entre os personagens, considerada abjeta pela sociedade, seja pelo aspecto homoerótico, seja pela diferença de idade ou mesmo pela cor da pele. Já em “Cinderela”, vimos que os programas da protagonista Socorro Gaitada com o dono da padaria, que ocorriam sempre na última quinta do mês, quando sua mulher ia visitar a mãe, sempre aconteciam em um pequeno terreno ocupado por vegetação nativa, onde já havia uma espécie de “ninho preparado” (SILVA, 2010), o que caracteriza um espaço também abjeto que reflete o medo da abjeção do dono da padaria em ser visto publicamente com uma prostituta negra e gorda, que é animalizada no decorrer da narrativa. Além disso, ainda há a errância dos personagens gays pelo espaço urbano, que denuncia um desejo latente pelo outro, pela sensação de completude do ser descontínuo e a busca por afeto, por amor ou até mesmo por uma satisfação sexual momentânea.

Juntamente com a análise crítica e estrutural dos contos, através da verificação de seus elementos composicionais, buscamos fazer também uma análise estilística e dos elementos temáticos, do significado de terminologias e conceitos caros para o nosso estudo, como: homoerotismo, *queer*, escrita de si, adiposidade, entre outros, assim como a funcionalidade e utilização destas terminologias e conceitos tanto no universo ficcional de Pádua quanto nos estudos relacionados à literatura gay e à representação da mulher em sua obra.

Estruturamos nossos estudos em três capítulos que, por sua vez, foram subdivididos em três subcapítulos. Para cada capítulo, uma temática central foi desmembrada e trabalhada com mais detalhe em cada uma de suas três partes. No primeiro capítulo, temos como temática central o gênero conto, seu possível surgimento, como a temática homoerótica começou a ser explorada em tal gênero e, por

fim, o universo ficcional do autor dentro de tal gênero. Já no segundo capítulo a análise tem como foco observar como o desejo e a abjeção se configuram nas relações homoeróticas, verificando também como ocorre a manifestação do desejo no sujeito descontínuo, como tal desejo é apresentado ao leitor através de uma narrativa erotizada e, por fim, como se dá a interdição desse desejo em personagens que se veem como abjetos. Por fim, na terceira e última parte de nosso estudo, exploramos a abjeção em relação ao corpo feminino adiposo, a mística em torno da feminilidade, o mito criado em torno da beleza feminina, a injúria e a abjeção cometida contra o sujeito que sofre de obesidade e, por fim, a normatização dos padrões estéticos femininos e a cultura do culto ao corpo.

Em cada narrativa, como já dito, surgiram temáticas pertinentes ao nosso atual cenário social e íntimo, de relações líquidas, pueris, inconsistentes, bem como de situações complexas de preconceito, de violência verbal e física e de intolerância e invasão da identidade de gênero e do corpo do outro. Antonio de Pádua explora essas situações e personagens com a crueza de quem deseja apresentar ao seu leitor as dores e os dilemas vivenciados por aqueles que sofrem com a não aceitação social, sendo marginalizados e tendo que recorrer a espaços abjetos para manifestarem seus desejos.

Também verificamos, nos contos analisados, artifícios utilizados por sujeitos gays para se inserirem e viverem em uma sociedade marcada pela segregação de sujeitos homoeróticos, como o dispositivo do armário e a amizade como forma de vida gay, bem como o legado daqueles que amam e não recebem de forma recíproca o sentimento, sendo abandonados, restando a estes apenas a solidão e até a morte, como no caso do protagonista do conto “Abjeto desejo”.

Como apresentamos no subcapítulo “Despindo a narrativa – A linguagem técnica e erótica de Antonio de Pádua”, o autor utiliza de termos técnicos e de uma linguagem licenciosa para descrever os corpos e os atos sexuais de seus personagens. Essa linguagem não polpa detalhes e termos que transgridem a moral e os bons costumes, produzindo no leitor ou um efeito obsceno ou uma sensação de excitação, o que não tem nada haver com orientação sexual, mas sim com a forma como o autor manipula a narrativa, erotizando-a de forma desvelada, sem nenhum intuito de “higienizar” a prática sexual.

Antonio de Pádua ao elaborar narrativas em que desnuda os sentimentos mais íntimos de personagens que se sentem injuriados, solitários ou mal-amados, vai além da abordagem quase sempre superficial do que se é explorado em torno da homofobia e da gordofobia. Apesar de toda a angústia, violência, rejeição e solidão do sujeito gay ou do sujeito adiposo, percebemos nos personagens da obra a procura pela felicidade, mesmo que não alcançada. São sujeitos que buscam a satisfação de seus desejos, mas que são quase sempre frustrados pela sociedade heterodoxa e pela padronização social e mercadológica da beleza feminina que despreza o corpo gordo, o que os leva a outras formas distorcidas de satisfação, como por exemplo, comer de forma descompassada, como vimos no conto “Gorda, preta e feia”. Sendo assim, o autor lança um olhar sincero para seus personagens, na tentativa de mostrar ao seu leitor que todos temos as mesmas necessidades e desejos, independente de gênero, cor, biotipo ou orientação sexual. Através das desventuras e até do fim trágico de seus personagens em busca de amor, afeto e reciprocidade, Antonio de Pádua Dias da Silva nos revela o desejo de que a abjeção ao sujeito gay e ao corpo adiposo um dia se torne apenas ficcional ou, até mesmo, inexistente. Um desejo que nós compartilhamos com o autor e que moveu nossos esforços neste estudo sobre sua obra.

REFERÊNCIAS

Do autor: Obras literárias

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. *Abjetos: desejo*. Olinda, PE: Livro Rápido, 2010.

_____. *Eis o mistério da fé*. s/ed. - Olinda, PE: Livro Rápido, 2009.

_____. *Mosaicos azuis desejos*. – 1ª ed. – São Paulo: Giostri, 2011.

_____. *Sobre rapazes e homens*. Campina Grande: EDUEP. 2006.

_____. *Tal Brazil, queer romance: romance da(s) história(s) do(s) romance(s) dos afetos*. 1ª ed. – São Paulo: Scortecci, 2012.

_____. *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão*. – s/ed. - João Pessoa; Editora Universitária, UFPB, 2007.

Do autor: Textos teóricos-críticos

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. In: *Leitura* (UFAL), v. 1, p. 83-108, 2012.

_____. A literatura de temática homoerótica e a escrita de si. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v.36, n.1, p.61-71, 2014.

_____; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Apontamentos sobre o espaço físico e o desejo gay em narrativas de temática homoerótica. In: *Graphos*, v. 9, p. 149-164, 2008.

_____. As narrativas do eu - sobre modos de ler e de interpretar a literatura gay. In: *Olhar* (UFSCar), v. 22, p. 28-40, 2010.

_____. (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008.

_____; CAMARGO, Flávio Pereira. (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009.

_____. Corpo, subjetividade e dinâmicas do desejo. In: *Mnemonise Revista*, v. 6, p. 135-149, 2015.

_____; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica literária ou cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay. In: *Crítica cultural*. Palhoça, SC, v.6, n.1, p.129-141, 2011.

_____. *Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay*. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). Aspectos da literatura gay. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008.

_____. (Org.). *Gênero em questão - ensaios de literatura e outros discursos*. Campina Grande: Editora Universitária/EDUEP, 2007.

_____. (Org.). *Identidades de gênero e práticas discursivas*. São Paulo: ABEU, 2008.

_____. Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. In: *Revista Sociopoética*, v.1, n.5, p.55-71, 2010.

_____. Implicações do uso do termo corpo nos estudos de gênero, feministas e queers. In: *Sociopoética*, v. 10, p. 51-78, 2013.

_____. *Literatura contemporânea e homoafetividade*. 1. ed. João Pessoa/Campina Grande: Editora da UFPB/Realize Editora, 2011.

_____. O conceito de "corpo" nos estudos de gênero, feministas, gays, lésbicos e queers. In: Antonio de Pádua Dias da Silva, Taciano Valério Alves da Silva, Raffaella Medeiros e Morais. (Org.). *Interfaces - Gênero, discursos, linguagens*. São Paulo: Scortecci, v. 1, p. 141-162, 2014.

_____; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Ressignificando o espaço físico em narrativas de temática homoerótica. In: *Sociopoética*, v. 1, p. 1-18, 2008.

Sobre o autor

CAMARGO, Flávio Pereira. Configurações do desejo gay em Abjetos: desejos, de Antonio de Pádua Dias da Silva. In: GARCIA, Paulo César; CAMARGO, Fábio Figueiredo. (Org.). *Homocultura e Linguagens*. Salvador: EDUNEB, p. 173-194, 2016.

_____. Corpos ardentes, desejos latentes: configurações homoeróticas em Abjetos: Desejos, de Antonio de Pádua Dias. *Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH*, 2012.

_____. O desejo homoerótico no conto 'Obs-ceno', de Antônio de Pádua. In: *Fólio - Revista de Letras*, v. 9 n.1, p. 51-62, 2017.

_____. O desejo homoerótico no conto 'Passional ao extremo', de Antonio de Pádua. IN: *Revista Língua & Literatura (ONLINE)*, v. 35, p. 107-118, 2018.

_____. O "pão nosso de cada dia": o desejo homoerótico no conto "Passional ao extremo", de Antonio de Pádua. In: CAMARGO, Flávio Pereira. (Org.). *Ensaaios sobre literatura e homoerotismo masculino*. Rio de Janeiro: Metanoia, p. 69-81, 2017.

_____; MENDES JÚNIOR, Simião. O ser descontínuo e o desejo homoerótico em contos de Antonio de Pádua. In: *Fólio - Revista de Letras*, v. 9 n.1, p.213-228, 2017.

COSTA, Jhonatan Leal da. *Solidão e Homoafetividade em Mosaicos Azuis Desejos, de Antonio de Pádua*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

OLIVEIRA, André Maciel de. *A literatura de gênero Gay em Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão - Contos homoeróticos de Antonio de Pádua Dias da Silva*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

Outros textos literários

ABREU, Caio Fernando. *Melhores contos*: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Global, 2006.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

CAMINHA, Adolfo. *O bom crioulo*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LEITE, Ivana Arruda. *Falo de Mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Textos teórico-críticos

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

BARBO, Daniel. A historiografia construcionista da erótica grega. In: *Revista Heródoto*. Unifesp. Guarulhos, v.01, n.01, p. 231-264, 2016.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*, Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: Sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BETTI, Marcella Uceda. *Beleza sem medidas? - Corpo, gênero e consumo no mercado de moda plus-size*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, p.07-22, 2008.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, p.151-172, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Flávio Pereira. MARQUES FILHO, Adair. Identidade homossexual e homoerotismo em "Terça-feira gorda" de Caio Fernando Abreu. In: *Revista OPSIS*, v. 7, nº 8, p.69-85, 2007.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. São Paulo: Imprensa Oficial de SP, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p.147-163, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto – 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 2006.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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

FISCHLER, Claude. “Obeso benigno, obeso maligno”. In: SANT’ANNA, Denise B. (org). *Políticas do Corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, p.69-80, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A amizade como modo de vida*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº25, abril de 1981.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1996.

- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antônio. *O conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JEUDY, Henri Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KRISTEVA, Julia. Aproximação da abjeção. In: _____. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção* (1980). Tradução de Allan Davy Santos Sena. Disponível em: http://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1.
- LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, p.173-218, 1983.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, p.105-164, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. s/ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: *Cadernos Pagu* [on line], n.20, p.121-130, 2003.
- MOTA, Alice Amorim de Santana. SANTANA, Jorge Alves. SOUZA, Jamesson Buarque de. "Sonhos do avô, do pai e do filho ou sobre polifonias psicoculturais e contemporâneas em Me cham pelo seu nome/ Call me by your name, de André Aciman". In: *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, V.16, nº 01/2018.

NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. O jogo do avesso em intestino grosso de Rubem Fonseca. In: *Revista de Cultura Vozes*, v. 81, n.5, p.55-66, 1987.

ORBACH, Susie. *Gordura é uma questão feminista*. Rio de Janeiro, Record, 1978.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: _____. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, p.189-204, 2014.

PÍGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REZENDE, Rosana Gondim. A teoria do conto de Edgar Allan Poe e de Ricardo Piglia na análise de “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles. In: *Revista Alpha*. Patos de Minas: Unipam, p.208-219, 2009.

RIBEIRO, Deco. Stonewall: 4 anos de luta pelo reconhecimento LGBT. In: COLLING, Leandro (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 153-156, 2011.

RIBEIRO, Vinícios Kabral. *Engordurando o mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2012.

SANTOS, Luis A. Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Rosivan Gonçalves dos. “*Rútilo nada*” de Hilda Hilst: conflitos do desejo “*ex-cêntrico*”. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2012.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu*, n.28, p. 19-54, 2007.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SITES CONSULTADOS

<https://www.lettras.mus.br/edith-piaf/73453/traducao.html>, consultado em 20/04/2018;

<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785#ixzz5CMv91ICd>, consultado em 23/04/2018;

<https://www.queridocaio.blogspot.com>, consultado em 26/04/2018;

<https://www.pensador.com/frase/NTI4ODY2>, consultado em 26/04/2018;

<http://www.vermelho.org.br/noticia/258479-1>, consultado em 26/04/2018;

http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=258479, consultado em 26/04/2018;

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rebeli%C3%A3o_de_Stonewall, consultado em 24/08/2018;

<http://antoniodepaduads.blogspot.com/>, consultado em 01/10/2018;

<https://www.escavador.com/sobre/2690281/antonio-de-padua-dias-da-silva>, consultado em 01/10/2018;

<http://www.justificando.com/2017/06/28/stonewall-inn-reparos-uma-historia-da-luta-trans/>, consultado em 02/10/2018;

<https://www.escavador.com/sobre/5588584/flavio-pereira-camargo>, consultado em 07/10/2018;

https://pt.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name, consultado em 11/10/2018;

https://pt.wikipedia.org/wiki/Hoje_Eu_Quero_Voltar_Sozinho, consultado em 11/10/2018.

<https://medium.com/@pinkads/o-que-significa-a-sigla-lgbtq-e-quais-s%C3%A3o-as-outras-siglas-utilizadas-e3db6ec5181f>, consultado em 07/11/2018;

<https://ok2bme.ca/resources/kids-teens/what-does-lgbtq-mean>, consultado em 07/11/2018;

http://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/LGBT/texto_base_1_lgbt.pdf, consultado em 07/11/2018;

<https://medium.com/qg-feminista/judith-butler-problemas-de-g%C3%AAnero-feminismo-e-subvers%C3%A3o-da-identidade-7b466c481e4f>, consultado em 12/12/2018;

<https://caras.uol.com.br/arquivo/obesidade-peso-mulher-problema-casamento-estudo.phtml>, consultado em 12/12/2018;

<https://guiadafarmacia.com.br/materia/sedentarismo-e-obesidade-no-universo-feminino/>, consultado em 12/12/18;

https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2018/06/18/interna_nacional,967518/obesidade-atinge-um-em-cada-cinco-adultos-no-brasil.shtml, consultado em 12/12/18;

<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/feminicidio>, consultado em 12/12/18;

<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/feminicidio-brasil-e-o-5-pais-em-morte-violentas-de-mulheres-no-mundo.htm>, consultado em 12/12/18;

<https://exame.abril.com.br/brasil/taxa-de-feminicidios-no-brasil-e-a-quinta-maior-do-mundo>, consultado em 12/12/18;

<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,leandro-hassum-recorreu-a-cirurgia-bariatrica-por-medo-de-morrer,70002101325>, consultado em 15/12/2018;

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-cao-de-pavlov>, consultado em 15/12/2018;

<https://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/8387/Calunia-difamacao-e-injuria>, consultado em 15/12/18;