A tradição da convenção: *Nossos ossos*, de Marcelino Freire

Leandro Soares da Silva *

Resumo: Neste artigo, o romance *Nossos ossos*, de Marcelino Freire, é ponto de partida para um estudo das formas convencionais que estruturam alguns textos literários acerca da homossexualidade. São apresentados os motivos pelos quais o livro, a despeito da temática, recorre a fórmulas tropológicas sobre personagens e experiências das pessoas LGBT que são tradicionais, no sentido de expressarem noções socialmente normatizadas. Assim, o romance possui a cesura de, por um lado, exibir notável domínio da linguagem literária e, por outro, reiterar convenções desgastadas para organizar os episódios de seu enredo.

Palavras-chave: Marcelino Freire, homossexualidade, convenções literárias.

Abstract: In this paper, Marcelino Freire's novel *Nossos ossos* is the starting point for a study of conventional forms of structuring certain literary texts on homosexuality. It presents reasons why the novel, despite its subject, relies on tropological patterns about characters and experiences of LGBT people that are traditional in the sense that they concur with socially normative notions. Therefore, the novel is split between its remarkable use of literary language and the repetition of secondhand conventions that organize the plot.

Keywords: Marcelino Freire, homosexuality, literary conventions.

1. Introdução

Nossos ossos (2013), de Marcelino Freire, veio acompanhado do título de “primeiro romance do escritor”. Autor de vários livros desde a década de 1990, entre eles *Angu de sangue* (2003) e *Contos negreiros* (2005), seu nome é ligado com certa frequência à prosa urbana e personagens marginalizados. Dono de um estilo conciso, Freire tem se consagrado como um dos nossos autores contemporâneos mais importantes. O romance em questão trata de uma história

* Doutor em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: leocapim@gmail.com

na qual a homossexualidade faz parte de sua moldura; ela é importante tanto para a identificação dos personagens quanto para a própria trama. Nosso interesse aqui diz respeito a alguns aspectos cruciais dessa moldura que tem a ver justamente com as formas adotadas pela narrativa para contar uma história que se sustenta a partir de determinados saberes sobre a experiência homossexual. Em seguida, tratamos da confissão como forma narrativa peculiar de certa literatura da homossexualidade. Confissão e tropos se encontram na intersecção de que esse tipo de literatura expressaria uma verdade a respeito de pessoas LGBT, ou um saber sobre a sociabilidade desses sujeitos. Desse modo, a ideia de verdade subjaz à recepção do livro. Por isso será necessário discutir nomes como “literatura gay e lésbica ou LGBT”, amplamente utilizados, em último sentido, por razões de comodidade, mas que podem mascarar suas estratégias de produção.

Este nome outrora tão recorrente, estrutura, é o mais próximo para indicar certos saberes que supomos ter sobre a homossexualidade como índice de diferenciação ou marcador de diferença. Estruturar é uma maneira eficaz de converter o proscrito ou o inominável numa entidade reconhecível e legível. Esse reconhecimento não é assegurado sempre como um movimento positivo em favor de pessoas cujo trânsito social é restrito; reconhecer também é, afinal, um mecanismo da segregação. A literatura torna ético o problema das alteridades e estabelece espaço para a dissonância que perverte a harmonia; mas nenhuma literatura digna do nome existe sem protocolos responsáveis pela sua própria configuração: não apenas leitores, mas também editores, críticos, estudiosos e acadêmicos. Cada uma dessas figuras representa a consignação do literário enquanto tal. A consignação é por si só um elemento cujo escrutínio há de ser sempre interessante. Ela é capaz tanto de absorver a dissonância co-

mo parte da harmonia, quanto tornar singular a alteridade e erigir O Outro como representante de uma multifacetada minoria. Esse problema não nos deve jamais impedir de louvar que novas vozes, novos autores, temas e produções entrem em cena, mas o contrário: questionar a literatura é um exercício de imaginação cujas consequências são sempre efetivas.

2. Tropologia da homossexualidade

A narração de *Nossos ossos* é em primeira pessoa, focalizada no protagonista, mas antes de o leitor começar a ler o livro suas orelhas já trazem um pequeno depoimento do personagem “ditado para Paulo Lins”: “Sou dramaturgo, protagonista deste *prosa longa*, primeiro romance de Marcelino Freire (...)” (grifos do autor). No interior do romance, o narrador reforça o jogo com o verídico:

[P]ensei que, se eu tivesse que escrever, na vida, uma outra peça de teatro, escreveria esta, a de um dramaturgo de sucesso que atravessa o Brasil em um carro funerário, levando, para seu último descanso, o corpo de um garoto de programa com quem ele havia trepado, uma história, digamos, de amizade, ao que parece, também daria um bom filme essa viagem, se não fosse ela, em vez de ficção, a mais pura verdade. (Freire, 2013, p. 76).

Embora a narrativa se afaste do tom de depoimento, por incluir vozes de outras personagens, ela é modulada nos termos de quem confessa a outrem sua história. A prosa se flexiona a partir da língua falada, em frases cujo encadeamento segue um ritmo muito próprio da oralidade que é também um ritmo particular de certa poesia; “depoimento” alude a uma cena jurídica que não faz jus ao livro – mas não é todo ato confessional também um depoimento? Essa prosa

ritmada, entregando-se livre ao registro coloquial, sustenta o argumento de que o romance, na ausência de habilidade, daria muito espaço para sentimentalismo e melodrama ordinário. Como nos informa Inácio (2012, p. 49), Marcelino Freire

implode o limite entre prosa e poema, garantido pela rima interna à “frase”, pela escolha e pela colocação lexical, por uma rede aliterativa e assonante e, ainda, pelo andamento inusual seja da frase seja da fala dos personagens, muito marcada pela economia na pontuação.

O eixo do livro é a ideia de retorno. Heleno sai de Sertânia por causa de Carlos, mas não o encontra; anos depois, vislumbra o amado no corpo jovem de um michê, também ele migrante, de uma cidadezinha próxima a sua. Carlos aparece dessa forma como um fantasma encarnado na juventude do garoto de programa, mas é a morte que possibilita a Heleno realizar o desejo originário de sua ida a São Paulo, pois devolver o garoto à terra onde nasceu equivale a voltar com Carlos para o Recife. O narrador é ambivalente com São Paulo, diz ter sido repellido e abraçado pela cidade, mas construiu nela uma carreira importante, apesar da rejeição nunca ter lhe permitido viver em paz. Em seus últimos dias na metrópole, Heleno vai se deparar com vários personagens ligados ao michê e ao seu próprio passado, como uma conclusão adequada para seu relacionamento com a cidade.

O modo como o tema homossexual opera no romance não é de todo alheio a certas narrativas da homossexualidade. Existem alguns tropos muito próprios, ou antes, recorrentes, em algumas ficções sobre esse assunto que são usados pelo narrador. Se considerarmos que a presença de personagens LGBT na ficção em geral é muito mais prevalente hoje em dia, isto é, não só na literatura, mas também nos filmes, na televisão, nos jogos eletrônicos, nas revistas

em quadrinhos, na música pop e em experimentos ficcionais diversos disseminados na internet, deveríamos considerar que essa presença difusa e facilmente acessível também influencia o texto literário nos quais encontraremos esses personagens. Existem hoje leitores mais acostumados a essa presença que estão, de alguma forma, também acostumados às formulas pelas quais esses personagens são desenhados. Este fato influencia tanto o modo de ler ficção quanto provavelmente, se é que já não o faz, influencia sua produção. Não existe dependência da orientação sexual-afetiva de quem escreve nem de quem lê, uma vez que leitores e autores estão inseridos num meio no qual a luta contra a discriminação às pessoas LGBT é muito mais, por assim dizer, audível e visível do que no passado.

Mas recomeçamos de acordo com tais formas de representação. Chamaremos de tropos as convenções literárias, ou apreendidas pela literatura, cuja função é reiterar determinados aspectos da experiência LGBT. O tropo é mais sutil do que o clichê porque enquanto este ostenta o sentimentalismo vulgar da obviedade, o tropo – cuja estrutura é a da repetição – se ergue na construção de um *locus* familiar que vigora justamente ao ocultar seu caráter recorrente. Assim, o tropo é responsável pela estruturação da própria narrativa como literatura e não é somente um elemento do discurso.

Alguns exemplos de tropos, que não têm a presunção de serem definitivos, são apresentados a seguir, sempre de acordo com narrativas ou personagens relacionadas às pessoas LGBT e suas experiências:

- a) *A vida como tragédia*. Se homens e mulheres LGBT são discriminados na sociedade, têm vários obstáculos a uma série de direitos e até mesmo ao reconhecimento como pessoas, pare-

ce natural que suas encarnações ficcionais se situem no arco narrativo da vítima, ou sejam vencidas por forças que não conseguem superar. Também existe outro aspecto, ligeiramente diverso: as personagens não podem ser apresentadas em histórias felizes, mas como protagonistas de um drama marcado por violência, agressão, rebeldia e incomunicabilidade. Às vezes são vítimas de sua condição, quando o fato de não possuírem uma sexualidade hegemônica motiva o encadeamento da trama. Como toda boa tragédia, a morte chega como redenção ou consequência. Em último sentido, ser gay, lésbica ou trans é possuir a infelicidade como destino.

b) *Alívio cômico*. Como palhaços tristes, servem para nós rirmos de suas excentricidades. Muitas vezes a fronteira com o estereótipo negativo é cruzada sem pudor.

c) *Relacionamentos problemáticos*. As relações afetivas são tumultuadas, marcadas por interditos decorrentes da sexualidade, ou são estabelecidas em uniões mediadas por interesses menos nobres, dinheiro ou simplesmente luxúria. Uma das fórmulas mais utilizadas é apresentar homens gays que preferem se envolver com profissionais do sexo.

d) *Doença e AIDS*. A infame “peste gay” dos anos 80 volta como um espectro muito real. Personagens lutando para viver com HIV, com os novos medicamentos e, às vezes, com seus amores. Outras doenças, como problemas psiquiátricos e psicológicos, servem para justificar a condição sexual-afetiva da personagem. Nem sempre com finalidades na narrativa, a doença

aparece assim como própria da caracterização, sem corresponder a uma exigência da trama.

e) *Suicídio, homicídio e moralidade duvidosa*. Por que tantos personagens LGBT são mais vulneráveis ao crime ou a estabelecer relações com outros personagens envolvidos com a criminalidade? Esses personagens tem mais facilidade de serem situados em ambientes sombreados pela lei, e associados a figuras marginalizadas como prostitutas, michês e usuários de drogas. A ideia é clara: na perspectiva hegemônica, são grupos moralmente inferiorizados. Às vezes, pagam o preço de serem brutalizados, metafórica ou literalmente. Suicídio e assassinato são, nesse contexto, fins apropriados.

f) *Homossexualidade normativa*. A contraparte do ponto anterior são casais de homens gays ou mulheres lésbicas bem assimilados. Geralmente brancos, jovens e saudáveis, querem ser aceitos, se apaixonar e constituir família. A mensagem de que são iguais a todo mundo corre o risco de não oferecer nada de especial à trama, fora a ideia de que todos podem ser normatizados.

g) *Sexualidade exagerada*. As personagens existem para alardear a própria sexualidade e, como se não bastasse serem introduzidas por causa dela, fazem justiça quando se engajam continuamente em sexo. Algumas ficções com a temática LGBT são eróticas ou francamente pornográficas e, quando não são nem uma coisa nem outra, poucas resistem ao registro de pelo menos uma cena inequívoca de sexo. Quando uma persona-

gem é limitada apenas a seu apelo sexual, a unidimensionalidade ameaça tornar precária a ficção.

h) *Raça e classe*. Num texto de ficção sem marcadores de diferença, personagens são assumidas como brancas se concordamos com os padrões hegemônicos. Seguindo essa tradição, se a personagem viver na periferia tal origem a revestirá de pigmentos mais intensos. Enquanto isso diz muito da nossa sociedade e também dos nossos escritores, é importante destacar que a classe social e a cor da pele das personagens LGBT geralmente estão a serviço de convenções que extrapolam o problema de gênero. Por outro lado, relações inter-raciais podem sugerir um conflito fetichista, mas não social, por exemplo.

i) *Masculinidade e feminilidade canônicos*. Quando defendemos que determinada ficção não é sobre pessoas LGBT, mas simplesmente “sobre pessoas”, precisamos examinar justamente no que consiste nossa ideia de pessoa. Geralmente o modelo de pessoa utilizado na narrativa é um exemplar muito bem padronizado de acordo com a norma hétero. Por outro lado, o exame minucioso pode também revelar que essa ideia de pessoa consegue, de fato, subverter a convenção.

No seu estudo sobre personagens do romance brasileiro contemporâneo, Regina Dalcastagnè apresenta ainda um dado interessante: 40,5% dos heterossexuais pertencem à elite intelectual, pequena desvantagem diante dos 43,3% dos bissexuais e 47,9% dos homossexuais (Dalcastagnè, 2012, p. 186). Podemos arriscar um outro tropo, portanto: a personagem LGBT culta, artista ou intelectual,

diletante da arte, esteta ou dândi. Como em sua pesquisa Dalcastagnè selecionou apenas romances publicados por três grandes casas editoriais, esses números nos servem para demonstrar a hegemonia dessa representação.

Esses tropos exigem atenção quanto ao contexto no qual foram inseridos, porque suas presenças desencadeiam movimentos interpretativos muito mais complexos do que o sumário acima permite suspeitar. A força expressiva do texto é tão importante nesse sentido quanto o conhecimento mundano do leitor a respeito da homossexualidade; se seu saber da experiência de pessoas LGBT, por exemplo, se dá apenas por via do estereótipo difundido na sociedade, se sua leitura é mediada por convicções pessoais, se o leitor ou leitora é ou conhece pessoas LGBT etc. O texto deve ser considerado, portanto, não apenas por tratar de um aspecto ainda problemático para a sociedade, mas sobretudo pela forma como ele trabalha esse assunto, as implicações que ele provoca, os pressupostos nos quais se baseia e como ele lida com a tradição literária na qual se insere ou de qual tradição pretende se afastar.

O livro *Orgia*, de Tulio Carella, é um exemplo bem interessante porque apesar de apresentar repetidamente as aventuras sexuais do seu protagonista com homens negros e pobres no Recife, ele não consegue evitar o fetichismo e a objetificação do negro, a ideia de miscigenação cordial (coordenada por brancos) e, o que é mais surpreendente, chancela uma versão da homossexualidade onde não há espaço para gays assumidos. Outro livro, *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, conquanto apresente um protagonista de sexualidade ambígua, alarmado com supostos sintomas da infecção por HIV, tem em um de seus coadjuvantes um trabalhador doméstico, negro e efeminado, que veste-se de mulher de acordo com os

humores de seu orixá. Do mesmo autor, “Terça-feira gorda” é um conto no qual os protagonistas são espancados porque expressam carícias em público, mas o texto repete várias vezes que o desejo dos amantes é apenas por acaso homossexual, reafirmando o aspecto másculo, hirsuto e forte de seus corpos. Em *Uma história de família*, de Silviano Santiago, um homem enfermo enfrenta a morte iminente e a vergonha de uma doença não nomeada; sugere simultaneamente AIDS, loucura e homossexualidade. No mais recente *Sérgio Y. vai à América*, de Alexandre Porto Vidal, o narrador é um psicanalista que tenta refazer os últimos passos de seu paciente, uma pessoa transexual que vai aos Estados Unidos, onde é morta.

São poucos exemplos, mas a fonte é fecunda. Os tropos sobre a experiência LGBT são problemáticos porque exigem ser confrontados com as funções que exercem nas narrativas, e geralmente o intérprete chegará à conclusão de que é preciso separar as camadas de complexidade que eles revestem. Por isso, é mais fácil isolar esses tropos sem analisar como a narrativa se serve deles.

As análises literárias dedicadas aos temas da homossexualidade têm sua validade assegurada por todos que entendem a importância de destacar na literatura aquilo que por muito tempo, na história da disciplina, manteve-se oculto ou reprimido. Contudo, o tema sozinho não faz a literatura. O manejo dos tropos pode levar a produções ficcionais cuja força é tão débil que mal merecem esse nome, ou a doutrinações disfarçadas e preconceitos velados. Por isso, insistindo mais uma vez, sem considerar as modulações da expressão discursiva, seu construto e sua realização, aceitaremos versões que expressem mais verdades do que contradições – e as contradições são, geralmente, muito mais interessantes.

Voltando a *Nossos ossos*, notaremos que existe uma linha que

cruza a fatura do romance; uma são os usos dessa tropologia LGBT e outra os recursos discursivos do narrador. Essa intersecção será explorada a fim de demonstrar tanto como, e com que função, alguns dos tropos apresentados foram absorvidos pela narrativa quanto para discutir as saídas (e becos sem-saída) que estruturam o livro.

3. Literatura da homossexualidade como confissão

Numa primeira leitura, *Nossos ossos*, com seu colorido texto, já desenha para o leitor uma cena onde o protagonista narra sua aventura como quem confessa. A estrutura confessional do romance não é arbitrária; em boa parte da literatura chamada de gay essa confissão aparece de formas bem menos explícitas do que no discurso em primeira pessoa adotado pelo narrador. Para simplificar, chamaremos de “literatura gay” textos escritos que dialogam com dados que são anteriores aos próprios textos, como a biografia do autor, ou textos que exploram o homoerotismo. Thomé, por exemplo, arrola nesse filão textos que interessam “especialmente ao leitor homossexual ou àquele que se debruça sobre o estudo do homoerotismo” (Thomé, 2009, p. 32). Fiquemos por ora com essa definição apenas porque ela nos ajudará a pensar a questão do confessional, embora, como veremos adiante, ela não seja satisfatória.

Em entrevista sobre o romance, Marcelino Freire disse ser um “homossexual não praticante” e também confirmou a presença de elementos autobiográficos na história (Grünnagel; Wieser, 2015, p. 445-462). Esse real oblíquo que incide como um fecho luminoso sobre o texto – luminoso porque alude à ideia de que poderemos ler no livro uma outra narrativa, “verdadeira” – não é um artifício ficcional menor, algumas vezes identificado como típico de certa narrativa (au-

to)biográfica nos seus pactos com o leitor. A referencialidade serve para assegurar o caráter confessional do texto como uma confissão de seu autor. É uma armadilha que não se lança apenas no reino da ficção. Marcelo Secron Bessa alude a isso quando relata, na apresentação de seu livro sobre autobiografia e AIDS, a respeito da ligação causal entre ele, como pesquisador, e a doença: “[...] a possível confirmação da positividade de minha condição sorológica viria apenas a reiterar àqueles que me inquiriam algo que comumente já esperam” (Bessa, 2002, p. 11).

Assim, essa definição de literatura gay faz pressupor uma filiação que não é apenas simbólica com a homossexualidade, pois afirma que o nome da capa corresponde a uma pessoa realmente homossexual; autoriza o leitor a acreditar que as personagens e situações do romance são fiéis à realidade das pessoas LGBT – pode-se chamar isso de uma variação da correspondência nominal defendida por Lejeune (2008) na primeira versão do postulado do pacto autobiográfico. Naturalmente, o procedimento restringe o discurso da ficção à mimese, aferrando-o ao referencial de modo a levar o leitor a fazer uso da chave biográfica como explicação decisiva do texto. Mas tal procedimento não é incomum na obra de Freire:

Embora os contos de Freire muitas vezes optem por priorizar o excesso de realismo, há neles um jogo entre a ficção e a experiência que podemos atribuir facilmente a qualquer cidadão ou cidadã dos espaços subalternizados: a ficção vai se estabelecendo não só como mimesis, mas como reescritura possível do real, uma tradução material das histórias cotidianas, comuns, mas não menos esteticizáveis por isso. Por outro lado, a realidade se coloca como substância necessária à construção dos sentidos ensegados na ficção [...]. (Inácio, 2012, p. 49).

As alusões à vida pessoal que influenciam a recepção da obra, como a realizada por Freire, ou dirigidas a autores falecidos há muito, como Proust ou Wilde, não são mais dados exteriores à textura do ficcional, mas o contrário, se tornaram dados constitutivos do próprio texto. Atualmente, não podemos apostar que todo ato de leitura é alheio às condições de realização das obras; na época do hiperlink, nenhum texto, sobre qualquer assunto, é impermeável às remissões. Logo, as declarações de Freire não agem para confirmar uma leitura biográfica do livro, nem para evocar um personalismo radical na recepção contemporânea – que nos conduziria, sempre, a traçar equivalências entre autor e obra. Sua declaração – e atestados vários sobre a homossexualidade de qualquer autor – são gestos de autoridade sobre o assunto, que se confunde com certo autoritarismo: o que se lê aqui como ficção é verdade, a verdade de uma pessoa homossexual.

Quando a sexualidade serve de paratexto para o literário, a recepção é alterada porque ela exige trabalhar nos termos da confirmação, como na cena confessional. O melhor exemplo é a obra de Caio Fernando Abreu, utilizada como objeto de análise dos estudos gays e lésbicos ou da teoria *queer* por, é lícito supor, oferecer homotismo mais valor literário, mesmo que, na maioria de seus textos, a homossexualidade apresente-se apenas como uma variante possível. A vida e a morte de Abreu não são apenas dados desarticulados da obra, mas alguns dos motrizes de sua leitura. Desse modo, a referencialidade está na própria recepção do ficcional e como elemento do texto, na forma de tropos. É preciso, então, encontrar um ponto de equilíbrio entre o tratamento da “verdade” como dado anterior ao texto e esse próprio dado como instrumento a serviço do trabalho do leitor, se quisermos diferenciar uma interpretação biográfica primária

de outras que não se satisfazem em encontrar explicações do texto por meio da vida de quem o escreveu.

Nessa questão, a orelha de *Nossos ossos* é um pequeno espetáculo de espelhos: supostamente assinada pelo escritor Paulo Lins, que colheu o depoimento de Heleno de Gusmão, personagem (ele mesmo o afirma) do primeiro romance de Marcelino Freire. Esse jogo revela que as declarações do autor não são apenas conscientes do efeito que possam operar nos leitores, mas que ele também conta isso para a recepção da obra. Existe ainda outro resultado muito eficaz: paradoxalmente, anular a explicação do texto por meio da vida, porque a ficção finge descaradamente ser o verídico mascarado de fictício. No fim de *Nossos ossos*, datas e nomes fixam quando e onde ele foi escrito, embora o efeito seja maior que situar a obra como um produto no tempo e no espaço: as datas e nomes são eventos, digamos, reais, mas não o suficiente para destruir o reflexo da ficção, assim como, lembremos, os outros dados também reais ou coincidentes com a vida de Freire dispersos no livro. Em suma, trata-se da questão do *reality show*: onde começam e acabam a vida, a ficção, a “verdade”?

O estruturamento confessional é prevalente porque cria uma cena onde eu, leitor, vejo confessar alguém que, por sua vez, sabe o efeito causado em mim de sua confissão: “os efeitos da confissão não estão apenas naquele que o pratica, mas também em quem o ouve, e é preciso que o leitor reconheça isso” (Bessa, 2002, p. 182). A primeira pessoa do discurso sequer é necessária para estruturar a confissão, pelo menos na perspectiva do leitor: assim, escritores expulsos do armário postumamente, escritores adotados pela crítica especializada no homoerotismo, escritores engajados com as identidades sexuais e escritores que provocam com nosso desejo de espiar suas vidas não

precisam recorrer à estrutura tradicional do depoimento ou confissão porque esses dados biográficos necessariamente influenciam e até mesmo ditam os protocolos de leituras assumidos por alguns leitores. Como explica Shoshana Felman, o critério da verdade sustenta toda cena de confissão ou depoimento: “A confissão deseja conferir sobre o discurso o mais alto valor moral e a mais alta responsabilidade epistemológica: a de acessar a verdade” (Felman, 2002, p. 98).

O confessional nesse tipo de literatura, nos termos aqui expostos, não se confunde com o gênero autobiográfico ou com estratégias narrativas como a autoficção, por exemplo. Nesses casos, subjaz o projeto de narrar um eu soberano, divisado na cena confessional, e seu discurso anseia pela transmissão da experiência. O confessional da literatura de temática homoerótica nem sempre trata do eu com a mesma noção de sujeito autocentrado, ou aspirante a tal condição, talvez porque às vezes aquilo que se confessa revela antes de tudo uma filiação hegemônica ou normativa, convencional, que mais repete do que produz algo novo sobre a experiência LGBT.

A descrição sobre a natureza confessional da literatura gay (um rótulo ao qual voltaremos ainda) deixa algumas questões em aberto. Em primeiro lugar, “confissão” e “confessional” são também atributos da responsabilidade do leitor, não necessariamente do texto e não apenas dos ficcionais (por exemplo, o leitor ou a leitora deste artigo poderia ter se perguntado se meu interesse pelo assunto confessa algum grau de identificação com a homossexualidade ou, ao contrário, confessa minha repulsa). Em segundo lugar, é possível afirmar que essa contaminação do texto pela vida está sempre presente no ato de leitura? Os protocolos de interpretação literária não são únicos, mas, por outro lado, a crítica especializada na questão não abdica do referencial. Este não precisa ser a biografia, mas, simples-

mente, o assunto. A homossexualidade é assim definida como referente porque ela se constitui como elemento que vai ser comprovado ou rejeitado pelo texto.

No exemplo de *Nossos ossos*, as declarações de Freire sobre ser “homossexual não praticante” são desnecessárias para seu romance ser objeto dos estudos literários de vertente homoerótica, porque o texto explicitamente trata desse assunto; a declaração do autor age sobretudo como uma confirmação para essa crítica, um atestado de autoridade, por assim dizer, arrolado nos autos da leitura de seu romance. Ainda: essa declaração é paradigma do próprio livro. Atravessado por jogos textuais que aludem a referentes, todo o livro se erige na ideia de que a verdade pode ser extraída do texto. O uso dos tropos, a confissão, o depoimento na orelha do livro, as coincidências biográficas entre narrador e autor e a declaração acima organizam o texto de modo que haja sempre uma abertura pela qual as noções de dentro e fora-do-texto transitem e criem dobras. Nesse sentido, não se pode acreditar numa verdade subjacente, porque ela se demonstra produto do próprio artifício textual e apela para noções normativas ou convencionais como se bastassem como provas de veracidade.

Considerar a homossexualidade como referente pressupõe saberes que não são literários, ou melhor, algum tipo de conhecimento das identidades homossexuais. Embora isso, como discutimos a seguir, não seja um problema suscitado apenas na perspectiva do leitor, mas, talvez principalmente, quando abordamos o que de fato está no texto.

4. Uso das convenções em *Nossos Ossos*

O sumário apresentado até aqui do romance *Nossos ossos*

possivelmente não nos permite prever o encadeamento convencional de seu enredo. Heleno é um herói clássico, uma Antígona menos politizada, que precisa lidar com certos obstáculos para realizar o rito funerário: primeiro encontrar o corpo, depois descobrir onde vivem os pais do garoto, acertar as contas com seu passado (o ex-namorado que retorna e as recordações da infância) e lidar com o fato de ter uma doença incurável. Outros personagens também se enquadram no registro comum da jornada do herói: o taxista amigo, diligente, que o conduz pela cidade; a travesti Estrela, oráculo e esfinge, que possui as respostas buscadas por ele, mas não vai entregá-las sem um preço; o motorista da funerária que o acompanha e, no final, o libertará de seu fardo.

A têmpera do livro é sexualidade; assim, as deambulações de Heleno por São Paulo, seus hotéis, boates e teatros são definidas pelo signo da homossexualidade. Quando vai ao necrotério, por exemplo, indaga-se como explicar seu interesse no morto: “Imagine eu chegando à polícia tendo de explicar meu envolvimento amoroso, era preciso muito treino, laboratório, seria um outro jogo, teatral, um tanto perigoso [...]” (Freire, 2013, p. 30).

Além disso, a história tem dois eixos. Um é a infância, descrita como vaticínio de um futuro promissor como artista e homem forte: “quando crescer eu quero ser várias pessoas, ir fundo, escrever para me sentir, assim, o dono do mundo, o rei dos animais” (Freire, 2013, p. 104). O outro eixo é sua antiga desilusão amorosa, pois foi a partir dela que Heleno se constituiu como dramaturgo de sucesso e, mais significativo ainda para o enredo, como freguês de garotos de programa. A estrutura baseada na jornada do herói e os tópicos da memória, infância, amor e morte revelam temas tradicionais que serão explorados na perspectiva de um narrador-protagonista gay. A ho-

mossexualidade também é o motivo da caracterização do narrador: logo, ele possui uma sensibilidade aguda desde criança, tem a vida marcada pelo abandono do primeiro amor, se envolve com homens mais jovens, é soropositivo e se suicida no final.

As formas adotadas pelo enredo são mais convencionais ainda no usos dos tropos: elas descrevem uma espécie de saber sobre a homossexualidade devedora do senso comum. Esse conhecimento de determinado *ethos* homossexual está repleto de índices banais: mi-chês, mundo artístico, traição, sexo, travestis, boates e AIDS. E, é claro, morte. O tom elegíaco domina ao ponto de a morte do protagonista não chegar desavisada. O tropo de que as personagens LGBT são destinadas à morte ou à tragédia é tão exaustivamente utilizado que não surpreende mais. Colm Tóibín (2004, p. 38) alude à ideia de que “a literatura homossexual tem a tendência de lidar com o trágico e com o não-realizado”, quando se refere a finais felizes, mas, por fim, reconhece seu gosto por “ter as vidas homossexuais representadas como trágicas, um anseio que, eu sei, deveria reprimir” (Tóibín, 2004, p. 40). Foucault, por seu turno, descreve outra cena onde a ideia de felicidade é um problema mais grave do que o apresentado pelos critérios estéticos:

Acredito que dois homossexuais, não, a visão de dois rapazes indo para cama juntos pode ser tolerada. Mas se eles despertam na manhã seguinte com sorrisos nos rostos, se seguram as mãos e se beijam com ternura e, dessa forma, afirmam sua felicidade, então ninguém vai perdoá-los. O que é intolerável não é sair em busca do prazer, mas acordar feliz. (Foucault, 2011, p. 393,).

No fim do livro, como prega a tradição, Heleno se mata, mas seu espírito resiste, acompanhando a viagem até Pernambuco para,

então, reencontrar-se com a terra da infância. A narrativa assume no final um tom de acentuada sensibilidade, mas isso não anula sua conclusão típica de certa literatura da homossexualidade: para gays e lésbicas, a morte – ou sua sentença, como a AIDS (que, como se sabe há muito tempo, não é um aviso prévio da morte). A narrativa expõe o bilhete do suicida:

Demorarão a encontrar meu corpo na cama, no quarto 48, eu creio, talvez, apenas no final desta noite de quarta-feira, as pílulas espumarão, farão efeito rápido, certo, não há como falhar [...] depois do suicídio, aviso, quero ser enterrado no quintal de minha antiga casa, no sertão de Pernambuco [...] meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento. (Freire, 2013, p. 117-118).

Também sintonizada com a convenção – ou tropologia desse tipo de ficção – é a descrição de Estrela. É a travesti que dubla Carmem Miranda na boate, mas está velha, consciente de suas imperfeições, caracterizada como esnobe, perigosa, e, por fim, “um homem brincando de ser mulher”. Em nada difere da convenção da travesti patética, figura de dramalhão e comédia ao mesmo tempo, e apurada no mundo do crime.

Vitor, por favor, darling, vá lá embaixo comprar cigarro para mim, eu estou necessitada, as unhas, descascadas, precisavam renascer, o rosto também, sem maquiagem, chamava a atenção, era mais másculo, e a toalha, segurando os cabelos, dava a Estrela um peso que ela, à noite, disfarçava, nos seus saltos altos havia leveza, destreza, em se manter de pé, ali não, tão somente, incrivelmente, era um homem brincando de ser mulher, ela perguntou a mesma coisa, se eu queria um café, uma água, uma

limonada. [...] [Eu] também tinha um grande carinho pelo nosso menino, muito diferente e educado, o caso é que ele estava me devendo um bom dinheiro, sabe, veja isto, e me mostrou os peitos, recém-lavados, estão ou não estão caídos? (Freire, 2013, p. 61-62).

Por se apoiar em tropos inteligíveis acerca de certo conhecimento cristalizado da experiência homossexual, o livro não inova, pois reforça um saber supostamente tácito a respeito do tema. Descreve a identidade gay por meio da doxa da homossexualidade masculina, sem expor a rasura das identidades ou as fronteiras da diferença, apostando, pelo contrário, numa identidade sustentada pela convenção. Algumas são excessivas, e a mais exuberante é o estado sorológico do narrador, sem função alguma na trama, que surge como um aspecto natural do personagem, como se destino do homem gay:

Por falar nisto, Heleno, ano retrasado, foi ao médico, depois dos exames feitos, o diagnóstico, cuidadoso, para que não houvesse pânico, o tratamento é possível, saiba, já há alguns coquetéis importados, conheço casos em que os pacientes até hoje não desenvolveram a doença, creia, existe esperança, é preciso paciência, vontade de lutar, viver, o senhor, Sr. Heleno, é portador do vírus HIV. (Freire, 2013, p. 73).

A fórmula “por falar nisto” está conectada ao parágrafo anterior, que termina com a menção de só restar agora ao michê “um lugar no cemitério”. No fim do livro, Heleno encontra o fantasma de outro garoto de programa, chamado apenas de “índio”, que “morreu de aids”: “Será que foi você quem me contaminou, difícil saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando” (Freire, 2013, p. 109). O trecho com o diagnóstico médico tem um aspecto intrigante: não é introduzido nem pelo próprio Heleno, nem

pela voz de outro personagem incorporada ao texto, como é costume no livro. Esse distanciamento nos faz pensar que o assunto da doença do narrador é enxertado no tecido narrativo por uma voz que, até então, não fazia parte de sua tessitura. É como se o trecho, por assim dizer, fosse a própria intrusão do referencial por meio do tropo da AIDS. O referente (verdade da confissão e confissão da verdade) não consegue se ocultar o bastante e revela já estar todo o tempo dentro do texto, costurando o sentido que produz.

O fato de a escrita literária poder prescindir do referencial não obstrui sua leitura de buscar no jogo com o real matéria de discussão. Judith Butler comenta que “a narrativa ficcional não requer nenhum referente para funcionar como narrativa” (Butler, 2015, p. 52), quando a comparamos ao sujeito que pretende oferecer continuidade e coerência ao narrar a si mesmo. Mas o relato da experiência não antecede a linguagem, portanto, quando uma narrativa literária constrói narradores e personagens homossexuais ela também almeja a continuidade e a coerência da narrativa pessoal, não literária, e vai encontrá-las na mesma fonte – a homossexualidade em seus aspectos sociais e históricos. A homossexualidade é lida na ficção como um excesso que suplementa o texto e, às vezes, o supera. Leituras biográficas que tendem a interpretar a obra por meio da vida de seu autor são exemplos desse último caso, mas elas tendem a enfraquecer mais a interpretação do que o próprio texto. Esse excesso não é nem anterior nem exterior a ele, mas simultâneo ao seu aparecimento, e por isso demanda ser investigado numa perspectiva histórica da própria homossexualidade, para que não se tome sua inscrição ficcional como nova e subversiva apenas por tratar de um assunto considerado marginal. Outro aspecto importante para se colocar nesse lote é que a maioria de narradores (e autores) homens privilegia a perspectiva

do masculino, que é o elemento dominante dos pactos sociais e culturais. Em *Nossos ossos*, sequer existe qualquer personagem feminina, pois Estrela é considerada um homem de vestido. Logo, o “privilegio” da masculinidade não é revogado porque o narrador, ou o autor, seriam homens gays.

Isso revela apenas uma das dificuldades a respeito do rótulo “literatura gay”. O problema desse rótulo é que ele circunscreve o texto a dois tipos de experiências: a da pessoa homossexual e a do leitor (homossexual). O perigo que se corre é considerar o literário como fiel ao fato, embora a repetição desse fato não passe de velhos padrões sociais. A repetição não inova, somente confirma uma determinada doxa e, nesse sentido, chega a ser conservadora. O rótulo diz mais sobre certa ideia de “gay” do que sobre “literatura”. Usar tal definição serve, sem dúvida, para indicar a exploração literária das experiências dessas pessoas, mas também, ao usá-lo, deve-se considerar os tropos dominantes como um risco: o de apenas encenar mais uma versão do senso comum que se passa como saber a respeito de pessoas LGBT. Sem denunciar os tropos o intérprete fica limitado a apenas confirmar no texto suas expectativas de leitor, ou a analisar sua conformação de acordo com alguma teoria da sexualidade, o que, como resultado, dá no mesmo. Algo passível de ser descoberto na análise do uso desses tropos é o quanto eles devem a uma versão da homossexualidade que vai ao encontro da masculinidade hegemônica, usando o termo desenvolvido por Connell (2005, p. 67-88). A repetição dessas fórmulas contribui para atestar a permanência de espaços, designados pela masculinidade oficial, nos quais as pessoas LGBT acreditam poder reivindicar sua legitimidade como sujeitos, quando estão apenas sendo confinadas em alguma espécie de gueto. O exemplo do vírus HIV, no romance de Freire, enquadra-se nessa

categoria: ser um gay soropositivo facilita o trabalho da inteligibilidade da descrição, como se conviver com o vírus já indicasse sempre algum desvio da masculinidade hegemônica, e apenas isso. Nenhum conflito, nenhuma consequência, nenhum desenvolvimento existe por causa da doença do narrador, assim como nada se altera na leitura anterior ao desvelo desse dado.

5. Considerações finais

Qual saída possível para pensar o tipo de texto como o de Freire, no qual as convenções sociais, muitas vezes estereotipadas, são parte de sua estruturação? A presença do homoerotismo na literatura não é recente, muito menos exclusiva de escritores e escritoras fora dos cânones. Pode-se até mesmo remontar à literatura mais longínqua para buscar ali temas do amor homossexual, a despeito de certo anacronismo. Pelo menos desde os estudos de Foucault sobre a invenção da homossexualidade, a compreensão do sujeito homossexual como espécie desviada de sujeito também contribuiu com um repertório cuja função primeira foi a de definir uma sintomatologia da homossexualidade, repleta de fórmulas de conduta, maneiras de viver e de se relacionar. A serventia inicial era a de diagnóstico para tratamento, mas a insurgência de pessoas homossexuais em defesa de sua condição não alterou o quadro dos sintomas. A identidade gay se vale também desse *ethos* médico cuja pretensão era a de identificar a doença da homossexualidade para punir e curar sua perversão. Embora ressignificada, seja por meio da transvaloração do negativo em positivo, seja na exibição do orgulho para reagir à imposição da vergonha, a identidade gay foi construída por causa dessas noções que a princípio existiam para impossibilitar sua própria configuração.

Como um problema da identidade consiste em podermos usá-la contra si mesma, tudo que se diz como próprio da homossexualidade é inevitavelmente questionável, pois nunca houve coesão possível entre pessoas cujo único índice comum é a discriminação por causa da sexualidade. Daí que os tropos ou convenções a partir das quais nós determinamos certas condutas e experiências como típicas de pessoas LGBT sejam fórmulas de inteligibilidade para domesticar o espaço da transgressão.

Classificar a literatura que lida com esse assunto como “literatura gay” (ou variantes) segue a mesma lógica identitária: fará parte de seu conjunto textos escritos sobre o tema, a biografia dos autores e também os textos que sirvam a uma leitura homoerótica. Mas essa literatura nunca é só literária, pois subjaz a ela os discursos médicos, psiquiátricos, religiosos e difamatórios com e contra os quais ela nunca cessa de dialogar, manifestamente ou não. Os exemplos de tropos apresentados neste artigo são tanto da ordem da “verdade” quanto do fictício, no sentido de que apesar de se oferecem como uma generalidade de comprovação empírica, se tornaram apenas uma grande narrativa da ideia de homossexualidade. Essa narrativa é fundadora, pois trabalha com a convenção de que as pessoas LGBT teriam uma espécie de experiência compartilhada que lhes serve de destino. Por isso o romance de Freire é exemplar: Heleno é um gay sensível, artista, desiludido no amor, só se envolve com michês mais jovens, contrai o vírus HIV e se suicida.

Se os tropos nos ensinam alguma coisa é que eles oferecem a segurança do verossímil ao apresentar como verdade convenções sociais ou históricas. Como fórmulas narrativas, tornam inteligíveis para um público amplo o trabalho da leitura. São sutis o suficiente para serem confundidos como temas: o tema do jovem saindo do

armário, o tema do homossexual com HIV, o tema do gay de sexualidade incontrolável, e assim por diante. Já que a literatura importa mais pela maneira como conduz seus temas, que a literatura da homossexualidade seja lida pelas escolhas que faz diante de seus tropos, se opta por confirmar ou rasurar a tradição identitária, se prefere o oblíquo em desfavor do óbvio, ou se trata de apoiar uma normatividade qualquer ao invés de questioná-la. Esse seria o movimento de denúncia do tropo a que aludimos há pouco.

Resta ainda se perguntar no que consiste a convenção ou, mais propriamente, qual o constituinte que a distribui e a posiciona como verdade. Como a lei e a língua, a convenção se recebe, não é decretada em acordos explícitos nas salas de reunião. Ela passa pelo tempo porque se reproduz na repetição, sua origem é a própria iterabilidade, menos regra e mais lei que organiza os pactos do socialmente inteligível (que não é nunca o mesmo que legítimo: o inteligível organiza o modo como se passará a lidar com determinado aspecto da experiência, como condição para que tal prática ou tal discurso, ou ainda tal subjetividade, venha a ser legitimada ou criminalizada, aceita ou reprimida etc.).

Para a convenção convencer, ela se alia à tradição, que lhe serve de meio de repetição ao longo do tempo, e a naturalização daquilo que foi uma vez convencionado se reforça na continuidade das formas de sua iteração. Assim, no nosso exemplo, lançar mão de experiências que correspondem a certas expectativas a respeito de como homens gays organizam seu espaço, sua sexualidade e seus afetos (mas também como fazem circular entre si a cultura, de seu grupo ou da sociedade) é decidir que a experiência produz a subjetividade como uma máquina. Logo, não há transgressão, aporia, contradição ou agência: há apenas repetição de uma mesma espécie de sujeito

(aqui, o homem gay) com nomes próprios. A impostura do nome próprio fica, então, evidente: “Heleno” tem tanta autoridade quanto “índio”, “michê” ou “Marcelino Freire”, tanta referencialidade quanto o “Local, data” que fecha o romance; em última análise, são meros mecanismos do iterável, marcas de produção da veracidade da convenção, trunfos da sua resistência, que se dá justamente por não oferecer o dissenso. A toda convenção, afinal, sempre já se diz “sim” (também não se diz sempre “sim” a toda lei, seja a da língua ou a do direito, antes mesmo da chance de poder dizer-lhes “não”?).

Na leitura apresentada do livro de Freire talvez tenha se evidenciado como a trópica da homossexualidade masculina (que ora também diz respeito, erroneamente, por causa do senso comum, às sexualidades não hegemônicas em geral) é pura estrutura, no sentido mais geral do termo: são suportes decididamente autoconscientes (seguros de sua veracidade, não-contraditórios, convencionais) para o trabalho da prosa. É a estrutura que não oferece devir, pois tudo já se contém nela, já é previsto por ela, e tudo já se exerce por meio dela como num programa: logiciário que executa fluxos de trabalho a um comando do computador, ou projeto (literário, artístico, ideológico e assim por diante).

Para os estudos literários focalizados na temática LGBT, estudar esses tropos é uma questão metodológica (que este artigo, repetimos como advertência, pretendeu apenas indicar). Aquém da concentração dos/as intérpretes nos problemas da subjetividade, da representação de uma classe minoritária, da relação entre literatura e política da visibilidade existe a própria convenção que estabelece o texto como literatura — ele obedece, segue, o protocolo todo particular para se dar a uma leitura literária antes de ser servido por outra leitura qualquer, e isto já está no princípio (“primeiro romance de

Marcelino Freire”, por exemplo, mas também qualquer índice, por banal ou arbitrário que seja, instituidor do texto como texto *da* literatura). Logo, a questão de método é até muito simples: qual a condição de possibilidade para este texto aqui me dizer ser literário, para eu o apoiar como literário, para se incluir ou ser incluído como obra de determinada literatura – este texto, enfim, que se dá a ler e a reproduzir como literatura? Infelizmente, a ilusão das leis gerais não nos consola. No exemplo desta leitura particular da obra de um escritor proeminente, sem a convenção que seu texto apoia e repete, não há literatura; o trópico de “seu” discurso circunda a obra como moldura e não se distancia do quadro que se produz à vista.

Referências

- BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos: autobiografias & AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 2a ed, 2005.
- FOUCAULT, Michel. The gay science. Tradução Nicolae Morar e Daniel W. Smith. **Critical Inquiry**, vol. 37, n. 3, 2011, p. 385-403.
- FELMAN, Shoshana. **The juridical unconscious: trials and traumas in the twentieth century**. Cambridge, Massachussetts, Londres: Harvard University Press, 2002.
- FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- GRÜNNAGEL, Christian; WIESE, Doris. “Sou um homossexual não pra-

ticante”: entrevista com Marcelino Freire. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, 2015, p. 445-462, jan./jun.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. **Via Atlântica**, Brasil, n. 22, p. 43-54, dec. 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim. Tradução de Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THOMÉ, Ricardo. **Eros proibido**: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural, 2009.

TÓIBÍN, Colm. **Amor em tempos sombrios**. Tradução Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

Recebido em 03/02/2017

Aceito em 08/06/2017