

**Transformações do literário:
a politização do corpo e do desejo
em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly**
Anselmo Peres Alós*

Questões iniciais

Haverá uma poética do corpo e da subjetividade avessa à *heteronormatividade* no que diz respeito ao romance latino-americano contemporâneo? Caso haja, tal poética estaria calcada na homogeneidade dos recursos literários mobilizados para a textualização das experiências de vida de gays, lésbicas e travestis, ou estaria ela calcada na heterogeneidade de estratégias textuais? Como estes textos lidam com questões como o compromisso com a cultura nacional na qual foram geridos, bem como com a *liminaridade*¹ entre: o literário e o não literário; entre o nacional, o transnacional e o estrangeiro; ou ainda, entre a masculinidade, a feminilidade e a androginia? Como as fronteiras de gênero, raça, classe e orientação sexual são atravessadas, borradas, rasuradas e problematizadas no discurso romanesco? Quais as contribuições e limitações, no campo da crítica literária, de noções como homotextualidade, *homographesis* e homocultura (Edelman, 1994; Lopes, 2002)? E, finalmente, como o atravessamento das fronteiras de gênero e a textualização de práticas sexuais subversivas e não heterossexuais impactam nos discursos sobre o cânone literário, a cultura e o sentimento de pertença a uma comunidade nacional?

Antes de se falar em representação e subjetividade, torna-se necessário definir sujeito, e as implicações dessa categoria sobre as categorias *subjetividade* e *representação*. Iniciemos diferenciando duas acepções/instâncias do sujeito dentro do texto literário: o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação². O sujeito do enunciado é aquele que está localizado dentro da diegese narrativa. Assim, o sujeito do enunciado está intimamente re-

* Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila, Foz do Iguaçu). E-mail: anselmoperesalos@yahoo.com.br

¹ A questão da liminaridade tem ocupado um importante espaço nos debates comparatistas contemporâneos. Cabe mencionar, por exemplo, Bhabha (1998); Bittencourt e Marques (1999) e Coutinho (2001). No campo do comparatismo latino-americano, mais especificamente, importantes considerações acerca da noção de *limiar* estão presentes em Carvalhal (1996) e em Bittencourt, Masina, e Schmidt (2004).

² Tomo a definição de sujeito do enunciado/sujeito da enunciação de Kristeva (1974, p. 61-90).

lacionado à ideia de representação, sendo essa a instância semiótica que *re-apresenta* o real, que interpela o real (o dado anterior à linguagem, inteligível), o tornando realidade (o real mediado semioticamente e, logo, tornado inteligível). Entretanto, essa mediação entre o real pré-discursivo e a realidade discursiva não se dá de modo arbitrário; ela é regida, ou melhor, ela está limitada pelo código semiótico que dá sentido ao real.

O sujeito da enunciação foi historicamente (d)escrito como uno, neutro e universal, embora o signo da universalidade esteja rasurado pelas marcas de gênero (masculino), classe (burguesa), raça (branca) e desejo (heterossexualidade), tal como explícita Foucault em vários de seus estudos. Esse sujeito “universal” é uma ficção excludente, que apaga a possibilidade de agenciamento de todos os outros sujeitos que não se enquadrem nessa matriz identitária. A linguagem não apenas mediatiza o ato de tornar inteligível o real. É necessário que um sujeito, com possibilidades de agenciamento, trabalhe a linguagem, de forma a alcançar o real por meio dela. Esse sujeito, ao enunciar a realidade, enuncia o real já mediado linguisticamente; sua própria experiência enquanto sujeito *dimensiona o lugar da enunciação*. Destarte, o *locus* enunciativo de um romance não se caracteriza apenas enquanto “instância narrativa”; é também o lugar no qual o autor se projeta no texto enquanto significante, enquanto princípio articulador de valores. O sujeito da enunciação, enfim, configura-se enquanto articulador de um ideograma, tal como o define Kristeva:

O recorte de uma dada organização textual (de uma prática semiótica) com os enunciados (sequências) que assimila no seu espaço ou a que reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores será chamado um *ideograma*. O ideograma é essa função intertextual que pode ler-se “materializada” nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais. (...) O ideograma de um texto é o lugar próprio no qual a racionalidade conhecedora dá conta da transformação *dos enunciados* (a que o texto é irredutível) num todo (o texto), do mesmo modo que as inserções dessa totalidade no texto histórico e social. (Kristeva, 1978, p. 38)

A voz da margem, dos sujeitos históricos configurados por meio da colonização do desejo pela ideologia e pelos códigos culturais hegemônicos, tanto em termos de enunciação (instância narrativa) quanto em termos de enunciado (ou seja, as falas dos personagens), silenciada e tornada inteligível pelo que Judith Butler (1990) chamou de matriz heterossexual, mostra então uma outra visão da realidade, na qual o desejo não é tido

como consequência determinada e naturalizada das categorias de sexo e de gênero hegemonicamente estabelecidas.

Os pressupostos conjugados de forma a estabelecer a presente estratégia de leitura provêm de diferentes campos teóricos situados em reflexões contemporâneas, visando a uma crítica do conhecimento hegemônico e das subjetividades por ele produzidas. Em *Gender trouble*, Butler identifica o que chama de *matriz heterossexual*: uma lógica discursiva hegemônica que naturaliza o sexo enquanto dado biológico inquestionável, do qual derivam as noções de gênero (a interpretação social, em uma dada cultura, do dado biológico natural e inquestionável) que, por sua vez, por um binarismo inaugurado já na naturalização da categoria sexo, define a lógica binária do desejo. A partir desse binarismo, a heterossexualidade é eleita como a única expressão subjetiva legítima, dado que, ao mesmo tempo em que mantém a lógica binária inaugurada pelo sexo, assegura a manutenção da categoria *gênero* enquanto forma de delimitação performativa dos papéis sociais. A natureza performatividade do gênero permite que ele seja entendido como um processo permanente, que origina não apenas os efeitos de gênero, mas também as próprias causas (entendidas enquanto mecanismos de regulação dos corpos). O que constitui a fixidez dos corpos materiais – enquanto corpos – pode estar carregado materialmente; contudo, a materialidade constitutiva dos *corpos* é algo que pode ser (ou vir a ser) repensado e reconsiderado “como efeito de poder, como efeito mais produtivo do poder” (Butler, 1993, p. 2) (tradução minha).

Por meio da articulação da narratologia com a representação e a ideologia presente nas formas culturais, na esteira do trabalho de Mieke Bal (1999), é possível a constituição de um arsenal teórico para a crítica e a análise dos valores sociais embutidos no texto literário. A principal colaboração de Bal está na formalização do conceito de *focalização*. Em *Narratology*, Bal distingue *narrador* de *focalizador*, a partir das diferenças de estatuto entre quem narra (ponto de vista) e quem vê (perspectiva associada aos pontos físicos e psicológicos, identificáveis dentro da narrativa literária por meio dos *verbos de percepção*). A partir de tal distinção, potencializa-se o rigor das análises que averiguam a autoridade do narrador e as estruturas de poder que sustentam valores narrativos, em razão dos efeitos manipulativos da focalização.

A partir de fundamentação teórica proposta, proveniente de diferentes correntes do pensamento contemporâneo convergindo, entretanto, todas elas em direção à análise do texto literário, no intuito de privilegiar aspectos relativos à construção da subjetividade, acredita-se na construção de um lugar interpretativo a partir do qual é possível pensar que a represen-

tação no sistema textual é potente o suficiente para perturbar o sistema social e cultural. A partir da interpretação do texto literário como texto cultural, é possível alterar os sistemas de valores e de representação social, analisando o aspecto político e ideológico dentro da produção e recepção do capital simbólico gerido no interior dos textos literários.

Por onde andar a crítica?

bem-aventurados os doidos de pedra
Caio Fernando Abreu (1990)

Ainda que o *contista* Caio Fernando Abreu seja bastante conhecido, analisado, citado e estudado, o mesmo não pode ser dito do *romancista* Caio Fernando Abreu³. Cumpre a tarefa de resgatar o pouco que foi escrito sobre *Onde andar Dulce Veiga?* e, por meio dessa escassa fortuna crítica, tentar compreender por que o seu romance não tem despertado a mesma atenção suscitada por seus contos. A título de comentário, cabe salientar que o autor escreveu um outro romance, *Limite branco*, o qual, ainda mais esquecido que *Onde andar Dulce Veiga?*, aguarda por uma reavaliação por parte da crítica literária brasileira. Logo, é oportuno realizar uma breve avaliação das vozes da crítica, isto é, um mapeamento dos argumentos que vêm sendo mobilizados na interpretação da obra romanesca de Caio Fernando Abreu.

Uma das vertentes críticas mais fortes na interpretação de *Onde andar Dulce Veiga?* é a que explora as relações entre o texto e os primeiros impactos sociais da epidemia de AIDS, que atingiu escalas planetárias no final do século XX. Tal impacto levou vários pensadores, como a filósofa

³ Caio Fernando Abreu escreveu contos, romances e peças teatrais. Cabe realizar um breve inventário de sua obra. Romances: *Limite branco* (1970); *Onde andar Dulce Veiga?* (1990). Contos: *Inventário do irremediável* (1970); *O ovo apunhalado* (1975); *Pedras de Calcutá* (1975); *Morangos mofados* (1982); *Triângulo das águas* (1983); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); *Ovelhas negras* (1995); *Estranhos estrangeiros* (1996). Peças teatrais: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*; *A comunidade do arco-íris*; *Zona contaminada*; *O homem e a mancha*; *Cenas avulsas*; *Sarau das 9 às 11*; *A maldição do Vale Negro*; *Reunião de família* (reunida em *Teatro completo*, volume póstumo, organizado por Luiz Arthur Nunes – 1997). Obras infantis: *As frangas* (1989); *Girassóis* (1998). Crônicas: *Pequenas epifanias* (1996). Correspondência: *Cartas* (2002). Uma parte considerável da correspondência do autor permanece dispersa e inédita. As crônicas publicadas pelo autor em jornal permanecem também dispersas, posto que apenas a coletânea *Pequenas epifanias* foi publicada em livro. Cabe ressaltar ainda que grande parte da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu foi doada pelo próprio autor, ainda em vida, para a Fundação Casa de Rui Barbosa. Raimundo Nonato Gurgel Soares, pós-doutorando do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ, atualmente está trabalhando na publicação de um diário pessoal, ainda inédito, de Caio Fernando Abreu.

estadunidense Susan Sontag (1989), a dedicar esforços no sentido de compreender os significados atribuídos à epidemia e à soropositividade. Na esteira dos estudos sobre literatura e AIDS, Severino Albuquerque dedica um pequeno capítulo de seu livro para analisar a dramaturgia de Caio Fernando Abreu. Em uma breve nota, assinala também a pertinência de se focar o tema da AIDS na leitura do romance *Onde andarás Dulce Veiga?*. Ao comentar o projeto estético do teatro de Abreu, Albuquerque faz um comentário cuja pertinência pode ser estendida também ao romance do escritor:

Seus personagens ilustram o interesse Jamesoniano em encontrar uma estratégia para a expressão política no pós-moderno, ao mesmo tempo que se dispersam do sujeito, sentido e linguagem discursiva dificilmente parecem fornecer qualquer base para uma arte engajada ou resistência crítica. (Albuquerque, 2004, p. 155) (tradução minha)

Marcelo Secron Bessa (1997a), por sua vez, faz uma instigante leitura do romance de Caio Fernando Abreu. Nascido de sua dissertação de mestrado, o argumento do livro de Bessa é que a literatura, ao narrativizar o advento da AIDS, *constrói* a epidemia, *significando-a*. Ao mesmo tempo em que a literatura constitui, isto é, *discursiviza* a epidemia, ela simultaneamente também a desconstrói, na medida em que derruba e relativiza mitos acerca da soropositividade e dos grupos de risco. No que diz respeito à obra de Caio Fernando Abreu, Bessa sublinha que a presença do tema da AIDS dá-se a contrapelo, de maneira velada e elíptica: “o escritor utiliza a elipse do nome AIDS em praticamente todos seus escritos. *Dulce Veiga* não foge à regra: o nome da doença aparece uma única vez, na página 169. De resto, ela é subentendida” (Bessa, 1997a, p. 110). Destarte, o cerne do romance não seria dado nem pelo desaparecimento da cantora Dulce Veiga, tampouco pelas sexualidades instáveis e deslizantes dos personagens. Para Bessa, trata-se de uma camuflada narrativa acerca do impacto da AIDS no Brasil. Não que, com isso, Bessa reduza a obra a um *romance de AIDS*; a sua intenção é tomar esta questão como uma espécie de chave interpretativa, redimensionando assim todos os sentidos produzidos pela trama da narrativa.

Para fundamentar tal afirmação, Bessa destaca a analogia entre a *ausência de um nome* para a peste que infecta a cidade e a ausência de um nome para o narrador-protagonista do romance (id., p. 111-2). O risco desta leitura, proposta em *Histórias positivas*, contudo, é o de reduzir a dinâmica da relação entre o narrador-protagonista e o personagem Pedro a uma mera justificativa para a origem da soropositividade do narrador: “reencontrar

Pedro significa trazer o amor de volta, mas também ver, em sua face e em seu corpo, a doença. Como o narrador confirma, poderia procurar um médico e fazer 'O teste', mas prefere ouvir isso do outro" (id., p. 117). Bessa assinala as imbricadas relações entre AIDS e sexualidade para o narrador-protagonista: "o que espanta (o narrador-protagonista) é a possibilidade de ser soropositivo e, também, homossexual (...) O narrador descobre que a doença e a sexualidade do outro podem ser suas também" (id., p. 118). O ponto frágil da análise de Bessa, em *Histórias positivas*, entre outras questões importantes, é o de minimizar os deslocamentos produzidos com relação às maneiras mais convencionais de se representar as identidades de gênero e de orientação sexual. Estas duas questões, eixos fundamentais para que se compreenda a ficção de Caio Fernando Abreu, ficam, na sua análise, subordinadas à questão da AIDS como tema refletido e refratado pelo texto literário.

Bessa volta a ocupar-se do romance de Caio Fernando Abreu em *Os perigosos: autobiografia e AIDS* (2002), que explora as interconexões entre literatura, autobiografia e AIDS. Ele não chega a afirmar que *Onde andará Dulce Veiga?* seja uma autobiografia, mas aponta "rasgos" autobiográficos no romance de Caio Fernando Abreu. Segundo Bessa, a crítica literária brasileira das décadas de 1970 e 1980, ao combater duramente o *boom* da biografia e da autobiografia, "encaminhou" os escritores brasileiros da década de 1980, de modo a evitarem, ao máximo possível, o reconhecimento de suas obras como total ou parcialmente autobiográficas: "não é à toa que escritores com olhares e propostas literárias um pouco mais argutos, como Caio (Fernando Abreu) e (Herbert) Daniel, tenham se desviado de textos com um perfil mais declaradamente autobiográfico" (Bessa, 2002, p. 13).

A crítica ao memorialismo autobiográfico na literatura não ocorreu somente no Brasil, mas em praticamente toda a América Latina. Uma grande rejeição às *narrativas de testemunho*, como o depoimento da indígena guatemalteca Rigoberta Menchú (Burgos-Debret y Menchú, 1991) ocorreu no contexto latino-americano, posto que, ao fim dos regimes ditatoriais, os sujeitos sociais subalternizados começam a escrever seus depoimentos e experiências de forma romanceada. A crítica acadêmica, como argumento de oposição ao *testimonio*, afirmava que a arte não poderia ser reduzida a panfletarismos esquerdistas. Acerca dos argumentos pró e contra o *testimonio*, conferir: Jara e Vidal (1986); Achugar e Beverly (1992) e Franco (1992, p. 11-7). Uma importante reavaliação das narrativas de testemunho na América Latina é realizada por Sklodowska (1992).

Em *Os perigosos*, Bessa retoma sua tese acerca da elipse da sigla AIDS

na literatura de Caio Fernando Abreu. Sua justificativa é a de que “quando lemos ou ouvimos a sigla AIDS, várias imagens e (pre)conceitos, muitas vezes contraditórios, vêm à nossa mente, podendo ocasionar, assim, um bloqueio e/ou direcionamento em nossas leituras e interpretações” (Bessa, 2002, p. 113-4.). A elipse da sigla, então, concretizaria “um recurso fartamente utilizado por vários escritores estrangeiros e brasileiros” (id., p. 114), entre eles Caio Fernando Abreu. Bessa ainda salienta que, para o escritor gaúcho, “a AIDS era mais do que uma síndrome imunológica, ou seja, também era uma epidemia de pânico, preconceito, intolerância, afastamento e isolamento” (id., p. 117). A trajetória de busca envolvendo a cantora Dulce Veiga seria então uma metáfora do descobrimento e da aceitação da infecção pelo HIV, sugere Marcelo Secron Bessa:

Se, durante toda a sua vida, o narrador fogia de sua soropositividade (que, na verdade, ele não esconde do *leitor*, mas de si mesmo), no fim, a sua aceitação – sendo HIV positivo ou não – concretiza-se de forma simbólica no presente que recebe de Dulce Veiga: um filhote de gato significativamente chamado Cazuza. (id., p. 127)

Há que se ressaltar que, se por um lado, a leitura de Bessa do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* possa soar em alguns momentos reducionista (por seu enfoque sobre a questão da AIDS), sua estratégia de ler a obra ficcional de Caio Fernando Abreu no *carrefour* entre autobiografia e literatura é bastante consistente, vitalizando um debate sobre a legitimidade dos gêneros literários ditos “menores” no contexto da crítica literária brasileira (Remédios, 1997).

A partir do romance de Caio Fernando Abreu é possível realizar uma releitura do espaço urbano e ao respectivo impacto desta releitura para problematizar a identidade nacional brasileira. O investimento nesta “cartografia textual” pode ser notado nas reflexões de Bruno Leal (2001, p. 39-67), cuja proposta é a de que o romance configura-se como um mapa cultural a ser desvendado pelo leitor. Segundo ele, o narrador, ao citar tantos elementos culturais de natureza distinta (ensaios acadêmicos, cinema, literatura, *videoclips* e o *I-Ching*, entre outros), realiza um esforço rumo à res-significação, buscando alcançar uma totalidade supostamente perdida. As citações não são simplesmente um dado no espaço; são, ao contrário, fragmentos de memória do narrador, retomados como forma de lidar com o que está à sua volta. Se, no século XIX, as narrativas da nacionalidade foram constituídas por meio da enunciação de uma identidade monolítica, no final do século XX, elas se dão a partir de um olhar fragmentado, com vistas a dar visibilidade a um Brasil marcado pela experiência urbana, pela oposição entre cosmopolitismo e provincianismo.

Por meio de uma existência social marcada pela subalternidade, “o protagonista do romance não se vê como inferior: põe-se em movimento nesse mundo urbano, poluído de imagens banalizadas e “estrangeiras”, no qual está inserido, chegando mesmo ao espaço arcaico do interior” (Leal, 2001, p. 63).

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*

observa-se o limite: limite da sociedade urbana, de consumo, no país; limite das identidades individuais; limite dos gêneros e das tradições; limites dos projetos de modernidade; limites do Brasil, enfim. (id., p. 56)

Leal menciona a questão das identidades individuais, a fragmentação da identidade nacional brasileira em várias identidades regionais e parciais, e mesmo a problemática relativa à construção das narrativas pessoais de identidade e subjetividade:

pode-se ler o romance como um espaço de especulação literária que tocaria em uma velha questão: a identidade brasileira. Na definição do eu, torna-se fundamental a identificação do outro e, com isso, volta-se o olhar para a pluralidade. (id., p. 61-2)

Contudo, deixa de tocar em um ponto de grande importância: as dinâmicas de exclusão por meio da heteronormatividade, bem como o funcionamento perverso das hierarquias de gênero.

Há certa unanimidade em se considerar o subtítulo de *Onde andaré Dulce Veiga? – um romance B* – como uma referência ao “cinema B”, o cinema policial, ou ainda, ao cinema *noir*, afirmando-se aí também, na analogia com o cinema, o caráter policial/investigativo implícito na obra. Leal concorda com esse raciocínio, ao considerar que o suspense em torno do paradeiro de Dulce Veiga determina o aspecto investigativo da narrativa, que, aliás, define-se como a de “um romance B” no seu próprio subtítulo (Leal, 2001, p. 43). O trabalho de citação visto como constitutivo da economia narrativa do romance não surge apenas nas inúmeras referências diretas ao cinema, à música e à literatura; a própria personagem Dulce Veiga emerge em um jogo de confrontos textuais, de acordo com Leal: “antes de ser personagem desse universo (o romance de Caio Fernando Abreu), Dulce Veiga o foi do filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, por sua vez inspirado no romance homônimo de Marques Rebelo” (id., p. 45). Nesta mesma direção segue a leitura de Vivaldo Trindade, ao nomear a composição da personagem Dulce Veiga, na obra de Abreu, como a de um “romance-pastiche *noir*” (Trindade, 2006).

Uma leitura ainda não feita – e que aqui será proposta – para o subtítu-

lo do romance, ainda que não conflitante com as já referidas, oferece uma possibilidade de redimensionar a compreensão da intertextualidade na narrativa. Nas décadas de 1970 e 1980, antes do advento da popularização de mídias como o *compact disc*, o mercado fonográfico utilizava o vinil como suporte para o mercado musical. Os *álbuns* musicais dividiam-se em dois *lados*, correspondentes às duas faces do disco de vinil sobre as quais as canções eram registradas: o *lado A* e o *lado B*. Particularmente no universo da música *rock*, essas duas faces, ou *lados*, consagraram-se como portadoras de ideários bastante distintos. No *lado A*, via de regra, estavam as canções *mainstream*, de apelo mais imediato e comercial, enquanto o *lado B* consagrou-se como espaço para as composições mais *underground*, mais experimentais e com menos (ou nenhum) apelo comercial imediato.

Ler o subtítulo do romance como uma referência ao mercado de mídia fonográfica não anula ou substitui a referência ao universo do cinema *noir*, popularmente chamado de “cinema B”. Pelo contrário, subscreve os sentidos de experimentação e de um caráter um tanto *underground* na composição do artefato literário. Ao ler o subtítulo *um romance B* através de uma chave que leva em consideração o mercado fonográfico, é possível sustentar que, desde o seu subtítulo, o romance de Caio Fernando Abreu já anunciava uma experimentação narrativa diferenciada do que poderia ser tomado como o *lado A* do escritor: suas coletâneas de contos, particularmente *Morangos mofados*, sucesso de crítica e de vendas. A constante presença de referências ao universo *rock n’ roll* permite balizar, desta forma, um redimensionamento na compreensão da estrutura da obra. A busca pelo experimentalismo narrativo de Caio Fernando Abreu é confirmada quando o autor cunha a expressão “romance espatifado”, utilizada para qualificar tanto o romance *Onde andarás Dulce Veiga?* quanto o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*: “comecei a escrever (...) romances espatifados. Não fragmentados, gosto mais da expressão espatifados. Dulce Veiga é espatifado. São universos que vão se imiscuindo, se misturando, até que dá aquele salto para a Estrela do Norte” (Bessa, 1997a, p. 13). Assim, como um *álbum* musical é composto por um mosaico de canções, o romance de Caio Fernando Abreu é composto por um mosaico de experimentos narrativos. Cada um dos sete capítulos que o compõe enfoca um universo em particular, e aos poucos vão “se imiscuindo” até chegar a uma provisória e rudimentar totalidade. Este embate entre a fragmentação e uma presumida busca pela “totalidade” aponta para um olhar sobre a nacionalidade brasileira (esperança última de uma identidade integradora) partindo de um viés particularmente desagregador: as identidades sexuais não hegemônicas.

Um dos traços marcantes do cinema *noir* é a intensa rivalidade entre os gêneros masculino e feminino. De acordo com Fernando Mascarello, tal rivalidade “resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar (pós-guerra), e por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina” (Mascarello, 2002, p. 23). Destarte, da referência ao cinema *noir* dos anos 1940, presente no subtítulo do romance, pode-se supor ou antever uma referência ao complexo jogo de poder envolvendo gênero e sexualidade como um traço fundamental no romance de Caio Fernando Abreu. Entre os poucos textos críticos localizados, salta aos olhos a quase total inexistência de reflexões problematizando a constituição do gênero e da sexualidade no romance de Abreu. Bruno Leal (2002) é um dos poucos críticos que se aproxima dessa questão em seu livro *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. Contudo, uma vez mais, o trabalho de Bruno Leal elege como *corpus* privilegiado a contística do autor, deixando de lado seus romances.

A metáfora do *álbum* musical anteriormente mencionada mostra-se produtiva para pensar as truncadas identidades que entram em jogo no romance. Tal como um disco de vinil composto unicamente por um *lado B*, as configurações de gênero e sexualidade delineadas pelos personagens de *Onde andarás Dulce Veiga?* apontam para um experimentalismo *underground* de constituição performativa dos corpos, dos gêneros e das práticas sexuais. Mesmo arranjos sexuais e afetivos aparentemente convencionais, estabelecidos sob a égide da heteronormatividade, como o casamento de Dulce e Alberto Veiga, revelam-se como pontos de tensão marcados por excessos e transbordamentos, levantando questões como a da homossexualidade oculta sob o véu de um casamento heterossexual.

El niño terrible da literatura peruana contemporânea

Yo prefiero quedarme tranquilito en el clóset.

Si crees que tu misión es inmolar por la causa de unos cuantos maricas y travestis (...)

*te felicito, me quito el sombrero y te deseo toda la suerte del mundo,
pero no me pidas que salte contigo al precipicio.*

Alfonso, personagem de *No se lo digas a nadie*

“O que é Jaime Bayly? Um escritor, antes de tudo, embora muitos neguem: como sabemos, Jaime Bayly está voltado ao *marketing* e ao escândalo, mas não à literatura” (Paredes e Zavaleta, 2002, p. 87). Se é verdade que

Manuel Puig e Caio Fernando Abreu extraíram da cultura de massas e dos meios de comunicação de largo alcance (como o rádio e o cinema) o sumo para suas “poéticas autorais”, também é verdade que o peruano Jaime Bayly é, dentre os escritores latino-americanos contemporâneos, um dos que mantém uma estreita (e, por que não afirmar, *profícua*) relação com o mundo midiático e com os meios de comunicação de massa. Assim como ocorre com Caio Fernando Abreu, o cinema e o *rock n’ roll* foram de grande impacto nos esquemas narrativos adotados por Bayly. A franqueza, o constante uso dos diálogos e a capacidade de criar situações são suas virtudes mais notórias. Ninguém pode questionar que seus romances são filhos legítimos do cinema, o que o ajuda na ampliação de seu público de leitores. É também, dos escritores contemporâneos, um dos que menos pudores teve ao assumir o impacto de sua biografia pessoal em seus escritos, confundindo muitas vezes, em seus romances, os limites entre a ficção e a realidade.

No se lo digas a nadie (1994) foi o seu romance de estreia; desde então, publicou mais nove romances, o que assinala uma profícua carreira literária⁴. Cabe mencionar também a carreira de apresentador televisivo de Jaime Bayly, uma vez que ela impacta em sua produção literária tanto internamente (em vários romances do autor, o protagonista bissexual cultiva a mesma profissão que o escritor, o que é retratado com requintes de autoironia) quanto externamente, dado que o escritor consegue divulgar massivamente sua obra graças ao reconhecimento que tem, perante o público leitor, como *el niño terrible de la televisión peruana*. Todos os programas televisivos que Jaime Bayly conduziu tinham o formato de programa de entrevistas, e o escritor assumia a persona de um entrevistador com humor ácido em todos eles. Entre eles, merecem destaque *1990 en América* (1990), *¿Qué hay de nuevo?* (1991), *La noche es virgen* (1997), e *El franco-tirador* (2001-2006), produzidos por emissoras de televisão peruanas; os programas *Tendencias* (2006) e *Bayly desde Miami* (2006) foram produzidos, respectivamente, na Argentina e nos Estados Unidos.

Um dado importante a ser considerado nas obras de Bayly, em espe-

⁴ Romances: *No se lo digas a nadie* (1994); *Fue ayer y no me acuerdo* (1995); *Los últimos días de “La Prensa”* (1996); *La noche es virgen* (1999); *Los amigos que perdí* (2000); *Aquí no hay poesía* (2001); *La mujer de mi hermano* (2002); *El huracán lleva tu nombre* (2004); *Y de repente, un ángel* (2005); *El canalla sentimental* (2008). *No se lo digas a nadie* e *La mujer de mi hermano* foram adaptados para o cinema; o romance *Los amigos que perdí*, antes de sua publicação em livro, foi “disponibilizado” pelo site argentino www.terra.com.ar, como um “folhetim cibernético pós-moderno”, em cinco postagens diárias realizadas a partir de 17 de abril de 2000. A versão virtual do livro (bem como alguns artigos curtos do escritor) está disponível em: <http://www1.terra.com.ar/especiales/jaimestayly/default.shtml>. Acesso em: 29 de novembro de 2004.

cial quando cotejado com Caio Fernando Abreu, é o fato de que sua preocupação com questões como a homofobia e as posturas hipócritas da sociedade peruana com respeito à moral sexual estão contextualizadas em um espaço perpassado por contingências geoculturais bem específicas – a sociedade limenha –, e em um cenário socioeconômico bem demarcado – as classes média e média-alta. O jornalista anônimo, protagonista do romance de Abreu, mesmo com uma boa formação (a julgar-se pelo rol de citações elencadas em seu discurso), pertence a uma classe média “remediada”, que poderia ser qualificada como “proletariado intelectual brasileiro”. Já o protagonista de *No se lo digas a nadie*, por sua vez, pertence à pequena elite econômico-racial de seu país: a classe média-alta – e quase que exclusivamente branca – de Lima. Tal dado repercute nas *doble vidas* dos amantes limenhos do protagonista, bem como nas posturas racistas e etnocêntricas de vários outros personagens do romance: “seus romances, muitas vezes, referem-se à hipocrisia que predomina na classe média alta limense, em que racismo e fanatismo religioso são o combustível do *status social*” (Páez, 2006) (tradução minha).

O fato de estar em uma posição social privilegiada, mesmo para um sujeito de sexualidade desviante em um contexto homofóbico, não fez com que Bayly perdesse de vista importantes questões políticas do Peru:

Bayly nos apresenta a hipocrisia que prevalece na classe média alta de sua cidade natal, sendo que o racismo e a intolerância religiosa servem como uma âncora para o *status quo* social. Nesta narrativa une essa realidade e a crítica social acentuada sob uma camada enganosamente doce. (Morgado, 2006) (tradução minha)

Chama a atenção o fato de que, apesar de terem alcançado recorde de vendas em seu país equivalentes apenas àqueles alcançados por Mario Vargas Llosa ou Alfredo Bryce-Echenique, seus escritos não vêm recebendo praticamente nenhuma atenção por parte da crítica acadêmica. O “apadrinhamento literário” de Bayly, assumido por Mario Vargas Llosa, também não tem sido suficiente para incitar uma avaliação mais profunda de seus escritos, sumariamente considerados pela crítica como superficiais, escandalosos e não literários. À exceção de breves resenhas e notas críticas disseminadas pelo ciberespaço, não há praticamente nenhum artigo acadêmico que se ocupe do lugar de destaque ocupado por Jaime Bayly no cenário da literatura peruana contemporânea. “*Queer theory and peruvian narrative of the 1990's: the mass cultural phenomenon of Jaime Bayly*”, de Robert Ruz (2003, p. 19-36), é um dos raros trabalhos a articular reflexões críticas sobre sua produção literária, ainda que seu enfoque seja maior em relação aos aspectos midiáticos e de cultura de massa envolvendo o

escritor peruano, e menor no que diz respeito às especificidades do texto literário.

A estratégia adotada por Ruz para abarcar o *baylyboom* é a de um gesto interpretativo com cunho biografista:

dado que três romances de Bayly (*No se lo digas a nadie, Fue ayer y no me acuerdo* e *La noche es virgen*) são baseados em um período específico, é necessário considerar a relação inseparável entre sua ficção, biografia e política peruana dos últimos vinte anos. (id., p. 19) (tradução minha).

O artigo de Ruz aborda três dos romances de Bayly – *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995) e *La noche es virgen* (1997) –, estabelecendo relações entre o sucesso editorial do escritor, a performance de Bayly como o polemista *niño terrible de la televisión peruana*, e o impacto provocado pela vida privada e pelas desmedidas públicas de Jaime Bayly.

Ao articular estas questões aos pressupostos dos estudos *queer* e a uma leitura da conjuntura política contemporânea do mercado cultural peruano, Robert Ruz realiza um gesto interpretativo que, infelizmente, não consegue abarcar, em detalhes, a dinâmica especificamente textual dos romances de Bayly:

o que resta a ser estudado é como as identidades homossexuais e bissexuais funcionam em seus textos, como Bayly tem tanto sucesso com esta versão de efeito de cultura de massa em seus textos, uma vez que eles têm alcançado um público tão amplo. (Ruz, 2003, p. 22) (tradução minha, grifos meus)

Ruz ainda salienta:

Enquanto a representação de *gays* e *lésbicas* é cada vez mais comum em programas de televisão e na internet, há pouco de literatura da cultura *gay* antes dos anos 1990 na cultura peruana popular e o que ainda pode ser estudado. Será discutido aqui que *No se lo digas a nadie* representou um ponto chave na cultura de massa peruana após a sua publicação em 1994: *com um trabalho, Bayly trouxe para cena o sujeito gay – matéria corrente na literatura, televisão, cinema e internet peruana*. (id., p. 20-1) (tradução minha, grifos meus)

Ao conseguir fazer com que seu primeiro romance atingisse um público amplo, convertendo *No se lo digas a nadie* em um sucesso de vendas, Bayly despertou um sentimento de abjeção por parte de um determinado setor da crítica literária de seu país. Como sintoma dessa abjeção, um dos argumentos reiteradamente utilizados é o de que a escrita de Bayly não estaria a serviço do artístico e do literário, mas da exploração de um mer-

cado cultural jovem e emergente. Este público não estaria interessado em literatura, mas sim (para repetir um velho lugar-comum) em consumir “sexo, drogas e *rock n’ roll*” sob o verniz de literatura. Cumpre ressaltar a contradição dessa avaliação judicativa: a) Bayly é um escritor, mas um escritor “menor”, ou ainda, “midiático”; b) seu sucesso está ligado ao fato de explorar “a literatura de adolescentes de alta sociedade com pulsões homossexuais”, bem como ao de explorar comercialmente o “romance-escândalo”; c) finalmente, acusam-no de tratar “superficialmente” temas como a homossexualidade, o racismo e o uso de drogas. De acordo com a avaliação crítica da literatura de Bayly feita por Martín Paredes e Ricardo Zavaleta:

Famoso desde muito jovem, é uma figura da televisão e do espetáculo, sem dúvida. Mas, acima de tudo, é um autor que soube articular a literatura adolescente da alta sociedade com impulsos homossexuais e se tornou um *best-seller* da narrativa escândalo com uma noção de como manipulá-la comercialmente. *Vale ressaltar que o tratamento desses temas “controversos” (homossexualidade, uso de drogas) não é novo, nem de risco, sua abordagem carece de acidez ou agressividade.* O que acontece é que numa sociedade tão puritana como a peruana é suficiente para se referir a estas questões para que os guardiões das boas maneiras façam o seu aparecimento, algo que Bayly tem aproveitado bem. (Paredes e Zavaleta, 2002) (tradução minha, grifo meu)

Haverá alguma procedência no argumento de que *No se lo digas a nadie* aborde a homossexualidade e a questão do consumo de drogas de maneira superficial e leviana? Ou será que, por trás desse argumento, estaria a tentativa de silenciar uma voz dissidente, de um escritor cujos flertes com outros homens são publicamente conhecidos, assim como o seu envolvimento com as drogas durante a juventude? A resposta a estas questões será elucidativa não apenas para compreender as críticas negativas recebidas por Bayly, mas também o fato de que tanto Caio Fernando Abreu quanto outros escritores latino-americanos, tal como Manuel Puig, negaram reiteradamente a possibilidade de que suas vivências e experiências homossexuais, no âmbito de suas vidas privadas, fossem refratadas em algum momento em suas obras.

Em entrevista a Marcelo Secron Bessa, Caio Fernando Abreu afirma:
acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado (...) E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, em uma livraria gay, com um público apenas gay. (Bessa, 1997b, p. 7-15)

Manuel Puig, de maneira semelhante, declara-se avesso à oposição heterossexualidade *versus* homossexualidade, ao afirmar que para mim (a homossexualidade) não existe. Heterossexualidade não existe. O sexo não é transcendental: ele é tão necessário quanto comer ou dormir, uma das atividades fisiológicas. Para mim, transcendental é o afeto. Sexo não define nada. (Yaker, 1985, p. 208) (tradução minha)

Não é de todo estéril especular que tais declarações visam ao descolamento da obra de Puig e Abreu de suas vidas particulares, como estratégia simbólica para contornar críticas análogas àquelas recebidas, de parte da crítica, por Jaime Bayly.

O fato de ter sido apresentador de televisão durante longo período, paralelamente ao seu ingresso em uma “carreira literária”, juntamente com o êxito comercial que alcançou, fomentou (e ainda fomenta) algumas críticas negativas: critica-se Jaime Bayly de “facilismo”, mas qualquer um reconhece que escrever um romance de êxito comercial não é necessariamente uma tarefa fácil. A homossexualidade, o consumo desenfreado de drogas e as posturas hipócritas das elites peruanas no que diz respeito às morais sexuais são temas constantes na obra de Bayly: “para algumas pessoas, uma das veias abordadas em três de seus romances, tem uma névoa esmagadora” (Bayly, 1998) (tradução minha). A este tipo de crítica, o escritor responde: “quanto à frivolidade que é atribuída a mim, apenas direi que se fosse frívolo, não teria disciplina e rigor para escrever nove romances e, acima de tudo, não teria tido a audácia de publicar um romance gay em um país tão homofóbico como o Peru” (id.) (tradução minha).

Deve-se levar em conta também o fato de que mesmo uma razoável parte do que poderia ser chamado, ainda que muito provisoriamente, de uma *inteligentzia* homossexual latino-americana, mostra-se desconfortável e descontente com a crueza das representações da homossexualidade nos romances de Jaime Bayly. Pode-se postular, entre outras questões, o fato de que o olhar de Bayly está mais comprometido com os privilégios que lhe são assegurados por pertencer à elite econômico-racial peruana do que com uma postura homossexual afirmativa e/ou combativa. Pode-se postular, igualmente, que as representações da homossexualidade construídas por seus romances não têm nada a dizer aos homossexuais das classes operárias ou aos homossexuais pertencentes à maioria indígena da população peruana. Pode-se ainda argumentar que a associação entre homossexualidade e drogadição seria muito mais perniciosa do que produtiva ao reforçar, no “mercado das ideias”, uma representação do homem homossexual associada à decadência, ao vício e à autodestruição.

Entretanto, é importante ressaltar que a homossexualidade “bem-comportada” (branca, masculina e de classe média) não é a única identidade cultural posta à prova por Bayly em *No se lo digas a nadie*: “não apresentou qualquer imagem gay positiva, bem como não apresentou qualquer imagem positiva ou clara de qualquer outra identidade” (Ruz, 2003, p. 33) (tradução minha).

Bayly é também deveras condenado pelo fato de utilizar, em seus romances, fartos diálogos e uma linguagem muito próxima da oralidade:

Jaime Bayly tem o mérito da oralidade, uma facilidade enorme para justapor eventos marcantes e significativos em sua linguagem. Carece, no entanto, de noção de composição nas cenas quase desconexas (...) O resultado desse pouco interesse para tais estruturas narrativas, pela formação global do texto, é uma fragmentação intencional das histórias contadas e uma frustração dos personagens quando da possibilidade de aparecer como personagens consistentes. (Faverón Patriau, 1998, p. 89) (tradução minha)

Quem, e a partir de que lugar enunciativo, julga a escrita literária de Bayly como carente de organicidade global? Cabe lembrar que juízo semelhante foi enunciado por Ángela Dellepiane com relação à obra de Manuel Puig em 1992, e que, hoje, o mérito de tal valorização soa superficial e sem propósito: “os livros de Puig são saborosos, sensíveis e bem humorados. Mas há uma longa distância para serem considerados criações literárias” (Dellepiane, 1992, p. 706-12) (tradução minha). Camuflada sob o viés de uma crítica à composição estrutural dos romances de Bayly, ou aos usos que faz de uma modalidade oral da linguagem literária, não estaria a relutância em se admitir a validade das críticas realizadas pelo escritor ao imaginário nacional peruano, tais como a hipocrisia ostentada pela máscara de uma masculinidade hegemônica heteronormativa? Oculta nas entrelinhas de uma crítica com relação aos aspectos formais e estilísticos da obra de Bayly, não estaria uma intenção reacionária, no sentido de impedir a reformulação de importantes questões dentro do imaginário nacional, tais como o lugar das hierarquias de gênero, o policiamento das práticas sociais e a manutenção do lugar de autoridade atribuído às elites econômicas majoritariamente brancas, masculinistas e heteronormativas?

Considerações finais

Dado que Bayly configura-se como um sucesso editorial inegável (o que pode ser atestado pelas sucessivas reedições de suas obras, em especial do romance *No se lo digas a nadie*), e com uma “qualidade literá-

ria” endossada por um dos maiores escritores peruanos contemporâneos, como explicar tal número de críticas negativas com relação à sua obra, e nenhuma em sua defesa? Se realmente seus livros pertencem a um gênero de literatura cujo único mérito é o escândalo, como elucidar o mistério do seu “apadrinhamento literário” por Mario Vargas Llosa, ou os esforços de tantos intelectuais no sentido de desfraldar o engodo que supostamente estaria na base do seu sucesso? Uma das respostas possíveis está no fato de que Bayly mantém uma estreita relação com facções literárias como o McOndo, grupo que se opõe aos cânones literários latino-americanos estabelecidos no continente, e que se propõem a ficcionalizar uma América Latina na contramão do realismo mágico de García Márquez.

Em 1996, Alberto Fuguet e Sérgio Gomes publicam *McOndo*, uma antologia de contos escritos por uma nova geração de escritores latino-americanos. Tal como afirmam Alberto Fuguet e Sérgio Gómez, no prólogo da antologia de contos que empresta seu nome a uma dessas correntes literárias,

o verdadeiro desejo de *McOndo* era construir uma rede, a fim de verificar se faríamos amizades, e comprovar que não estamos sozinhos. O outro objetivo foi tentar ajudar a promover e a divulgar as vozes perdidas, por não corresponderem aos cânones estabelecidos e legitimados. Adiante, Fuguet e Gomez concluem: “Para nós, Chaplin Colorado, Rick Martin, Selena, Julio Iglesias e telenovelas são tão latino-americanas como candomblé ou o vallenato. (Fuguet e Gómez, 1996, p. 14) (tradução minha)

McOndo é um país imaginário, criado a partir de um trocadilho envolvendo o Macondo de García Márquez (lugar imaginário onde se passa a ação do romance *Cem anos de solidão*) e McDonald’s, a famosa cadeia de lanchonetes estadunidense, um dos ícones da globalização e da lógica dos mercados capitalistas transnacionais. Em um texto posterior à publicação da antologia, Fuguet apresenta a seguinte definição para o McOndo:

Mas o que quero dizer com *McOndo*? *McOndo* nada mais é, que uma sensibilidade, uma certa maneira de olhar a vida, ou, melhor ainda, uma forma de compreender a América Latina (é notável que os Estados Unidos estão ficando cada vez mais latino-americanos). No início, era uma sensibilidade literária, estourando na TV, na música, na arte, na moda, no cinema e no jornalismo, agitado e incontrolável. A América Latina é bastante literária, sim, quase uma obra de ficção, mas não é um conto popular. É um lugar volátil onde o século XIX se mistura com o XXI. Mais do que mágico, esse lugar é estranho. O realismo mágico reduz uma situação muito complexa e

e a faz bonita. A América Latina não é bonita. (Fuguet, 2001, p. 69)
(tradução minha)

Ao ler Bayly em conjunto com outros escritores que problematizam as políticas sexuais latino-americanas, pretende-se pôr à prova as críticas negativas que vêm sendo dirigidas ao escritor peruano. A lúcida interpretação de Mary-Louise Pratt para este fenômeno, ainda que critique os imperativos do *McOndo*, reconhece aí uma postura tributária do feminismo. Se, por um lado, os universos ficcionais erguidos pelos escritores do *McOndo* constroem heterotopias monossexuais das quais as mulheres estão excluídas, por outro são dinamizados novos arranjos sociais, nos quais as relações não se dão em termos de subordinação de um gênero pelo outro. Deveríamos “ler, por exemplo, como encenações da dissolução do contrato sexual que se impacta na subordinação de um gênero sobre o outro, e define as mulheres como um corpo pelo qual as relações entre homens se articulam” (Pratt, 2004). O cotejo crítico das obras de Abreu e Bayly aqui proposto vai ao encontro desse eixo crítico-interpretativo sinalizado por Mary-Louise Pratt. Uma vez que toda obra de ficção é, ademais de objeto estético, uma resposta às conjunturas políticas e sociais de seu tempo, é lícito justificar uma abordagem comparatista do objeto literário com vistas a depreender os *ideologemas* articulados por estes artefatos culturais, no sentido de interferir, modificar, e mesmo subverter a ordem social hegemônica, a partir da elaboração estética e da produção de novos significados no campo simbólico.

Com a derrocada do mito de uma “estrutura universal” sobre o qual o pensamento estruturalista estava assentado, o termo *poética* perdeu sua pretensão universalista e ganhou uma nova conotação. Ao invés de buscar as “constantes universais” que definiriam o romance, o conto, a poesia ou o teatro, o termo passa a ser utilizado em contextos mais específicos, dando conta de questões mais ou menos abrangentes sem, no entanto, ambicionar a universalização dessas recorrências. Obras como *A poética do Pós-Modernismo*, de Linda Hutcheon (1991), enquadram-se nesse novo uso, mais contemporâneo, do significante poética. Hutcheon preocupa-se com uma questão da literatura com limites precisos: a metaficção historiográfica do século XX. Nesse mesmo sentido, Édouard Glissant usa o termo em seu livro *Introduction à une poétique du divers* (1996), no qual trabalha com questões relativas a uma poética da diversidade na literatura antilhana. Finalmente, um uso comum da categoria está ligado à expressão *poética autoral*, referente a constantes estruturais, temas recorrentes ou estratégias narrativas típicas de um autor específico.

O que está em jogo quando os regimes heteronormativos são questio-

nados e subvertidos, mas as assimetrias referentes às relações de gênero são mantidas e subscritas? Pensar a literatura a partir de um *locus* identitário declinado pela homossexualidade masculina pode ser caracterizado como um modo *queer* de se produzir conhecimento. Contudo, ignorar o papel que as assimetrias de gênero tomam nestas narrativas implicaria em reduzir a dinâmica do poder de uma matriz heteronormativa a uma oposição binária heterossexualidade/homossexualidade, tomando como válida a hipótese repressiva que o próprio Foucault refutou no primeiro volume de sua *História da sexualidade* (1976, 1988). Por isso a importância de se manter em mente algumas ressalvas. Kathy Rudy celebra as conquistas do pensamento *queer* em reabilitar algumas posturas frente à pornografia e ao sadomasoquismo, por exemplo. Entretanto, salienta os perigos de se cair em uma armadilha ao se adotar cegamente as benesses de posturas políticas em um mundo excessivamente pós-identitário:

Na construção de uma nova teoria feminista *queer* nesta dialética, a luta para recuperar as mulheres e para ir além com uma agenda que pode oferecer um mundo melhor para as pessoas de todas as identificações sexuais e de gênero. Esta versão da teoria *queer*, finalmente, entende que, sem o feminismo, a teoria *queer* será simplesmente uma outra luta entre meninos. (Rudy, 2001, p. 221) (tradução minha)

Cabe lembrar que as maneiras pelas quais um problema é formulado já indicam o que será legitimado como o objeto do conhecimento e o que ficará excluído, relegado ao campo do desconhecimento e da ignorância. Deborah Britzman, ao discutir os tabus em torno da homossexualidade no campo da educação sexual, lembra que “qualquer conhecimento já contém suas próprias ignorâncias” (Britzman, 1996, p. 91). Em outras palavras, adentrando as searas da epistemologia, Britzman pergunta se a ignorância não seria o *resíduo de uma determinada forma de conhecer*, o sintoma constitutivo de uma maneira peculiar de se produzir conhecimento sobre as sexualidades: “o que ocorrerá se lermos a ignorância sobre a homossexualidade não apenas como efeito de não se conhecer os homossexuais ou como um caso de homofobia, mas como a ignorância sobre a forma como a sexualidade é moldada?” (Britzman, 2002, p. 91). Enquanto a epistemologia (e, por extensão, a crítica literária) estiver no armário, haverá a manutenção do privilégio heteronormativo da produção de conhecimento.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando (1970a). *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

- ____ (1970b). *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento.
- ____ (1975a). *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL/Globo.
- ____ (1975b). *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- ____ (1982). *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (1983). *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ____ (1988). *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1989). *As frangas*. Rio de Janeiro: Globo.
- ____ (1990). *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1995). *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina.
- ____ (1996a). *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1996b). *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina.
- ____ (1997). "Teatro completo". In: NUNES, Luis Arthur (Org.). *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina/IEL.
- ____ (1998). *Girassóis*. 3. ed. São Paulo: Global.
- ____ (2002) "Cartas". In: MORICONI, Ítalo. (Org.) *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- ACHUGAR, Hugo e BEVERLY, John (Orgs.) (1992). "La voz del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa". *Revista de crítica literaria hispanoamericana*. Lima. Ano 15, n. 36.
- ALBUQUERQUE, Severino (2004). *Tentative transgressions: homosexuality, AIDS and theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ____ (1998). "Caio Fernando Abreu, theater and AIDS". *Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto/EdiPUCRS. Ano 11, n. 5, p. 81-98.
- ARENAS, Fernando (1992). "Entre o lixo e a esperança". *Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto/EdiPUCRS. Ano 5, n. 8, p. 53-67.
- BAYLY, Jaime (1994). *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1995). *Fue ayer y no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1996). *Los últimos días de "La Prensa"*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1997). *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2000). *Los amigos que perdí*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2001). *Aquí no hay poesía*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2002). *La mujer de mi hermano*. Barcelona: Planeta.
- ____ (2004). *El huracán lleva tu nombre*. Barcelona: Planeta.
- ____ (2005). *Y de repente, un angel*. Barcelona: Planeta.
- ____ (2008). *El canalla sentimental*. Barcelona: Planeta.
- BESSA, Marcelo Secron (1997a). *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record.
- ____ (1997b). "Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu". *Palavra*. Rio de Janeiro: Grypho. n. 4., p. 7-15.
- ____ (2002). *Os perigosos: autobiografia e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.

- BITTENCOURT, Gilda e MARQUES, Reinaldo (Orgs.) (1999). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BITTENCOURT, Gilda; MASINA, Léa e SCHMIDT, Rita (Orgs.) (2004). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS.
- BRITZMAN, Deborah (1996). "O que é essa coisa chamada amor? - identidade homossexual, educação e currículo". Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação e realidade*. v. 21, n. 1, p. 71-96.
- BURGOS-DEBRET, Elisabeth e MENCHÚ, Rigoberta (1991). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. Havana: Casa de las Américas.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge.
- _____ (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Londres: Routledge.
- CARVALHAL, Tania Franco (Org.) (1996). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/Unisinos.
- _____ (Org.) (1999). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: UFRGS.
- COUTINHO, Eduardo (Org.) (2001). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- DELLEPIANE, Ángela (1992). "Manuel Puig". In: FLORES, Ángel (Org.) *Spanish american authors: the twentieth century*. New York: The H. W. Wilson Company. p. 706-12.
- EDELMAN, Lee (1994). *Homographesis: essays in gay literary and cultural theory*. Londres: Routledge.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (1998). "Por favor, díselo a todos". *Quehacer*. n. 111 (Lima, enero/febrero). Disponível em: <<http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tfp.htm>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2006.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- _____ (1988). *História da sexualidade: a vontade de saber*. 10. ed. São Paulo: Graal.
- FRANCO, Jean (1992). "Rumo ao público/repovoando o privado". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudos sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p. 11-7.
- FUGUET, Alberto e GÓMEZ, Sérgio (1996). "Prólogo". In: _____ (Orgs.). *McOndo: una antología de la nueva narrativa hispanoamericana*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori. p. 7-20.
- GLISSANT, Edouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

- JARA, René e VIDAL, Hernán (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Ideologies & Literature.
- JAIME BAYLY. *Profesional del escándalo: nene bien que la va de rebelde* (entrevista). Disponível em: <<http://www.agmagazine.com.ar/index.php?IdNot=25>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica do romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia.
- _____. (1974). "A palavra, o diálogo e o romance". In: _____. *Introdução à semi-análise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, p. 61-90.
- LA LITERATURA y el baylyboom (1998). *Quehacer*. n. 111 (Lima, enero/febrero). Disponível em: <<http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tftp.htm>>. Acesso em: 08 de dezembro de 2006.
- LEAL, Bruno (2001). "A literatura como cartografia textual: Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu". *Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto/EdiPUCRS. Ano 12, n. 25, p. 39-67.
- _____. (2002). *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume.
- LOPES, Denílson (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- MASCARELLO, Fernando (2002). "Desejo de noir". *Teorema: crítica de cinema*. Ano 6, n. 2. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema.
- MORGADO, Marcia (2006). *Conversación com Jaime Bayly* (entrevista). Disponível em: <http://www.barcelonareview.com/12/s_jb_ent.htm>. Acesso em: 07 de dezembro de 2006.
- PÁEZ, Natalia (2006). "El polémico autor peruano, otra vez, se confiesa". *El Clarín*. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2006/05/06/sociedad/s-06301.htm>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.
- PAREDES, Martín e ZAVALA, Ricardo (2002). "Permiso para escribir". *Quehacer*. n. 134. Disponível em: <<http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh134mp.htm>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.
- PRATT, Mary-Louise (2004). "Los imaginarios planetarios". *Conferência apresentada por ocasião do IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio Grande do Sul: UFRGS. 19 de julho.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.) (1997). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- RUDY, Kathy (2001). "Radical feminism, lesbian separatism and queer theory". *Feminist Studies*. v. 27, n. 1, p. 221.
- RUZ, Robert (2003). "Queer theory and peruvian narrative of the 1990's: the mass cultural phenomenon of Jaime Bayly". *Journal of Latin American Cultural Studies*. v. 12, n. 1, p. 19-36.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y crítica*. Nueva York: Peter Lang.
- SONTAG, Susan (1989). *AIDS e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto.

São Paulo: Companhia das Letras.

TRINDADE, Vivaldo (2006). "Onde andaré Dulce Veiga?, um pastiche-noir". *Gatilho*. Ano 2, v. 3. Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.gatilho.ufjf.br>>. Acesso em: 01 de outubro de 2006.

YAKER, Daniel (1985). "Kiss of the spider woman: Manuel Puig". *Interview*. Setembro. p. 208.

Recebido em maio de 2011.

Aprovado em julho de 2011.

resumo/abstract

Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly

Anselmo Peres Alós

A articulação de uma epistemologia queer permite pensar a textualidade como o lugar de encenação de uma ficção política que questiona os regimes heteronormativos do sexo e do gênero, e propõe uma estratégia de resistência baseada tanto nos corpos e nos prazeres quanto nas políticas de representação e reinvenção das masculinidades e das feminilidades. Busca-se evidenciar as contradições e impasses que emergem nos romances *Onde andaré Dulce Veiga* (1990) e *No se lo digas a nadie* (1994), particularmente em relação a questões de raça, classe e gênero, bem como as potencialidades e os pontos problemáticos da poética queer como lugar de intervenção cultural, no qual são performativamente projetados novos arranjos de legibilidade social.

Palavras-chave: literatura latino-americana, poética *queer*, subversão sexual

Transformations of the literary: the politicization of the body and of the desire on Caio Fernando Abreu and Jaime Bayly

Anselmo Peres Alós

The articulation of a queer epistemology allows us to think about textuality as a place of dramatization of a politic fiction that questions the heteronormative patterns of sex and gender, and proposes a strategy of resistance based both on bodies and pleasures and on politics of representation and reinvention of masculinities and femininities. The contradictions and impasses that emerge from the novels *Onde andaré Dulce Veiga* (1990) and *No se lo digas a nadie* (1994) are analyzed, particularly in which concerns questions of race, class and gender, as well as the potentialities and problematic points of a queer poetics as a place of cultural intervention, intending the construction and the comprehension of this queer poetics, where new arranges of social legibility are projected in a performative way.

Key words: latin american literature, queer poetics, sexual subversion

Anselmo Peres Alós _____

Anselmo Peres Alós - “Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 73-96.

96 *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.38, jul./dez. 2011, p. 73-96