



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NOMAGER FABÍOLO NUNES DE SOUSA

**DESEJO CLANDESTINO: o trânsito por corpos e espaços homoeróticos no Recife em
Orgia de Tulio Carella**

Recife
2021

NOMAGER FABÍOLO NUNES DE SOUSA

**DESEJO CLANDESTINO: o trânsito por corpos e espaços homoeróticos no Recife em
Orgia de Tulio Carella**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Postal

Recife

2021

S725d Sousa, Nomager Fabíolo Nunes de
 Desejo *Clandestino*: o trânsito por corpos e espaços homoeróticos no
 Recife em *Orgia* de Tulio Carella / Nomager Fabíolo Nunes de Sousa. –
 Recife, 2021.
 109p.: il.

 Orientador: Ricardo Postal.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
 Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
 2021.

 Inclui referências.

 1. Orgia. 2. Corpos homoeróticos. 3. Espaços homoeróticos. 4. Tulio
 Carella. 5. Recife. I. Postal, Ricardo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-171)

NOMAGER FABÍOLO NUNES DE SOUSA

**DESEJO CLANDESTINO: o trânsito por corpos e espaços homoeróticos no Recife em
Orgia de Tulio Carella**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 26/04/2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Postal (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof.^a Dr.^a Renata Pimentel Teixeira (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

No intento de mostrar a minha gratidão, manifesto os meus sinceros agradecimentos:

A Maria de Fátima Nunes Diniz, minha “mainha”, mulher forjada no calor sertanejo e pelas cicatrizes de uma vida áspera, por acreditar nos meus sonhos, me deixar voar e me abrigar em seu carinhoso ninho sempre quando necessito pousar.

A Matifa Pricila Nunes de Sousa, minha fiel irmã, pelo seu carinho, sua superproteção e por nunca se esquivar ou medir esforços para me ajudar e me ver feliz.

Aos meus familiares maternos pelo apoio nas inúmeras dificuldades e por se orgulharem de cada uma das minhas conquistas pessoais, acadêmicas e profissionais.

Aos meus professores desde a Educação Básica até o Ensino Superior, por enxergarem o meu potencial, me nortear e incentivarem a seguir sempre em frente com perseverança.

Aos amigos conquistados ao longo da minha íngreme trajetória, por serem um sólido refúgio para depositar os meus inúmeros desabafos e sorrisos largos, se somando as calorosas companhias e as vibrações positivas para cada passo dado durante a minha caminhada.

A Samantha Lima, “amiga-irmã-gêmea”, por me incentivar e compartilhar comigo os percalços do itinerário de um estudante e da vida adulta, cuja parceria foi construída com muita sinceridade e cumplicidade ao longo de dez anos de amizade.

Aos colegas de turma do Mestrado com quem pude dividir presencialmente e virtualmente alguns conhecimentos e experiências em tempos tão adversos.

Ao Prof. Dr. Ricardo Postal, por ser além de orientador, ser um mestre e amigo, que caminhou comigo nesta jornada acadêmica dentro do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), acreditando no meu trabalho (desde o pré-projeto) e acolhendo com muita empatia todas as minhas limitações. Serenamente me fez “respirar” em momentos de tensões, além do seu olhar acurado, os comentários certos e os “puxões de orelha” necessários para que eu não desviasse da rota.

Aos docentes da área de Teoria da Literatura do PPGL, em especial, a Prof^a Dr^a Brenda Carlos de Andrade e aos Professores Doutores Oussama Naouar e Yuri Jivago Amorim Caribé, pelas trocas, conversas e contribuições bibliográficas através das disciplinas ministradas durante o meu curso, cada uma, da sua forma, me auxiliaram a enxergar possíveis caminhos para a estruturação desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Gustavo Gomes da Costa, Prof. Dr. Marcelo Miranda e a Prof^a Dr^a Soraya Barreto, docentes do Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos (PPGDH), por ampliarem o meu repertório e olhar sobre as questões de *Gênero, Sexualidade, Cidadania e*

Direitos Humanos, cuja abordagem e discussões são urgentes e necessárias dentro da Academia.

A Prof^a Dr^a Sherry Almeida, Prof^a. Dr^a. Renata Pimentel e ao Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, por, ainda na graduação, terem sido os primeiros apreciadores do meu contato com Tulio Carella e *Orgia*, além de me possibilitarem, com muito afeto e didatismo, novas perspectivas para ampliar e lapidar essa pesquisa.

Aos grupos “SUTRA” (Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais) e “Oriente-se”, por proporcionarem a união de uma diversidade de pessoas, temas e pesquisas que, em diálogo, fermentam novas ideias, discussões e reflexões, além das variadas trocas e apoios como estratégias para minimizar as dificuldades ou ampliar os nossos conhecimentos.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), através da coordenação e de seus funcionários, por atender, dentro das suas limitações, as minhas incontáveis solicitações e reclamações.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento concedido durante o Mestrado, sem o qual a permanência no curso e a concretização desta pesquisa não poderiam ter sido realizadas.

Por fim, externo também os meus honestos *desagradecimentos*:

Às incontáveis noites de inquietação, desespero e choro, permeadas por sentimentos de angústia e autossabotagem, somados com as tensões sobre o cenário sociopolítico brasileiro, que ampliavam a minha instabilidade emocional, me motivando a querer, por várias vezes, desistir de tudo.

À precarização e o desmonte das Instituições públicas de Ensino Superior, além dos órgãos de fomento para a produção científica no Brasil, cujos cortes orçamentários impostos desde 2019 estão trazendo e trarão diversos prejuízos ao ensino e à pesquisa nacional.

À necropolítica instaurada no Brasil e reforçada em tempos de pandemia do covid-19, resultantes de um Estado de ações morosas, que deslegitima a ciência, incentiva o negacionismo e banaliza os assustadores números de vidas perdidas.

Ao desolador cenário brasileiro para as “minorias” de voz social, ilustrado pelos alarmantes dados estatísticos de feminicídio, racismo e LGBTfobia ocorridos cotidianamente. Apesar da tentativa de silenciamento e apagamento através da violência, nós não vamos nos calar.

“Que o leitor não se escandalize com essa gravidade no frívolo, que se lembre que há uma grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos” (BAUDELAIRE, 1996, p. 50).

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar a obra literária *Orgia* (2011), do escritor e dramaturgo argentino Tulio Carella (1912-1979), através da observação do fenômeno homoerótico masculino presente na narrativa, além das representações e marcas socioculturais deste desejo clandestino por meio do olhar e das descrições do narrador-personagem “estrangeiro” em solo pernambucano. Ademais, será possível perceber os contatos com corpos dissidentes e suas subjetividades identitárias, sociais e raciais que transitam pelos espaços do centro da cidade do Recife e que podem ser visualizados por intermédio de uma cartografia do desejo homoerótico demarcada com os principais pontos de trânsito entre os territórios urbanos e os *guetos* que se camuflam durante a interação entre os sujeitos e os lugares clandestinos de práticas homoeróticas. As ideias aqui propostas baseiam-se nas perspectivas dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais em diálogos com as reflexões teóricas e críticas de: Barcellos (2006); Candido (2006); Costa (1992); Eribon (2008); Foucault (1988, 2009, 2013), Green (2019); Gómez-Sánchez (2012); Machado (2011, 2020); Pimentel (2019, 2020); Silva (2015, 2016); Spivak (2010); Trevisan (2000), entre outros. Resultando em considerações sobre os estigmas inscritos nos sujeitos desviantes da norma hegemônica e os territórios que se resignificam e possibilitam, mesmo que clandestinamente, a prática de manifestações afetivas e sexuais transgressoras, que, mesmo marginalizadas, rompem com os padrões heteronormativos e impostos socialmente.

Palavras-chave: Orgia; Corpos homoeróticos; Espaços homoeróticos; Tulio Carella; Recife.

RESUMEN

Esta investigación busca analizar la obra literaria *Orgia* (2011), del escritor y dramaturgo argentino Tulio Carella (1912-1979), a través de la observación del fenómeno homoerótico masculino presente en la narrativa, además de las representaciones y marcas socioculturales de este deseo clandestino por medio de la mirada y las descripciones del narrador-personaje “extranjero” en territorio pernambucano. Además, será posible percibir los contactos con cuerpos disidentes y sus subjetividades identitarias, sociales y raciales que transitan por los espacios del centro de la ciudad de Recife y que pueden ser visualizados por medio de una cartografía del deseo homoerótico demarcada con los principales puntos de tránsito entre los territorios urbanos y los *guetos* que se camuflan durante la interacción entre los sujetos y los lugares clandestinos de prácticas homoeróticas. Las ideas aquí propuestas se basan en las perspectivas de los Estudios Culturales y Poscoloniales en diálogos con las reflexiones teóricas y críticas de: Barcellos (2006); Candido (2006); Costa (1992); Eribon (2008); Foucault (1988, 2009, 2013), Green (2019); Gómez-Sánchez (2012); Machado (2011, 2020); Pimentel (2019, 2020); Silva (2015, 2016); Spivak (2010); Trevisan (2000), entre otros. Resultando en consideraciones sobre los estigmas inscritos en los sujetos desviados de la norma hegemónica y los territorios que se resignifican y posibilitan, aunque clandestinamente, la práctica de manifestaciones afectivas y sexuales transgresoras, que, incluso marginadas, rompen con los patrones heteronormativos e impuestos socialmente.

Palabras-clave: Orgia; Cuerpos homoeróticos; Espacios homoeróticos; Tulio Carella; Recife.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Visão panorâmica da região central da cidade do Recife, Pernambuco, Brasil. Sob o recorte dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio, São José e Recife “Antigo”	79
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CONTEXTUALIZANDO O <i>CORPUS</i>.....	18
2.1	O HOMOEROTISMO E UM BREVE PANORAMA SOBRE A SUA PRESENÇA NAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS BRASILEIRAS AO LONGO DO SÉCULO XX.....	18
2.2	TULIO CARELLA E <i>ORGIA</i> : NOTAS SOBRE UM OSTRACISMO SOCIAL E LITERÁRIO.....	30
3	<i>ORGIA</i> E SEUS CORPOS HOMOERÓTICOS EM TRÂNSITO.....	48
3.1	CORPOS DISSIDENTES: TENSÕES SOBRE AS SUBJETIVIDADES DOS SUJEITOS (HOMO)ERÓTICOS EM <i>ORGIA</i>	48
3.2	CORPOS EXÓTICOS: CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO OLHAR <i>ESTRANGEIRO</i> SOBRE O HOMEM NEGRO EM <i>ORGIA</i>	60
4	<i>ORGIA</i> E SEUS ESPAÇOS HOMOERÓTICOS OCULTOS.....	72
4.1	RUAS, PONTES E BANHEIROS EM <i>ORGIA</i> : A CARTOGRAFIA DA CIDADE DO RECIFE SOB A PERSPECTIVA DO DESEJO HOMOERÓTICO.....	72
4.2	A HOMOSSOCIABILIDADE AFETIVO-SEXUAL MASCULINA EM <i>ORGIA</i> : O TRÂNSITO POR TERRITÓRIOS URBANOS E <i>GUETOS</i> HOMOERÓTICOS CLANDESTINOS.....	85
5	CONCLUSÃO.....	97
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Meu desejo é eternizar o momento e tê-los sempre comigo (CARELLA, 2011, p. 293).

Traçando essas linhas iniciais, busco introduzir o que me proponho a fazer neste trabalho, momento tão singular para a minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional. A saga de “começar” os escritos foi uma mistura um tanto agri-doce, pois me deparei com a empolgação e a vontade de externar as diversas ideias e pensamentos que permeavam a minha mente desde a gênese do pré-projeto de pesquisa, do processo seletivo, primeiro ano do curso, além dos possíveis diálogos entre as disciplinas cursadas com este produto final: a Dissertação de Mestrado. Em realidade, diante da folha em branco e da necessidade de começar, me vi angustiado e refém de uma autossabotagem quase que diária alimentada por questões de ordem pessoal, além do instável cenário sociopolítico e pandêmico que se instaurou entre 2019 e 2020, perdurando ainda nos primeiros meses de 2021 em nosso país.

A solução encontrada para lidar com todas essas tensões e conseguir dar o *start* neste processo foi, sem dúvidas, realizar uma retrospectiva e recuperar através de *insights* as motivações que me fizeram embarcar nesta trajetória da pesquisa acadêmica. Relembrei o quão foi importante para mim o ingresso no Ensino Superior, sendo este o melhor caminho para que eu conquistasse a tão sonhada ascensão pessoal e profissional. Conclui o curso de Licenciatura Plena em Letras, na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE / Campus Sede) em 2018, ultrapassando caminhos que pareciam intermináveis, por vezes servidos de desânimo, de inquietações e adversidades que iam surgindo a cada início e término dos semestres, mas sempre imaginando uma Pós-graduação como meta para o futuro.

Ainda no intuito de cumprir as exigências finais da Graduação esbarrei com a tensão de elaborar um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)¹ e, de maneira geral, tentei optar por realizar uma produção escrita que não servisse apenas para a obtenção de uma nota ou avaliação favorável de aptidão à conclusão, mas que também exteriorizasse um pouco da minha trajetória acadêmica, as minhas escolhas e de uma forma mais intimista o meu “eu”, do que simplesmente

¹ Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em formato de ensaio, teve como título: “Por banheiros, ruas e pontes recifenses: os trajetos homoeróticos do ‘estrangeiro’ Tulio Carella na obra *Orgia*”, o mesmo foi orientado pela Prof.^a Dr.^a Sherry Morgana de Almeida (Departamento de Letras - UFRPE) e apresentado em 30 de janeiro de 2019, correspondendo ao término do semestre de 2018.2. Contou também com apreciação da banca avaliadora formada pela Prof.^a Dr.^a Renata Pimentel (Departamento de Letras - UFRPE) e do Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (Departamento de Artes - UFPE).

“teorizar” ou (re)produzir discursos já saturados dentro da Academia através de versões “graduandas” dos professores e da copiosa repetição dos seus cânones.

Desejava trabalhar com algo que realmente me deixasse estimulado e motivado a me debruçar na contínua busca de fontes, sentindo paixão e prazer a cada descoberta, leitura e escrita. Foi na Literatura, apesar de não ter tido uma grande formação leitora, que encontrei um abrigo para refletir sobre algumas questões da minha vida e, através dela, tive a oportunidade de “visitar” vários espaços, tempos e culturas que ilustravam algumas histórias (ficcionais ou não) do meu embrionário e tímido progresso enquanto leitor. Refleti sobre o passado, presente e, por vezes, um misterioso e incerto futuro, percebendo também o importante papel que a Literatura exerce em nossa sociedade, sendo ela, muitas vezes, uma (re)produção crítica da nossa realidade histórica e sociocultural.

Nesse sentido, também foi possível considerar que é inviável entender e realizar um estudo literário sem dar a devida importância à sua base cultural, pois se faz necessário conhecer os contextos que permeiam as histórias, seja qual temática esteja engendrada na obra. Sobre os Estudos Culturais, o crítico literário americano Jonathan Culler (1999) afirma que:

o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais (CULLER, 1999, p. 49).

No trajeto de compreender os estudos sobre a cultura, reconhecemos que o homoerotismo não pode ser considerado por si só como um objeto isolado para a realização de um estudo ou uma pesquisa literária, mas que ele deve ser compreendido em suas composições culturais, a partir da análise da estrutura textual, estética e linguística, em diálogo com as condições socioculturais, referências e ideologias que permeiam a obra até a sua recepção pelo público leitor. A literatura mundial possui um vasto acervo de obras que carregam uma grande pluralidade cultural, amalgamando em seus personagens e histórias as diversas minorias de voz social, algumas delas marginalizadas e que ainda carregam as cicatrizes dos processos de colonização, além das opressões e de ideias revestidas de (pré)conceitos normatizadores.

Ainda neste horizonte sobre os fatores e discursos socioculturais apresentados nos textos literários, a partir do seu contexto e realidade, as obras também possibilitam identificar e refletir sobre algumas particularidades das sociedades, como a forma de falar, se relacionar, seus hábitos, valores, além de outras manifestações e normas reguladoras das práticas sociais. Nesse sentido, corrobora-se a ideia de que as temáticas abordadas nos textos literários também

possuem um papel social, convergindo os valores temporais e culturais presentes nas sociedades cujas produções venham a retratar. Com base nesta percepção, torna-se possível validar a afirmação de Antonio Candido (2006) de que:

[considerada] em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade (CANDIDO, 2006, p. 56).

Diante disso, fica incontestável o espelhamento nas obras literárias do meio em que vivemos e das interações coletivas, compreendendo e convertendo a literatura como um produto cultural precisamente social. Partindo dessa perspectiva, questões referentes às sexualidades “não normativas” e aos diversos comportamentos dos sujeitos sobre esse aspecto podem servir de material para a construção de inúmeras produções romanescas, poéticas e dramatúrgicas. Entretanto, os estudiosos que se dedicam a compreender estas temáticas ampliam as suas reflexões, indo adiante dos aspectos literários ou da tentativa de construir uma literatura ou “cânone” de temática *gay*, pois, ao adotarem o fenômeno homoerótico como um eixo norteador para as suas análises, torna-se possível um maior contato com questões políticas, sociais e culturais diluídas em cada obra. Nessa lógica, os pesquisadores Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2011) dizem que:

[a] percepção de um objeto cultural apenas pelo viés estético, nas atuais sociedades, só é possível entre grupos bastante fechados e “arrogantes”, pois o redimensionamento das temáticas na produção ficcional eclode como forma de uma aprendizagem para o campo político-cultural, tendo-se desdobramentos ideológicos advindos no trabalho com a linguagem, com a estética do texto (SILVA; FERNANDES, 2011, p. 138).

Vale ressaltar que a maioria dos aspectos socioculturais que atravessavam as produções literárias foi ao longo dos anos desprezada, da mesma forma que as questões relativas à homossexualidade eram equivocadamente vistas sob a lógica do pecado, patologia ou da criminalidade. Percepções preconceituosas que, possivelmente, serviram de base para que a maioria dos críticos “ignorassem” a presença e a relevância da temática homoerótica no âmbito literário. Entretanto, embora houvesse certa “aversão” social na representação dos sujeitos homoeróticos e dissidentes, a existência deles não passou despercebida na literatura, sendo inserida e retratada em algumas produções literárias, inclusive em momentos históricos de

grandes tensões e censura, mas é notório que obras, canônicas ou não, com tons homoeróticos ou sobre a subcultura *gay* emergem desde a Antiguidade e vêm adquirindo espaço, força e consolidando-se culturalmente nos dias atuais.

A minha predileção por trabalhar com a temática homoerótica não foi casual, pois o fascínio pelo tema remete desde o tímido contato com alguns autores e obras literárias nacionais na época dos últimos anos do Ensino Fundamental II, Ensino Médio e, posteriormente com uma maior ampliação durante a Graduação. Contudo, a materialidade desta escolha temática, do autor e da obra que serve de *corpus* para este trabalho tem sua gênese em 2017, quando tomei conhecimento do espetáculo teatral “*Orgia* ou de como os corpos podem substituir as ideias²”, na época em cartaz na cidade do Recife e com a bilheteria esgotada para as suas três sessões e cujas apresentações adotariam um formato itinerante pelo centro, baseando-se nos registros diarísticos e íntimos de um estrangeiro, de nome Tulio Carella, recuperando na encenação alguns dos trajetos por espaços da capital pernambucana, bem como as ousadas peripécias sexuais “vivas” pelo argentino.

Reconhecendo *Orgia* como um importante material sobre a questão homoerótica em meados de 1960 e especialmente na cidade do Recife, busquei com muita inquietação por maiores informações sobre o autor e a obra, esbarrando com a surpresa e triste realidade das edições esgotadas, restando apenas alguns vestígios e fragmentos da narrativa em materiais teóricos e críticos sobre a temática, ampliando ainda mais a minha curiosidade e o interesse em ter contato com a obra na íntegra, no intuito de tê-la como uma fonte de estudos futuros. Com o intermédio das redes sociais, consegui uma cópia do livro³ e a sua leitura foi determinante para encontrar na narrativa o interesse de pesquisá-la e explorá-la mesmo com escassez de materiais específicos sobre *Orgia* e Tulio Carella.

No processo exploratório, cheguei até João Silvério Trevisan e sua icônica obra *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, em que o jornalista reserva na Parte I (Capítulo 2) um espaço para conhecermos um pouco da experiência do argentino na capital pernambucana. Ademais, soube que em *Um cavaleiro da segunda decadência - 4: Deus no Pasto*, o dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho, através da sua história, resgata a voz de Lúcio Ginarte (narrador-personagem ou *alter ego* de Tulio Carella

² O referido espetáculo foi realizado pelo Teatro Kunyn e Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, com criação de Luiz Fernando Marques, Luiz Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri e Ronaldo Serruya. Esteve em cartaz na cidade do Recife - PE, entre os dias 10 e 12 de Maio de 2017, no Espaço Parsárgada, com duração de 120 minutos.

³ Foi através da generosidade do Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado, do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que consegui, inicialmente, ter acesso na íntegra ao *Orgia* (Edição de 2011).

em *Orgia*) trazendo longos fragmentos dos registros íntimos do *porteño*, bem como os possíveis desfechos da sua estadia em Recife. Além disso, o jornalista argentino Osvaldo Bazán, no livro *Historia de la homosexualidad en la Argentina – de la conquista de América al siglo XXI*, fala sobre a produção artística e crítica do seu conterrâneo e também dedica um capítulo a Tulio Carella e às suas aventuras homoeróticas no “país tropical”.

Ainda assim, inquietava-me a carência de fontes teóricas e literárias sobre a temática homoerótica, especialmente no cenário literário nacional e o fato de que, provavelmente, essa ausência seja resquício de certo distanciamento, conservadorismo ou até preconceito por parte de alguns estudiosos em relação ao tema, bem como a sua respectiva análise dentro dos espaços acadêmicos, por enxergarem a temática como algo sem importância ou uma tentativa radical de realizar uma “militância” dentro da Universidade, sobretudo na atual conjuntura social e política brasileira. Apesar das dificuldades, os assumidos posicionamentos particulares foram encorajadores e determinantes para que dentro da minha trajetória pessoal e acadêmica eu optasse por pesquisar temática *gay* e usar o meu trânsito por espaços de privilégio para dar voz aos sujeitos dissidentes e marginalizados, servindo-me essencialmente dos estudos e da teoria *Queer*⁴. No entanto, por se tratar de um tema adjunto a mim, temi que a abordagem fosse considerada confessional ou panfletária, sem nenhum distanciamento, mas compreendi que é muito difícil ser imparcial em uma pesquisa com tons socioculturais e que, mesmo buscando manter um distanciamento considerável dela, ser e ter uma vivência homossexual me auxiliaria nas reflexões e a trazer mais legitimidade aos escritos.

Partindo dessas considerações apresentadas, buscaremos através do fenômeno e desejo homoeróticos compreender: como Tulio Carella, a partir da ficcionalização dos seus diários, representa o trânsito por corpos e espaços transgressores da normatização sexual no Recife da obra *Orgia*? Destacando que o referido questionamento surge do interesse, enquanto leitor, pela temática homoerótica e das discussões teóricas em torno do campo dos Estudos Culturais, além das possíveis contribuições para ampliar os estudos e as discussões sobre o tema, autor e a obra destacada, uma vez que a maioria da fortuna crítica voltada especificamente sobre o homoerotismo ainda versa sobre as produções literárias clássicas ou autores “canônicos” tanto no cenário estrangeiro como nacional.

Ademais, este trabalho tem como objetivo geral compreender na obra *Orgia* como o desejo homoerótico masculino transita por corpos e espaços na metrópole clandestinamente. Somados aos objetivos específicos que visam: I. Organizar um breve percurso sobre o

⁴ Os estudos que partem dos pressupostos da Teoria *Queer* trouxeram para o cenário acadêmico um novo olhar sobre as questões de gênero e sexualidade.

homoerotismo em diálogo com algumas produções literárias brasileiras do século XX, situando *Orgia* neste contexto nacional; II. Apresentar a obra destacada neste trabalho (*Orgia*) e o seu autor (Tulio Carella), ampliando o conhecimento e a valorização de ambos no cenário literário nacional e, quiçá, latino-americano; III. Interpretar a obra citada, selecionando algumas cenas homoeróticas no intento de compreender as principais configurações e subjetividades dos corpos e espaços clandestinos em trânsito pela cidade.

Em suma, através deste trabalho, poder-se-á corroborar com as afirmações sobre o teor homoerótico comumente difundido e apresentado ao longo de *Orgia* e sobre a narrativa, mas também reconhecer a importância de Tulio Carella e da obra como consideráveis elementos para uma (re)visitação literária, histórica e sociocultural do Brasil, especificamente da capital pernambucana no início da década de 1960, revelando para o público leitor alguns ângulos ocultos da metrópole e dando visibilidade aos sujeitos homoeróticos e espaços clandestinos através das subjetividades inscritas neles e que possibilitavam a transgressão das normas conservadoras e vigentes no período representado.

Tais proposições estão organizadas neste trabalho através de três capítulos: o primeiro versa sobre a contextualização do *corpus* e nele trataremos algumas considerações sobre o homoerotismo, além de um breve panorama sobre a sua presença nas produções literárias brasileiras ao longo do século XX, destacando alguns exemplos de obras e os aspectos que de alguma forma as sintetizam. Em seguida, daremos destaque às observações biográficas sobre o escritor argentino Tulio Carella, sua produção intelectual e literária, mas com ênfase em *Orgia*, obra que traz alguns aspectos situacionais que nos auxiliam a refletir sobre o ostracismo a que foi relegado o autor. Já o segundo capítulo, chamado “*Orgia* e seus corpos homoeróticos em trânsito”, visa realçar os “corpos dissidentes” a partir das subjetividades em que os sujeitos (homo)eróticos se inscrevem, onde transitam e como são tratados na narrativa, como também os “corpos exóticos” a partir do olhar estrangeiro sobre o homem negro e as marcas socioculturais que o seu corpo carrega não apenas na ficção, mas na vida real, em consequência dos processos de colonização e opressões aos negros.

Em “*Orgia* e seus espaços homoeróticos ocultos”, terceiro e último capítulo, temos um olhar mais espacial sobre as ruas, pontes e os banheiros na obra, dando visibilidade para uma representação cartográfica da cidade do Recife sob a perspectiva do desejo homoerótico. Além de evidenciar a homosociabilidade afetivo-sexual masculina em contato com alguns territórios urbanos e *guetos* homoeróticos clandestinos, espaços transgressores para a época retratada, da mesma forma que transitar por eles seria a melhor forma de experienciar as entranhas da cidade,

dar vazão aos desejos dos sujeitos dissidentes, além de minimizar os impactos da solidão vividos pelo narrador-personagem, *alter ego* do autor.

Por fim, a título de conclusão, temos um apanhado das principais informações apresentadas anteriormente, reforçando a ideia de que o espaço público do centro da cidade do Recife se divide e possibilita a coexistência entre dois mundos (heterossexual x homossexual), sendo este último um lugar “autorizado” para uma maior circulação de corpos dissidentes e as suas práticas afetivo-sexuais, além da camuflagem resultante da sociabilidade, amizade e camaradagem entre iguais que rotineiramente transitam pelos *guetos* e demais territórios do centro da cidade oportunizando a realização dos desejos clandestinos, além de minimizar os sentimentos da solidão do narrador-personagem. Da mesma forma que as suas representações ao longo da narrativa proporcionam uma rachadura nos padrões hegemônicos e reguladores heteronormativos por dar visibilidade aos corpos e espaços transgressores da norma sexual sob a ótica do estrangeiro e de uma diegese cujos personagens exercem uma “vida dupla” (social x sexual), facilitada por meio do “anonimato” e por esse trânsito em espaços ressignificados e clandestinos, oportunos para que os desejos homoeróticos sejam colocados em prática.

2 CONTEXTUALIZANDO O CORPUS

Antes de transformarse
 en fábula de payadores
 que se perde en las esquinas
 de la incredulidade o de la ignorancia,
 quiero ofrecerte, Recife, estos poemas
 que guardan tantas ilusiones,
 Yo sé que la palabra
 es un poco de aire, de tinta a veces,
 con un valor apenas ilusorio
 que nace del cielo o de la tierra.
 Sin embargo, la gloria que yo quiero
 es darte mi voz y mi canto
 aunque tú, sumida en tu noche
 perfumada, no lo atiendas (CARELLA, 1965, p. 11)⁵.

2.1 O HOMOEROTISMO E UM BREVE⁶ PANORAMA SOBRE A SUA PRESENÇA NAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS BRASILEIRAS AO LONGO DO SÉCULO XX

DESVIADO

[*substantivo masculino*] Aquele que se afastou dos bons costumes.

[*adjetivo*] Desencaminhado; Que saiu do caminho ou da posição normal; Afastado; Remoto. (Dicionário *on-line* da Língua Portuguesa)

O vocábulo *desviado* por muito tempo serviu de alcunha para os homens que se relacionavam afetiva e sexualmente com pessoas do mesmo sexo. A aplicação deste termo a esses sujeitos evidenciava o “desvio, desencaminhamento ou distanciamento” que alguns homens manifestavam diante da norma heterossexual vigente, socialmente constituída por regras machistas e patriarcais. Historicamente os afetos e o sexo entre iguais foram percebidos de diversas formas, inclusive sendo tolerado em algumas culturas, contudo nos últimos séculos a visão majoritária não compreendia tais sujeitos e as suas respectivas práticas como uma identidade/orientação sexual, mas estigmatizava esses indivíduos como possuidores de uma

⁵ Antes de se transformar / em fábula de cantadores / que se perde nas esquinas / da incredulidade ou ignorância, / quero oferecer-te, Recife, estes poemas / que guardam tantas ilusões, / Eu sei que a palavra / é um pouco de ar, de tinta às vezes / com um valor apenas ilusório / que nasce do céu ou da terra. / No entanto, a glória que eu quero / é dar-te a minha voz e o meu canto / embora você, sumida em sua noite / perfumada, não o atenda (CARELLA, Tulio. INICIAL. In: _____. *Roteiro Recifense*. 1965, p. 11, tradução nossa).

⁶ Opto pelo termo “breve” (de curta duração; de pouca extensão ou tamanho), na tentativa de justificar as limitações espaciais de trazer para esta primeira parte do trabalho um amplo acervo de obras literárias (canônicas ou não) que no decorrer de um século abordaram (direta ou indiretamente) em seu enredo a temática do homoerotismo. Nesse sentido, busco citar algumas, dando ênfase para aquelas que possibilitaram uma melhor ilustração do fenômeno homoerótico na literatura nacional.

conduta desviante (perversão sexual) atrelada à sua personalidade e ao seu caráter, uma vez que a orientação sexual “normal” a ser praticada deveria ser a heterossexual.

Nesse sentido em que se sentir atraído fisicamente e afetivamente por pessoas do mesmo sexo se compreenderia como um “desvio” e/ou uma patologia, vulgarmente muitas foram as expressões empreendidas para nomear e desqualificar esses sujeitos e suas práticas. Desmembrando da palavra *desviado* o prefixo *des* –, nos resta o famoso vocábulo *viado* que também serviu e serve até os dias atuais para envilecer os homossexuais masculinos, principalmente aqueles que apresentam comportamentos socioculturalmente impostos e convencionados como femininos. O historiador James Naylor Green (2019) revela que no início do século XX, ou até antes, “o termo *viado* uniu-se aos epítetos puto e fresco, no linguajar popular, como outra palavra depreciativa para referir-se a homens efeminados que praticavam sexo com outros homens” (GREEN, 2019, p. 153, grifo do autor).

Alguns pesquisadores no campo da Historiografia Linguística reforçam a ideia de que a palavra *viado* adveio das palavras “desviado” ou “transviado”, sendo uma clara referência às pessoas que teriam se “desviado da normalidade”, neste caso a sexual. Outra hipótese para a aplicação desse termo seria um trocadilho em referência ao *veado*, animal tido como delicado e tímido, além do clássico filme de animação *Bambi*, produzido por Walt Disney, em 1942, que representou o animal como um ser frágil e meigo que, muitas vezes, são características atribuídas ao universo feminino, possibilitando com isso um reforço para essa relação pejorativa entre o animal e os homens efeminados. Nessa lógica de associações há também a simbólica estigmatização que conecta o número “24” (vinte e quatro) com os sujeitos “desviados”, cuja explicação remete ao fato de que, no jogo do bicho, o referido numeral representa o animal *veado*.

A seara de nomenclaturas para identificar e desqualificar os homens com trejeitos femininos e/ou aqueles que demonstravam uma inclinação afetivo-sexual para com outros homens é vasta e podemos destacar alguns vocábulos como *fresco*, *invertido*, *homossexual*, *bicha* e *gay*, que são termos que ao longo dos anos serviram ou servem para nomear esses sujeitos, mas que, apesar da relação de sinonímia, cada um abarca particularidades relativas ao seu uso e tempo. No Brasil, os registros sobre o epíteto *fresco* aparecem no final do século XIX, essencialmente como uma gíria popular fazendo menção aos homens que apareciam nos bailes carnavalescos do Rio de Janeiro (tra)vestidos impecavelmente de mulheres, mas, segundo o pesquisador James Naylor Green (2019), é no início do novo século (XX) que:

a palavra fresco, com o duplo sentido de “puto” e também conotando frescor, jovialidade ou amenidade no clima, tornou-se o termo ambíguo comum usado para zombar dos homens efeminados ou daqueles que supostamente mantinham relações anais “passivas” com outros homens (GREEN, 2019, p. 74).

Já a expressão *invertido* surge em um cenário cientificista no final do século XIX e foi cunhada por Arrigo Tamassia (1848-1917), médico-forense italiano na obra *Sull'inversione dell'istinto sessuale*⁷ (1879). Nessa época alguns sexólogos europeus se debruçavam sobre o “desvio” sexual masculino e em meio aos intercâmbios intelectuais, alguns médicos brasileiros importaram, ou melhor, traduziram a nomenclatura e passaram a adotar essa noção de um sujeito masculino *invertido* para aqueles que apresentassem uma conduta sexual “inversa” à alegada normalidade. Inclusive, no Brasil, uma definição alternativa atribuída ao termo *fresco* era o de “invertido sexual masculino”, ou *veado* e, atualmente, ao se buscar a palavra *invertido* no dicionário da Língua Portuguesa encontramos uma das definições ainda fazendo menção a “que ou quem mantém relação sexual com pessoa do mesmo sexo; homossexual”⁸.

Convém ressaltar que também em meados do século XIX, sob a regência do positivismo no desenvolvimento da ciência moderna, o termo “homossexualismo” passou a ser utilizado com maior frequência nos ambientes médico-científicos e acadêmicos, especificamente na tentativa dos estudiosos em compreender e descrever com precisão o comportamento do *homossexual*, ou seja, do indivíduo que se relacionava com pessoas do mesmo sexo. A palavra *homossexual* foi criada em 1869, pelo austro-húngaro Karl-Maria Kertbeny (1824-1882) e ela fazia parte do seu sistema de classificações para os tipos sexuais, passando a substituir o termo pederasta amplamente utilizado na Europa. Com um caráter mais científico, o vocábulo passou a carregar o desígnio de que tais práticas seriam uma doença, ou melhor, uma anomalia para a qual os estudiosos almejavam encontrar a cura.

No tocante à prática *homossexual*, o professor Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2015) aponta que “depois de ter sido considerada pecado, vício e crime, a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo (quase exclusivamente se tratando de homens⁹) passou a ser concebida

⁷ “Sobre a inversão do instinto sexual”, tradução nossa.

⁸ Cf. Definições de *Oxford Languages* – via Google.

⁹ Reconhecemos que a maior visibilidade dada à homossexualidade masculina está diretamente relacionada ao apagamento das mulheres, sobretudo as lésbicas, pois tanto na história como nas relações sociais, as práticas afetivo-sexuais entre mulheres sofreram inúmeros processos de invisibilização. Esta invisibilidade tem uma concreta ligação com as determinações de estereótipos que atribuem às mulheres papéis sociais, além das expectativas de comportamentos vinculados ao seu sexo biológico, reforçando os moldes de superioridade e dominação masculina. Ademais, todo esse apagamento das lésbicas está ancorado no patriarcalismo, cultura que fomenta o machismo e a misoginia, entretanto, a lesbianidade está “autorizada” a existir nesta sociedade convencionalmente heterossexista, apenas se ela estiver a serviço do sistema heteronormativo, possibilitando que os homens heterossexuais desfrutem dela, por meio da pornografia e/ou da prostituição.

como patologia e essa definição da ciência foi amplamente utilizada por médicos brasileiros” (FERNANDES, 2015, p. 21). Seguindo essa tonalidade cientificista acerca do comportamento *homossexual*, o filósofo francês Michel Foucault (1988) chamou a atenção ao afirmar que:

[a] homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1988, p. 43-44.).

Ou seja, Foucault (1988) no seu primeiro volume sobre a *História da Sexualidade: a vontade de saber* nos esclarece que a mudança da sodomia¹⁰, perversão, para o “homossexualismo”, doença, proporcionou também a alteração no discurso científico e social, uma vez que se deixou de observar e considerar no indivíduo apenas a sua prática desviante, para criar um tipo específico, uma *espécie*, uma categoria de sujeito oposto à normalidade. Nesse sentido, com a invenção da palavra *homossexual*, se incorporaram no Brasil os modelos médicos europeus que catalogavam as “patologias” sexuais e os comportamentos “desviantes”, além de que, para a maioria dos sexólogos, “um homem era considerado homossexual se houvesse feito ou desejado fazer sexo com outro homem, independentemente das fantasias ou práticas específicas que levasse para a cama” (GREEN, 2019, p. 248).

A alcunha *bicha* é outra classificação popular “para homem efeminado que mantém relações sexuais com outros homens, foi criado nos anos 30” (GREEN, 2019, p. 155) e perdura até os dias de hoje no intuito de depreciar os sujeitos desviantes da norma sexual vigente. Especula-se que a origem do termo seja uma “versão abasileirada” da palavra francesa *biche*, que significa corça, “coincidentemente” o feminino de *veado*. Para James N. Green (2019), autor da obra *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* parece possível que:

os homens que frequentavam essa subcultura estivessem simplesmente fazendo um trocadilho com a palavra viado, ao que adicionavam um toque de sofisticação com o uso do termo francês. Além disso, *biche* era também usado na França como um termo afetoso para uma jovem mulher. Portanto, os jovens homossexuais podem ter criado um novo uso da palavra bicha, tanto como um jogo de palavras como para ironizar com a mordacidade do termo viado, ao adotá-lo como uma expressão afetiva para se referir a outro homem efeminado (GREEN, 2019, p. 155-156, grifo do autor).

¹⁰ A Sodomia é uma palavra de origem bíblica, usada essencialmente para designar as ações praticadas pelos moradores da cidade de Sodoma. Este termo, ao longo dos anos, vinculou-se às práticas sexuais (coito anal entre indivíduos do sexo masculino ou entre um homem e uma mulher), sendo a principal interpretação, sobretudo pelas entidades religiosas, de que o pecado de Sodoma seria o sexo entre homens, transformando a “sodomia” em um sinônimo de homossexualidade.

Esse termo também guarda uma carga simbólica de inferiorização nas atividades eróticas homossexuais, pois se compreendia tradicionalmente que “o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel ‘ativo’ no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o ‘passivo’, o que é penetrado” (GREEN, 2019, p. 38, grifos do autor). A equiparação do *bicha* com a mulher nesse esquema binário de papéis sexuais traz à tona o estigma machista da posição social de inferioridade imposta à mulher, papel agora assumido nas relações sexuais pelo homossexual “passivo”. Já ao “ativo”, por exercer a posição sexual atribuída ao homem “verdadeiro”, não se atribui nenhuma infâmia ou perda do seu *status* social de homem. Assim, o “homossexual efeminado, o *bicha*, atua como um indicador que diferencia seu próprio comportamento ‘desviado’ e o comportamento masculino ‘normal’ de um homem ‘verdadeiro’” (Ibidem, p. 51, grifo nosso).

Por último, a palavra *gay* que é de origem inglesa e, provavelmente, derivada do verbete francês *gai* que, por sua vez, tem como significado “alegre”. Entre 1920 e 1930, o termo passou por um processo distinto de (res)significação e, quando alguém dizia que um homem era *gay*, não estava querendo dizer que ele era apenas “alegre”, mas que tinha relações sexuais com outros homens. Com o passar dos anos a nomenclatura começou a ganhar um *status* identitário e, com as influências da revolução sexual do final da década de 1960 e da Rebelião de *Stonewall*, em 1969, nos Estados Unidos, deu-se início ao movimento de liberação *gay*, chegando também ao Brasil. Toda essa movimentação *gay* buscou desconstruir os estigmas oferecendo “formas diferentes de pensar sobre os papéis sexuais e de posicionar-se perante os modelos hegemônicos, e ajudaram as pessoas a agir com mais abertura em relação à sua sexualidade” (GREEN, 2019, p. 434).

Vale ressaltar que em meados do século XX e princípios do século XXI, com a consolidação dos movimentos a favor das minorias de voz social e em prol dos direitos *gays*, surge o sujeito e a teoria *Queer* que, dentro dos estudos de gênero e de sexualidade, deram origem a uma nova maneira de entender a homossexualidade, como também de lidar com as opressões e repressões que aqueles que se relacionam afetivo-sexualmente com pessoas do mesmo sexo sofriam. A título de contextualização, segundo o sociólogo brasileiro Richard Miskolci (2012), o *Queer*:

se insere em um cenário aberto pelos novos movimentos sociais surgidos duas décadas antes, sobretudo o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual. Esses movimentos que ganham força e visibilidade na época da contracultura costumam ser associados à emergência de novos sujeitos históricos que

passam a demandar direitos e também a influenciar na produção de conhecimento (MISKOLCI, 2012, p. 13).

À vista disso, a professora Guacira Lopes Louro (2016) acrescenta que a perspectiva e o sujeito *queer* representam amplamente “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2016, p. 39). Em outras palavras, ambos querem subverter e contestar qualquer vestígio das visões essencialistas e binárias da sexualidade.

Nessa seara de discussões, alguns estudiosos vão propor também a utilização do termo *Homoerotismo* para tratar das relações entre iguais e do “amor que não ousa dizer seu nome” (COSTA, 1992, p. 43). O psicanalista Jurandir Ferreira Costa (1992) afirma que o homoerotismo “é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*” (Ibidem, p. 21, grifos do autor). Ele propõe essa noção de homoerotismo por reconhecer que ela tenta se afastar das ideias essencialistas e enganosas disseminadas ao longo de anos em torno da homossexualidade. Segundo Costa (1992), o homoerotismo se distancia das noções originárias e reducionistas em três aspectos:

[primeiro], porque exclui toda e qualquer alusão a [sic] doença, desvio, anormalidade, perversão etc., que acabaram por fazer parte do sentido da palavra “homossexual”. Segundo, porque nega a idéia de que existe algo como “uma substância homossexual” orgânica ou psíquica comum a todos os homens com tendências homoeróticas. Terceiro, enfim, porque o termo não possui a forma substantiva que indica identidade, como no caso do “homossexualismo” de onde derivou o substantivo “homossexual” (COSTA, 1992, p. 21-22).

Partindo das reflexões propostas no estudo pioneiro sobre o homoerotismo no Brasil, escrito por Jurandir Freire Costa, em 1992, o professor José Carlos Barcellos (2006) reforça que o conceito de homoerotismo se trata de uma concepção mais extensa e capaz de abarcar:

[as] diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres¹¹, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo (BARCELLOS, 2006, p. 20, grifo do autor).

¹¹ Para ampliar a compreensão sobre a representação de práticas eróticas entre mulheres no cenário literário nacional, conferir o capítulo “O Lesboerotismo na literatura brasileira: notas sobre um percurso contra(h)estórico”, das pesquisadoras Cristiane Antunes (SEC/RS) e Renata Pimentel (UFRPE). In: MITIDIERI, André Luís; CAMARGO, Fábio Figueiredo; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira (Orgs.). *Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra-hegemônicas*. – Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020. p. 317-338.

Já em uma perspectiva teórica e crítica dentro dos estudos sociais e literários sobre o aspecto homoerótico masculino, Barcellos (2006) acrescenta que o conceito de homoerotismo é, por várias razões, bastante útil e apropriado, uma vez que:

[em] termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos (BARCELLOS, 2006, p. 20-21).

Ao longo da história da humanidade o homoerotismo sempre esteve presente em várias épocas e civilizações, entretanto, em alguns momentos essa manifestação por vezes era aceita e aparecia com certa evidência nas manifestações sociais e culturais, já em outros era completamente intolerável e ficava recluso aos porões da marginalidade e da intimidade.

Desde a Antiguidade Clássica, o homoerotismo encontrou nas manifestações artísticas e literárias¹² uma importante aliança para representar e problematizar as várias faces da sexualidade humana. Na Grécia Antiga, por exemplo, o homoerotismo não possuía uma carga simbólica de subversão e a prática da *pederastia*¹³, cuja função era meramente pedagógica e não buscava orientar sexualmente os jovens, a exaltação da virilidade, da feminilidade e o culto ao corpo ampliavam as possibilidades de escolhas e relações amorosas.

Já na Idade Média, com uma sociedade estruturada pelo feudalismo e regulada pelas regras da Igreja Católica, o cristianismo institucionalizou o pecado. Nessa época, foi concedido ao homoerotismo um caráter imoral e “diabólico”, tornando a sua prática condenável e punível, resultando também em um completo banimento dessa temática na literatura. A Igreja caçou os hereges, perseguiu, julgou e condenou os diferentes. As punições das pessoas pela prática homoerótica tanto masculina como feminina podiam ser desde o confisco dos bens, mutilações, até a morte na fogueira da Inquisição, determinadas pelo Tribunal do Santo Ofício, pois se tratavam de crimes contra a fé Católica. Foi nessa época que a prática sexual entre homens passou a ser chamada de *sodomia*, representando o “pecado contra a natureza” e “contra a virilidade”.

¹² Safo, Píndaro, Sófocles, Aristófanes, Platão, Ovídio, Luciano, Catulo e Cícero são alguns exemplos dos autores clássicos gregos e romanos que abordaram a temática homoerótica em seus escritos.

¹³ A historiadora Luana Neres de Sousa, no Capítulo I (*Pederastia: Práticas e Conceitos*) da sua Dissertação de Mestrado, nos informa que: “[oriunda] do grego ‘*Paidierastia*’, que é a junção de outras duas expressões gregas – *país* (‘criança’) e *erân* (‘amar’) - o termo pederastia, de acordo com as pesquisas historiográficas atuais, denotava na Atenas do período clássico o sentido educativo, sendo a combinação do processo preparatório do futuro cidadão ateniense com o amor metafísico só conhecido entre os homens” (Cf. SOUSA, Luana Neres de. *A pederastia em Atenas no período clássico*: relendo as obras de Platão e Aristófanes. 2008, p. 18, grifos da autora).

No Renascimento, com o anseio de uma recuperação da cultura clássica, a necessidade e busca por “conhecer a si próprio” devolveu à literatura a possibilidade de tratar dos prazeres e da sexualidade, anteriormente proibidos. Entretanto, prevaleceram nos registros as configurações dos modelos sexuais socialmente aceitos, impostos pela religião, pois com a difusão da doutrina calvinista e as ideias rígidas em torno da moral sexual, reforçou-se o engessamento dos papéis atribuídos ao gênero masculino e feminino. Nesse período, a literatura de maior prestígio e elitizada ignorou o homoerotismo, que ficou reduzido a questões pornográficas, que, no entanto, possuíam um caráter contestador e chocavam as autoridades religiosas e políticas da época. As prostitutas e os sodomitas eram descritos marginalmente pelos escritores, mas representavam profícuos observadores e críticos das normas estabelecidas.

No século XIX, o surgimento da categorização da homossexualidade com tons cientificistas e patológicos favoreceu a repressão e o controle dos sujeitos que tinham práticas homoeróticas. Entretanto, a intensificação dessas interdições tencionou, segundo Michel Foucault (1988), um discurso “de reação”, uma vez que “a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou a sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico” (FOUCAULT, 1988, p. 96). Além disso, é importante assinalar que a discussão acerca da homossexualidade surgiu antes do discurso sobre a heterossexualidade, pois esse último sempre esteve em uma posição privilegiada de naturalidade, dispensando qualquer reflexão. Logo, ao reconhecer a homossexualidade como uma doença, o discurso heterossexual assumiu a posição de controle e correção das práticas afetivo-sexuais que transgredissem a norma.

É nesse trânsito entre a visão patológica e a necessidade de dar voz aos sujeitos e às práticas homoeróticas que, nos séculos XIX e XX, alguns autores da literatura estrangeira moderna abordaram essa temática. Dentre muitos, destacaram-se Walt Whitman (1818-1892), Oscar Wilde (1854-1900), André Gide (1869-1951), Marcel Proust (1871-1922), Thomas Mann (1875-1955), Virgínia Woolf (1882-1941), Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Federico García Lorca (1898-1936), Jean Genet (1910-1986) e James Baldwin (1924-1987). Na maioria das produções literárias desses autores, as personagens buscavam em seu íntimo um autoconhecimento, resultante dos seus conflitos sexuais e existenciais. A tragicidade das histórias reflete os obstáculos por parte do senso comum, conservadorismo e do(s) preconceito(s) sociais em torno do homoerotismo, cujas tensões serviram de materialidade textual para a construção romanesca e poética.

No Brasil, importando e espelhando-se nas produções estrangeiras, a literatura se encarregou de representar diversas minorias de voz social, algumas ainda revestidas pelas

marcas do colonialismo e de muitos (pré)conceitos normatizadores vigentes na época. O homoerotismo, por ter atravessado, transgredido e resistido ao longo dos séculos, teve na literatura um suporte essencial para ser reconhecido, questionado e, quiçá, respeitado. No final do século XIX, algumas produções literárias nacionais trouxeram a temática homoerótica para o cenário letrado brasileiro, destacando-se as narrativas *Um homem gasto* (1885) de Ferreira Leal (1850-1814); *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia (1863-1895); *O Cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo; *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha (1867-1897) e *Impotência* (1899) de Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio (1881-1921).

Ao longo do século XX, a homossexualidade serviu de tema para estudos no campo das ciências médicas, jurídicas e sociais, não sendo muito diferente a abordagem do homoerotismo no cenário literário, havendo, inclusive inúmeras produções sobre o tema. No início do século destacaram-se os contos “Pílates e Orestes”, presente na coletânea *Relíquias da Casa Velha* (1906) de Machado de Assis (1839-1908) e *O menino do Gouveia* (1914) assinado por Capadócio Maluco (pseudônimo e também personagem da obra) e publicado no jornal *O Rio Nu*¹⁴. Este último trouxe a temática homoerótica como elemento central da história e, para Carlos Eduardo Fernandes (2015), no conto “são incrustados conceitos muito fortes do empirismo do início do século XX sobre os sujeitos ‘invertidos’, tais como a associação à prostituição e o comportamento efeminado” (FERNANDES, 2015, p. 110). A utilização de “palavrões” e de uma linguagem coloquial configura a narrativa como transgressora para a época.

Em meados do século XX, apareceram no circuito literário as obras *O Desconhecido* (1940) de Lúcio Cardoso (1912-1968), o conto “Frederico Paciência” de Mário de Andrade (1893-1945), publicado postumamente na coletânea *Contos Novos* (1947). Além da novela *Internato* (1951), do escritor gaúcho Paulo Hecker Filho (1926-2005) e *Lady Hamilton* (1953), romance diarístico adicionado ao tratado médico-legal *Homossexualismo masculino* de Jorge Jaime (s.d.). Sobre a obra *Internato*, James N. Green (2019) conta que ela descreve:

a vida de Jorge, que se apaixona por Eli na época em que estudavam num colégio interno. Eli, popular entre os colegas de classe, era conhecido por seduzir tanto mulheres quanto jovens garotos na escola. Numa noite de domingo, após sair bêbado de uma festa, Jorge leva Eli para um celeiro onde pratica sexo oral com seu objeto de desejo, embora Eli tivesse gonorreia. Quando Jorge volta ao internato na segunda-feira à tarde, a notícia de seu caso com Eli já se espalhara pela instituição. Alfredo, colega de quarto de Jorge e

¹⁴ Atualmente a obra *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco, encontra-se reeditada pela editora *O sexo da Palavra* e inserida na coletânea intitulada *Sexo Raro*, juntamente com as obras *Impotência* de Paulo Barreto (João do Rio)X e *O Elixir do Pajé* de Bernardo Guimarães. Aproximando o leitor contemporâneo de textos literários editados há bastante tempo e possibilitando novos olhares e novas discussões dos mesmos.

cuja irmã Jorge estava namorando, imediatamente o ataca, dando-lhe uma surra e insultando-o com os termos nojento e fresco. Humilhado publicamente, machucado e sangrando, Jorge, entretanto, não é uma figura trágica [...]. Hecker resgata seu protagonista da degradação moral e devolve-lhe a autoestima (GREEN, 2019, p. 298-299).

A narrativa construída por Hecker, praticamente desconhecida do cenário literário brasileiro, não traz um personagem fadado ao trágico, pelo contrário, o autor foge dessa previsibilidade e rompe essa cadeia de desfechos infelizes para os que tinham práticas homoeróticas. O historiador James N. Green (2019) acrescenta que essa “foi uma das poucas obras literárias acerca da homossexualidade no início dos anos 50 que não terminam em tragédia e desespero” (GREEN, 2019, p. 300). Entretanto, na obra, apesar de a punição aplicada aos personagens Jorge e Eli ser a mesma, a expulsão da escola, em virtude dos papéis sexuais assumidos por eles, há um castigo e julgamento social menos severo contra Eli, simplesmente por ele manter o *status* de macho viril, desempenhando o papel ativo nas relações sexuais com outros garotos. Diferentemente dos papéis atribuídos a Jorge, por ser ele o passivo nas relações, reforçando o estigma atribuído socialmente para aqueles que exercem sexualmente esse papel.

Já em *Lady Hamilton*, o autor Jorge Jaime introduz a sua obra ficcional informando ao leitor de que ela não se trata de uma “obra-prima de literatura” e, em seguida, começa a descrever a vida de Paulo, um jovem homossexual. O romance, extremamente melodramático e fantasioso, acompanha as paixões do personagem principal por diversos homens, mas sem reciprocidade. Na sua saga, Paulo se envolve com brasileiros e estrangeiros, percorrendo o submundo homossexual do Rio de Janeiro. Posteriormente, viaja para Nova York e lá se torna um famoso e milionário dançarino. No entanto, ao regressar ao Rio, termina em falência, solitário e após se relacionar conflituosamente com o namorado da irmã, fracassa, adoece e torna-se um viciado em drogas, findando a sua história e narrativa cometendo o suicídio.

Nessa mesma época, célebres personagens ganharam vida e ampliaram a repercussão do tema, destacando-se Letícia (*Ciranda de Pedra*, em 1954), de Lygia Fagundes Telles (1923-), Diadorim e Riobaldo (*Grande Sertão: veredas*, em 1956), de Guimarães Rosa (1908-1967). No teatro, temos Veludo (*Navalha na Carne*, em 1968), de Plínio Marcos (1935-1999), além do moribundo desconhecido e Arandir em *O Beijo no Asfalto* (1960) de Nelson Rodrigues (1912-1980). Sobre esta célebre obra dramatúrgica rodrigueana o pesquisador Rogério Tomaz (2011), em sua dissertação de Mestrado, vai afirmar que ela apresenta a temática homoerótica “como ‘pano de fundo’, ou seja, embora este não seja o conteúdo específico da peça, a presença da homossexualidade é o fator desencadeante na mudança de vida das personagens, reforçando o caráter de apresentação da fragilidade humana” (TOMAZ, 2011, p. 12). Além da denúncia do

comportamento preconceituoso (re)velado de uma sociedade burguesa escandalizada com os códigos morais feridos através da repercussão de um beijo entre dois homens em público.

Em meados da década de 1960 foi publicada uma coletânea de contos intitulada *Histórias do amor maldito* (1967), organizada pelo escritor pernambucano Gasparino Damata (1918-1968), reunindo 35 contos de autores brasileiros, “tendo em comum temas eróticos que iam de casos de adultério à homossexualidade” (GREEN, 2019, p. 425). Ainda nessa década o circuito literário nacional se impressionou com as aventuras homoeróticas de um argentino em Recife, numa obra que se intitulava *Orgia: diário primeiro* (1968)¹⁵, do escritor Tulio Carella (1912-1979), cuja narrativa diarística versava sobre as suas experiências sexuais, resultantes dos contatos íntimos com outros homens pelos espaços públicos da capital pernambucana. Postumamente, em 1969, foi publicado a *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso e, em 1975, *Os solteirões*, de Gasparino Damata, obra composta por oito contos retratando a subcultura homossexual carioca dos anos de 1960 a 1970.

Exemplificando as produções das duas últimas décadas do século XX, temos as obras *Em nome do Desejo* (1983), de João Silvério Trevisan, *Bandoleiros* (1988), *Hotel Atlântico* (1989) e *O quieto animal da esquina* (1992), de João Gilberto Noll. Há também nesse mesmo período a publicação do livro *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, com o destaque para os contos “Sargento Garcia”, “Aqueles Dois” e “Terça-feira Gorda”, por possuírem um enredo claramente homoerótico. Já em 1990, Caio publica *Onde andarás Dulce Veiga? Um romance B*, se tornando a obra mais popular do autor, chegando inclusive a ser traduzida para outros idiomas e adaptada para o cinema nacional. Sobre essa narrativa, o professor Darío de Jesús Gómez Sánchez (2012), afirma que a:

[cidade], drogas, solidão e promiscuidade são os temas centrais desse romance urbano e policial, no qual o narrador-personagem, um jornalista, ocupa-se na busca de uma famosa cantora desaparecida há vários anos. O assunto homossexual está presente, mas de maneira secundária, nas lembranças de uma aventura homossexual do protagonista, na ambígua sexualidade de vários personagens e nas referências finais à Aids (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2012a, p. 39).

Encerrando a década, o compositor Luís Capucho (1962) fez a sua estreia literária com a obra *Cinema Orly* (1999) e a cada início de capítulo o leitor era surpreendido com ilustrações homoeróticas do artista gráfico César Lobo. Por muitos, esse livro foi classificado como inteiramente despidorado, sem vergonha e no prefácio da primeira e única edição, assinado por

¹⁵ Trata-se da obra literária que serve de corpus para a realização deste trabalho e que será melhor apresentada na segunda parte desse capítulo, intitulado “Tulio Carella e *Orgia*: notas sobre um ostracismo social e literário”.

João Carlos Rodrigues (1999), já é sinalizado que se trata de algo “confessional, atrevido e paira descaradamente sobre o pântano do baixo mundo” (RODRIGUES, 1999, p. 10). O autor retrata em sua narrativa a região da Cinelândia, zona popular do Rio de Janeiro e classificada como um dos clássicos e principais redutos homoeróticos da cidade, localização esta que abriga o Orly, o pioneiro cinema a exibir filmes pornô no Rio. A história centra-se em um personagem *gay* que transita entre o seu cotidiano profissional, familiar e as “pegações” no Cinema Orly, ambiente propício aos encontros sexuais com outros homens.

O professor Antonio de Pádua Dias da Silva (2012), em seu artigo “A história da literatura brasileira e a literatura *gay*: aspectos estéticos e políticos” destaca que o enredo de Cinema Orly apresenta um cenário que abriga:

[os] dramas vividos pelas personagens, os conflitos de identidades, os preconceitos, a simulação de permissividade de um ambiente exclusivo para *gays* como forma de “limpar” das ruas os “dejetos humanos”, seres abjetos, e alocá-los todos num único lugar distante, e ao mesmo tempo próximo, das pessoas comuns (SILVA, 2012, p 92, grifo nosso).

O romance provoca e reforça alguns estereótipos atribuídos aos sujeitos homossexuais, além de trazer nos seus registros confessionais espaços, cenas e tensões da subcultura *gay* em uma determinada época. Esses aspectos podem ser ilustrados no fragmento transcrito a seguir:

Para um homem, basta ter o seu pau crescido para dar a ideia de atividade. [...] Nós, os que chupávamos as pirocas na penumbra das fileiras das poltronas do cinema, erámos vistos como bichas passivas. O que, me parecia, acirrava a ideia da superioridade do homem macho. Essa superioridade masculina, a rudeza e violência com que os homens fodiam, fazia-me pensar no que há de mais delicado, exatamente, como a força violenta das águas produz eletricidade e a eletricidade produz luz, que não é um objeto, mas faz parte do mundo das coisas delicadas e nos é difícil saber de que material é feito seu corpo. É essa masculinidade que eu engolia, mergulhado entre as pernas do meu namorado (CAPUCHO, 1999, p. 96).

Ao questionar os estereótipos binários de homem/mulher, homem/bicha e ativo/passivo, Capucho ilustra o quanto socioculturalmente as relações humanas e os papéis sexuais estão construídos e engessados em pares. Nesse sentido, a narrativa corrobora com a problematização em torno da subjetividade e da(s) identidade(s) *gay*(s), já que, conforme Silva (2012) as analisa, afirma que:

o narrador-personagem procura se situar como *gay* numa sociedade que o vê apenas pelo caminho já traçado para os homens de orientação hetero [sic], evitando-se olhá-lo a fundo e vê-lo como eles, os *gays*, podem ser/atuar nos vastos e diversos espaços em que se encontram tantas “espécies” de *gays*

quantos são aqueles que estão no mundo e assim se assumem (SILVA, 2012, p. 93-94, grifos nossos).

Todos esses escritos de(s)viado(s) favoreceram a construção de um “cânone” literário homoerótico, pois a cada narrativa citada (mesmo com a ausência de muitas outras), é perceptível que, ao se (re)apresentar, ilustrar e problematizar os diversos estereótipos socioculturalmente cristalizados dos sujeitos homossexuais, se contribui para ampliar as discussões em torno da “identidade *gay*” e suas inúmeras subjetividades. Essa abordagem provoca e desestabiliza o tecido social de uma comunidade regulada por sistemas de regras heteronormativas para o corpo, o sexo e a sexualidade. O trânsito por uma subcultura e/ou submundo *gay* põe em cena nos variados enredos e desfechos trágicos, as opressões e repressões vivenciadas por diversos sujeitos-personagens ao longo do tempo.

Algumas obras recorrem aos *clichês*, ao humor e à estética *camp*¹⁶, já outras trazem elementos históricos, com um tom confessional, mas é notório que apenas algumas dessas narrativas alcançaram certo prestígio no cenário literário e intelectual. A maioria permanece esquecida, silenciada no fundo das estantes e dos “armários”, todavia é visível que todas elas (e os seus autores) buscaram desviar os preconceitos e obstáculos para que, por meio da literatura, fosse possível dar voz aos *frescos*, *invertidos*, *bichas*, *gays* e os seus “amores malditos”.

2.2 TULIO CARELLA E *ORGIA*: NOTAS SOBRE UM OSTRACISMO SOCIAL E LITERÁRIO

– Quem sabe por que escrevo este diário? Por amor ao pecado, talvez. Para quem lê-lo? Ou tento justificar-me a mim mesmo com uma exagerada grandeza no erótico? Que procuro? Que persigo? (CARELLA, 2011, p 165).

O ensaio “O desejo sob o sol que nos (des)protege: Entenda como o Recife se tornou a ‘Nação da Carne’ para o escritor Túlio Carella” (LEÃO, 2011, p. 14) estava presente na seção especial do *Suplemento Cultural* de um dos jornais de maior circulação na capital pernambucana, publicado em agosto de 2011 e foi escrito pela doutora em sociologia, Carolina Leão. A época de tal publicação e de algumas outras que tiveram tal obra como objeto remete-se ao (re)aparecimento no circuito literário pernambucano e nacional da reedição da obra *Orgia*,

¹⁶ De forma bem genérica, a estética *camp* está fortemente ligada à cultura *gay*, se tornando um dos principais elementos para a exaltação do *queer*, do diferente, por acolher as características que geralmente são ignoradas ou rejeitadas como o exagero, o artifício, o excesso.

do escritor argentino Tulio Carella, da mesma forma que, também no mesmo ano, começou-se a descortinar um hiato de quarenta e três anos entre essa e a primeira edição deste “polêmico” livro. A publicação inicial data de 1968 e rapidamente desaparece em meio ao burburinho intelectual, político e ao conservadorismo da época, tornando-se neste intervalo de tempo uma obra rara, conhecida por poucos e um verdadeiro item de colecionador.

Os feitos do livro em 1968 se repetem e ampliam-se em 2011, sendo que essa reedição se esgota quase que instantaneamente nas livrarias de todo país, indicando, talvez, certa ânsia por mais reedições, mas, por questões editoriais e, quiçá, autorais, frustrou-se o desejo de que ela fosse reimpressa e continuasse em circulação. Porém, graças ao novo cenário sociocultural e literário do início do século XXI, o autor e a obra têm sido (re)visitados, mesmo levando em consideração, por exemplo, a grande dificuldade para encontrar as edições da obra, matéria prima essencial para a criação de textos analíticos sobre a mesma ou sobre as temáticas que ela suscita. Driblando as dificuldades e a carência de fontes, nesse sentido tem-se visto sobre *Orgia* um número crescente de ensaios, artigos, produções artísticas e trabalhos acadêmicos em diversas áreas do conhecimento, especialmente das Ciências Humanas, como a Literatura, História, Sociologia, Antropologia e Psicologia.

Inicialmente, faz-se necessário apresentar um pouco da história de Ítalo Tulio Carella, visando recuperar a sua memória, mesmo com a escassez de informações detalhadas sobre a sua vida pessoal, artística e profissional¹⁷. Sabe-se que Carella foi um escritor de grande prestígio em meados do século XX na Argentina, seu país de origem, principalmente entre as décadas de 1930 e 1940, com uma grande inclinação para a escritura de poesias, crônicas, comentários sobre temas cinematográficos e a criação de peças teatrais. Assim como nas décadas de 1950 e 1960, com traduções, ensaios críticos, produções teatrais, poéticas e narrativas, abordando elementos da cultura popular, aspectos sociais locais e até mesmo produções com tons autobiográficos. Transitando por quatro décadas, percebe-se que Carella além de entusiasta foi também responsável pela difusão da cultura portenha, cuja produção é valiosa para a literatura argentina e latino-americana.

¹⁷ Vale ressaltar que desde 2017 e durante a construção desta pesquisa não foi possível localizar nenhuma referência física ou virtual que contemplasse um trabalho biográfico a respeito de Tulio Carella. Logo, as informações aqui apresentadas são um apanhado de dados e detalhes que foram emergindo ao longo das buscas e leituras sobre o autor, produções teóricas e críticas sobre ele, suas obras, além de jornais, *sites*, notas informativas, arquivos públicos, carta(s), entrevista(s), etc., cujos principais dados foram separados e transformados em peças de um quebra-cabeça, sendo (re)montadas no intuito de melhor conhecê-lo. Destacamos também que as informações correspondentes aos periódicos nacionais foram extraídas do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, situados na Biblioteca Nacional Digital ([BNDigital](#)), cuja utilização centra-se apenas para fins acadêmicos e de contextualização, sem intentos lucrativos.

Nascido em Mercedes, província de Buenos Aires, em 14 de maio de 1912, Tulio Carella foi o sexto filho de um matrimônio de imigrantes originários da região da Calábria, sudoeste da Itália. Cabe ressaltar que a origem dos seus genitores nos remete ao período dos grandes movimentos migratórios de estrangeiros ocorridos no final do século XIX e início do século XX, sendo a Argentina, especialmente a cidade de Buenos Aires, entre os anos de 1880 e 1930, um dos principais destinos dos italianos na América do Sul, cuja imigração movia-se no intuito de fugir da pobreza que assolava a Itália, além do caos deixado pela primeira Grande Guerra na Europa. Em solo argentino e mesmo diante da condição de estrangeiros, supõe-se que *Don Carmelo Carella* e a sua esposa conseguiram criar todos os seus filhos e a época infantil de Tulio serviu de tema para uma escritura memorial, publicada em 1957. Nessa obra, ele recobra sentimentos pueris e os principais elementos da paisagem rural e interiorana da cidade de Mercedes, em que viveu até a maioridade.

O que se sabe sobre a formação acadêmica de Carella é de que ele “havia se doutorado em Química, mas cultivou o desenho, a música, a parapsicologia, o latim, o árabe¹⁸” (MACHADO, 2011, p. 17). Havendo uma inclinação ímpar para as belas-artes e um grande engenho para a escrita, em 1934 ele ingressa na redação do diário *Crítica*, onde suas crônicas e críticas cinematográficas adquiriram uma rápida popularidade no cenário local. Três anos depois, publica seu primeiro livro de poesias, intitulado *Ceniza Heroica* (1937), dando início a sua produção poética que também compreende outros cinco títulos: *Los mendigos* (1953), *Intermedio* (1955), *Preta* (1963), *Tres poemas* (1965) e *Roteiro recifense* (1965)¹⁹, sendo este último publicado apenas pela Imprensa Universitária da UFPE, dedicado a Hermilo Borba Filho e revelando uma coleção de poemas em espanhol sobre o Brasil e, em especial, sobre a cidade do Recife, carregados de lembranças da terra estrangeira.

Para demonstrar um pouco do lirismo e saudosismo do *Señor Carella*, segue a transcrição de “Carne”, um dos poemas da obra *Roteiro recifense*, reproduzido no jornal *Diário de Pernambuco*, em 20 de junho de 1965, na seção *Crítica Literária* (3º Caderno, páginas 1 e 2), cuja Crônica foi intitulada “O Poeta Tulio Carella” e assinada pelo poeta e jornalista César Leal (1924-2013):

¹⁸ A citação refere-se à nota de rodapé nº 34, em que reúne algumas informações apresentadas nos obituários veiculados pela imprensa argentina em 01 de abril de 1979, três dias após a morte do escritor (Cf. MACHADO, Alvaro. Introdução: a trajetória de uma confissão. In: *Orgia: os diários de Túlio Carella*, Recife, 1960. Trad. Hermilo Borba Filho. São Paulo: Opera Prima, 2011. p. 17).

¹⁹ Visando aproveitar esta produção lírica de Carella, cujos escritos são um aperitivo das sensações vividas pelo argentino na capital pernambucana, utilizamos também três poemas desta obra como epígrafes no início dos capítulos deste trabalho.

En nosotros está presente
la atávica experiencia
de hombres y mujeres
inconclusos, que sólo ahora
han llegado a su esplendor.
Toman carne del deseo
y se echan en el césped tierno,
a orillas del Capibaribe,
mientras el frevo los cultiva
con su inagotable ritmo carnal (CARELLA, 1965, p. 51)²⁰.

A circulação das poesias em espanhol sobre o Recife pareceu ter tido uma boa recepção no cenário literário nacional e, ainda em 1965, no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, foi publicada uma notícia com título homônimo ao livro *Roteiro recifense*, escrita pelo jornalista Santos Moraes, que trouxe particularidades sobre a seleção dos poemas de Carella, além de confirmar os tons saudosistas da obra poética, recorrendo às próprias afirmações do autor, quando:

[diz] êle [sic] no pórtico do livro: ‘*Poemas escritos en Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicados a los amigos buenos y malos, ricos y pobres de la ciudad de Recife, rosa oscura del nordeste brasileño, donde el mar e los relojes tienen [sic] horas risueñas para el poeta.*’ ‘Roteiro Recifense’ é, ainda, segundo nota no final do volume, a seleção de um livro de poemas intitulado ‘*Sombras del Sol*’, que consta de 235 poemas e que, salvo três ou quatro, dedicados a Ribeirão Preto [sic] e a Brasília, os demais tem como tema Pernambuco, e sobretudo, Recife²¹.

Na dramaturgia, a estreia de Carella foi em 1940 com *Don Basilio Mal Casado: Farsa en Tres Actos y Nueve Cuadros*²² e com uma segunda edição em 1969, ainda em 1940 essa peça foi premiada pela Comissão Nacional de Cultura da Argentina. Também no cenário teatral ele

²⁰ Está presente em nós / a experiência atávica / de homens e mulheres / inacabados, que só agora / atingiram seu esplendor. / Tomam carne de desejo / e se deitam na grama macia / nas margens do Capibaribe, / enquanto o frevo os cultiva / com seu ritmo carnal inesgotável (Cf. CARELLA, Tulio. CARNE. In: _____. *Roteiro Recifense*. 1965, p. 51, tradução nossa).

²¹ A notícia foi assinada por Santos Moraes e veiculada no *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 5 e terça-feira [sic], 6 de julho de 1965, na seção “Gazetilha Literária” (1º Caderno, p. 6), com o título “Roteiro Recifense” (Cf. *Jornal do Commercio*, 1965, p. 6 - “Poemas escritos em Buenos Aires. “Poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicados a bons e maus amigos, ricos e pobres da cidade do Recife, rosa oscura do nordeste brasileiro, onde o mar e os relógios têm horas sorridentes para o poeta”, tradução nossa).

²² Tulio dedicou essa peça teatral a Federico García Lorca (1898-1936) e não escondia a sua profunda admiração pelo espanhol. Conforme afirmou Alvaro Machado (2018), “Carella valeu-se de conselhos diretos do andaluz para a escritura de suas primeiras farsas. Segundo um dos necrológios do argentino publicados em Buenos Aires (LA PRENSA, 1979) e de um relato oral [de Mario Tesler], a fim de encontrar-se com El Ángel, como a intelectualidade e a imprensa [local] chamavam o poeta estrangeiro, um Carella de 21 anos percorreu a pé os mais de 100 quilômetros que separam da capital argentina a cidade de Mercedes em que morava” e que, durante a estada de Lorca em terras portenhas, o relacionamento entre ambos estendeu-se “para além da confraternização literária” (Cf. MACHADO, Alvaro. *Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife*. 2018, p. 272-273).

escreveu *El Diablo Cantando* (1941), *Doña Clarinda la Descontenta* (1941), *Un Cuerno en La Ventana* (1957), *El que espera* (1957), *La Rama Dorada* (1958), *Coralina* (1959) e *Joan Basura* (1965). Suas produções teatrais transitam pelo auto, a comédia, a farsa dramática, o drama e o sainete²³. Esse último gênero ganhou uma atenção especial pelo dramaturgo através dos ensaios *El Sainete Criollo: Antología* (1957) e *El Sainete* (1967), obras basilares sobre as manifestações do teatro popular da Argentina. Com prestígio firmando-se, Carella assinou dois roteiros fílmicos *El Gran Secreto* (1942) e *Mi Divina Pobreza* (1951), além de adaptações para televisão e colaborações em revistas.

Ainda em relação à sua produção ensaística e também literária, destacam-se *Tango, Mito y esencia* (1956 e 1966), *Cuaderno del delírio* (1959 e 1968), *Picaresca porteña* (1966), *Las puertas de la vida* (1967) e *Orgia* (1968 e 2011). No ensaio *Tango, mito y esencia*, Tulio Carella não propõe uma análise historicista nem a elucidação genealógica da música das ruas, mas indaga sobre a sua condição no cenário portenho, cujo ritmo e dança tornaram-se símbolos da nação. Já a obra *Cuaderno del delírio* foi premiada²⁴ com a *Faja de Honor*²⁵ pela *Sociedad Argentina de Escritores* (SADE), cuja narrativa documental e lírica advém do agrupamento de notas da sua viagem à Europa²⁶ e o seu tormentoso regresso de navio à Argentina, em meio às alucinações febris causadas por uma pleurite e uma broncopneumonia. Em decorrência desse sofrimento e de delírios em alto-mar originou-se um diário com o predomínio de um autodiálogo, cheio de fantasias verbais e lutas de ideias.

Em *Picaresca porteña* temos um ensaio sociológico que explora os hábitos do *bajo fondo porteño*, ou seja, dos setores marginais da cidade de Buenos Aires e das produções discursivas menores²⁷: tratamento e características das casas de prostituição feminina, o

²³ Em linhas gerais, no teatro o sainete, que é de origem espanhola, trata-se de uma pequena peça alegre em que participam dois ou três personagens.

²⁴ Carella recebeu a notícia da sua premiação logo no início da sua estadia em Recife – PE, a mesma também foi noticiada pelo crítico teatral Joel Pontes (1926-1977), em 08 de julho de 1960, na seção “Diário Artístico” (Cf. 2º Caderno, p. 3), do jornal *Diário de Pernambuco*, com o título em negrito “Carella Premiado”.

²⁵ Atualmente, o nome de Tulio Carella não aparece na lista dos ganhadores da “Faixa de Honra” concedida pela Sociedade Argentina de Escritores, disponível no site: <http://www.sade.org.ar/premiodehonor.html>. Em 1959, ano atribuído a sua premiação pela 1ª edição da obra *Cuardenos del delírio*, consta o nome da novelista e poetisa argentina Norah Lange (1905-1972).

²⁶ Nos anos de 1950, Carella esteve em uma turnê cultural por algumas cidades europeias, regressando da cidade de Barcelona até a sua pátria.

²⁷ Uma das hipóteses sugestivas sobre a elaboração desse texto é, além do resgate sociocultural, a crítica da sanção da Lei de Profilaxia Social em 1936, que também colaborou com o fechamento de quilombos, bordéis e cafés clandestinos, enclaves que permitiam a circulação de indivíduos marginalizados socialmente, inclusive de muitos artistas locais. Com essas interdições, se apressou o declínio da arte popular, uma vez que os autores tinham como fonte de inspiração a relação desses submundos com a vida cotidiana.

*lunfardo*²⁸, as inscrições nos banheiros públicos e as letras das *murgas*²⁹ carnavalescas. No ano seguinte, em 1967, Tulio Carella publica *Las puertas de la vida*, uma narrativa cujo esboço é predominantemente autobiográfico, permeado por uma dimensão infantil das margens semi-rurais de Buenos Aires, com fazendeiros pelas ruas, feiras, galinheiros, além das memórias pueris da cidade de Mercedes com o seu charme “caipira”, da época escolar e as brincadeiras nesta zona em que viveu a sua infância.

A última produção literária e de fôlego do escritor Tulio Carella foi *Orgia* (1968), narrativa que é fruto do seu retorno ao Brasil³⁰, desta vez com estada na região nordeste e como professor universitário³¹. Infelizmente, após essa publicação, Carella experimentou sucessivas doses de amargura em sua vida profissional, artística e pessoal. A decisão de vir para o Brasil aconteceu no último trimestre de 1959, quando o argentino respondeu afirmativamente ao convite de Hermilo Borba Filho (1917-1976), Ariano Suassuna (1927-2014) e do seu amigo italiano, radicado em São Paulo, Alberto d’Aversa (1920-1969) para compor o quadro de docentes do curso de Teatro da Escola de Belas Artes, recém-criado no âmbito da então Universidade do Recife, situada na capital pernambucana, instituição posteriormente nomeada de Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1965.

A permanência de Tulio na capital pernambucana foi até o final de abril de 1961 e, durante a sua estada em Recife, distante dos seus amigos, do casamento com a pianista e poetisa Margarita Durán (a Tita), com a qual não teve filhos, o argentino registrou em cadernos diarísticos, o seu cotidiano em terras estrangeiras, além de confidenciar por várias páginas as suas vivências afetivo-sexuais com outros homens, em sua maioria sujeitos marginalizados, destacando um forte desejo e interesse pelos homens negros. Todas essas vivências sociais, antropológicas e eróticas, com tons memorialísticos, incorporaram-se em *Orgia*, mas há somente um tangenciamento dos seus últimos e fatídicos momentos em terras “tupiniquins”,

²⁸ Em linhas gerais, o *lunfardo* é uma “gíria” argentina, utilizada com maior frequência em Buenos Aires e nos entornos do Rio da Prata, sua origem remete da variação dialectológica dos imigrantes, principalmente os italianos e que se difundiu pelas classes mais baixas, tornando-se à linguagem popular, coloquial e familiar dos argentinos dessa região, além de também ser considerado o dialeto do submundo *porteño*.

²⁹ De maneira geral, trata-se de uma das tradições carnavalescas na Argentina, assemelhando-se aos blocos carnavalescos brasileiros. Essa tradição cultural portenha remete ao início do século 20 e tais manifestações concentram-se nos bairros mais populares de Buenos Aires, com pessoas fantasiadas, dançando e desfilando pelas ruas, além da cantoria de músicas com letras cômicas e críticas a situação sociopolítica nacional, marca bem característica das *murgas*.

³⁰ Em visitas anteriores ao Brasil, a partir de 1941, o portenho conhecera apenas as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

³¹ A docência também fez parte da vida profissional de Carella, além da Universidade do Recife, hoje UFPE (Brasil) também atuou na Universidade de Cuyo (Mendoza, Argentina) e na Escola de Belas Artes de Belgrano (Buenos Aires).

que são atormentados pela prisão³², tortura e deportação. Já de volta às terras portenhas, sete anos depois, a publicação no Brasil dos seus diários íntimos acaba por marginalizar o escritor que, em 1979, completamente esquecido, falece em virtude de problemas cardíacos.

Mergulhando nas particularidades de *Orgia* (obra literária que serve de *corpus* para este trabalho) ressaltamos que a narrativa tem como narrador-personagem o também argentino Lúcio Ginarte e que se trata de um *alter ego* do seu autor, Tulio Carella. As ações descritas ao longo da narrativa procedem da época em que o estrangeiro fixou morada no centro da cidade do Recife e, embora o texto esteja permeado de nomes alterados, inventados e da utilização de recursos ficcionais, a obra se afirma como um diário, carregando no título e na estrutura essa configuração, possibilitando a sua leitura quase que imediata como autobiográfica. Entretanto, pela maneira como a narrativa se desenvolve, é inegável a proximidade da obra com o universo da literatura confessional e, para além desta perspectiva, a professora Renata Pimentel (2019) vai constatar que:

Orgia é destes livros que, de tão complexos e repletos de camadas, se apresenta como um desafio e qualquer abordagem parecerá parcial e incompleta, pois se revela um universo de múltiplas faces: temas; tratamento formal; disfarces e interfaces entre confessional e o ficcional; elaborações artísticas; elucubrações filosóficas, culturais, linguísticas, que se escamoteiam em todas as dimensões e o autor as entrelaça de modo tão profundo que a obra resiste a uma análise categórica ou redutora (PIMENTEL, 2019, p. 53-54, grifo da autora).

A maioria da escassa fortuna crítica de Tulio Carella “aloca” *Orgia* ao gênero confessional e isso se dá também pelo próprio histórico de produções do autor que, tanto na sua premiada obra *Cuaderno del delírio*, quanto nas suas últimas produções *Picaresca Porteña* e *Las puertas de la vida* manteve o tom confessional/memorialístico presente em seus escritos. Contudo, a sua última produção literária ainda “esconde” muitas particularidades e facetas de uma obra, diga-se de passagem, “híbrida” por possuir uma alternância de gêneros, vozes narrativas, tipografias, temas e uma complexa trama, além dos variados aspectos externos a ela que, de alguma forma, contribuíram para a sua construção.

Seguindo pelo caminho traçado do confessional e na tentativa de melhor compreender essa forma de escrita, a pesquisadora Eunice Cabral (2009) destaca no *Dicionário de Termos*

³² Em 26 de abril de 1961, o jornal *Diário de Pernambuco* publicava uma manchete em seu primeiro caderno “Professor da U. R. [Universidade do Recife] não desapareceu: foi prêso [sic] pelo Exército e está incomunicável” (Cf. p.7). No dia seguinte, 27 de abril de 1961, outra manchete no mesmo jornal: “IV Exército confirma furo do Diário e esclarece prisão do Prof. Carella” (Cf. 1º Caderno, p. 7) e, por fim, em 28 de abril do mesmo ano, o anúncio da sua soltura: “Exército libertou Prof. Carella: não era comunista nem fazia contrabando” (Cf. *Diário de Pernambuco*, 1961, 1º Caderno, p. 7).

Literários que a “Literatura Confessional”, como uma produção típica da modernidade, refere-se a “textos literários que têm como centro a expressão da intimidade de um indivíduo; em termos discursivos, o texto irradia de um sujeito de enunciação, que se toma a si mesmo como objecto [sic] de conhecimento” (CABRAL, 2009, s.p.). Ampliando a definição, em uma perspectiva literária, essa ação narrativa se fortalece através da presença de um narrador autodiegético, que, sendo ele o personagem central da história, passa a descrever as suas vivências particulares, inclusive recorrendo ao relato em primeira pessoa que, na literatura confessional, acaba proporcionando uma ligação ou coincidência entre o narrador-personagem e o autor enquanto sujeito empírico.

Outro elemento que aproxima *Orgia* do confessional é a presença do diário, tanto no título da obra como no decorrer da narrativa³³. A recorrência de escritos confessionais utilizando a estética diarística revela o potencial que esse gênero tem de abrigar os relatos, as histórias, experiências, vivências e as subjetividades do seu autor em um aspecto mais intimista e confidencial. Sobre o diário, o ensaísta francês Philippe Lejeune (2008) vai dizer que:

é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. [...] É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto-engendrar. Um caderno no qual contamos [...] é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá (LEJEUNE, 2008, p. 262 e 264).

Contudo, dada a exposição destes escritos diarísticos através da sua publicação, fica a interrogação se o uso do diário em *Orgia* foi, para Tulio Carella, sem reserva, um espaço “seguro” encontrado por ele para a (re)velação do seu desejo interdito por outros homens ou se havia por parte dele uma intenção e estratégia de que seus escritos íntimos fossem vistos e sobrevivessem ao tempo como um arquivo, pois como afirma a professora Leonor Arfuch (2009), “o arquivo, no entanto, transforma o privado em público; joga com a revelação do segredo, aquilo que se esconde em uma fotografia, uma dedicatória, uma linha de texto, uma carta” (ARFUCH, 2009, p. 378). Entretanto, mesmo com essa relação difusa entre a oscilação do encobrimento e da revelação de si em *Orgia*, é perceptível certa intencionalidade do autor em “organizar” e “fabular” as memórias das suas vivências, materializadas nos registros diarísticos que, de maneira catártica, passaram a se configurar como um “arquivo” da sua relação e tentativa de compreender um novo “eu” e o “outro” em terras estrangeiras.

³³ Observemos que o título da obra faz menção para “os diários de Tulio Carella”, entretanto, a narrativa traz os registros diarísticos de Lúcio Ginarte, *alter ego*/disfarce do autor.

Ademais, apesar desta questão no entorno e interior da obra, há também nos diários do narrador-personagem (*alter ego* do autor) o registro de íntimas reflexões sobre a sua existência e as angústias em terras pernambucanas, regadas por uma solidão aparentemente infindável. Tais elementos de caráter psicológico, que são compartilhados, seduzem o leitor e se desdobram por toda a narrativa, receberam também um engenhoso tratamento ficcional pelo autor na Argentina e, sendo um diário, o que é também confirmado até pelo título, a obra evocaria as características específicas ao seu gênero, inclusive o pacto autobiográfico, além da literatura confessional.

No entanto, diante dessas percepções e de reconhecer que o texto está repleto de artifícios submersos em sua narrativa para, por exemplo, “disfarçar” personagens e acontecimentos reais com nomes fictícios, destacamos as observações da professora Renata Pimentel (2020), ao considerar que:

essas confissões ficcionalizadas compõem com maestria o projeto intelectual, estético, temático e o recorte de visada antropológico-filosófica de Carella. Mais pertinente nos parece ser pensar que Lúcio Ginarte não é apenas um *alter ego*/ disfarce, mas uma personagem, uma *ficcionalização de si* que Carella urde conscientemente e exagera a tônica para ampliar a força da polêmica e inserir *Orgia* nas múltiplas faces de sua investigação sobre o ser humano (PIMENTEL, 2020, p. 230, grifos da autora).

Os registros diarísticos das vivências íntimas do estrangeiro em solo brasileiro foram feitos originalmente em castelhano, seu idioma materno. Entretanto, após o seu abrupto retorno à Argentina, Tulio Carella dedicou-se ao processo de ficcionalização das suas anotações, convertendo-as em uma engenhosa e ousada história na “Florença dos Trópicos³⁴” que, prontamente, despertou o interesse de Hermilo Borba Filho em traduzi-la para o português, visando editá-la e publicá-la no Brasil. O *porteño* concorda com a ideia do amigo pernambucano, envia os seus escritos e em 1968 ocorre a primeira publicação do livro como um dos volumes da Coleção Erótica organizada por Hermilo Borba Filho e Aldomar Carvalho. Nesta edição a obra teve como título *Orgia – Diário Primeiro*, mas apesar de o subtítulo “sugerir” uma possível sequência de volumes, isso não irá se concretizar e essa primeira edição se esgotará rapidamente de todas as livrarias no Brasil.

³⁴ Alcinha atribuída à cidade do Recife pelo escritor francês Albert Camus (1913-1960) quando visitou a capital pernambucana em 1949. Em 21 de julho ele escreveu: “J’aime Recife, décidément. Florence des Tropiques, entre ses forêts de cocotiers, ses montagnes rouges, ses plages blanches” (Cf. CAMUS, Albert. *Journaux de voyage* [Diário de viagem]. 1978, p. 69-70). “Eu amo Recife, decididamente. Florença dos Trópicos, entre suas florestas de coqueiros, suas montanhas vermelhas, suas praias de areia branca”, tradução nossa.

A repercussão da obra atravessou as fronteiras e posteriormente “amaldiçoou” Tulio Carella ao ostracismo social e literário em sua pátria. No Brasil não foi muito diferente, pois apenas em 2011, 43 anos após a primeira edição, surgiu uma reedição atualizada da obra (também esgotada e utilizada como base para este trabalho), mas com um novo título *Orgia: Os Diários de Tulio Carella, Recife, 1960*. Nesta nova edição (produzida pela Opera Prima Editorial e Cultural), o jornalista e editor Alvaro Machado traz “a trajetória de uma confissão”, uma introdução feita a partir de pesquisas no Recife e em Buenos Aires, situando e guiando os leitores em um mergulho histórico, social, e também biográfico presente na narrativa.

Ele contextualiza, inclusive, as tensões do cenário político e social da década de 1960, época em que os diários foram escritos e “descobertos”. Nesse sentido, Alvaro Machado (2011) evidencia que:

[foi], de fato, de uma gaveta trancada na quitinete de Carella, no Recife, que militares em busca de agentes da revolução de Che Guevara e Fidel Castro confiscaram os cadernos que deram origem a *Orgia* e inauguraram sua história de maldição, que inclui a prisão do autor e sua expulsão informal do país (MACHADO, 2011, p. 8, grifos do autor).

O comportamento “questionável” e as movimentações sorrateiras pelo centro do Recife foram determinantes para que Carella fosse enquadrado como um indivíduo suspeito, subversivo, já que no início da década de 1960 era crescente a insatisfação e o incômodo dos militares com o cenário social e político brasileiro³⁵. O escritor e jornalista João Silvério Trevisan, em *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, ao escrever a trajetória histórica do desejo homossexual (os devassos), cita *Orgia* como uma das mais importantes narrativas para refletir o fenômeno homoerótico no país (o paraíso). Além disso, o autor expõe os desdobramentos das vivências clandestinas do argentino na capital pernambucana, cuja presença não passou despercebida em um momento de conturbações sociais e políticas. O escritor João Silvério Trevisan (2000) afirma que:

Carella acabou sendo preso pelos militares brasileiros, suspeito de traficar armas de Cuba para as Ligas Camponesas de Pernambuco. A polícia tinha informação de que ele andava frequentemente [*sic*] no cais, durante a noite, e se encontrava com pessoas suspeitas de serem agentes subversivos e guerrilheiros. Carella foi longamente interrogado e torturado. Embarcaram-no num avião e ameaçaram atirá-lo do alto, para que confessasse seus crimes subversivos (TREVISAN, 2000, p. 82).

³⁵ A década de 1960 foi marcada pela presidência de João Goulart “Jango”, entre 1961 e 1964, além das inquietações promovidas pelas Ligas Camponesas, lideradas por Francisco Julião e com intensas atividades em Pernambuco. Sendo este, a partir de 1945, um dos movimentos populares nacionais mais importantes em defesa da reforma agrária e de melhores condições de vida no campo, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

E acrescenta sobre o equívoco das acusações e o encontro dos seus registros íntimos:

[ao] vistoriar seu apartamento, os policiais encontraram seu diário, que foi cuidadosamente lido. Então os militares perceberam o equívoco: tinham prendido um *viado* em vez de um guerrilheiro cubano. Carella foi solto, com a admoestação de que silenciasse sobre a sua prisão, caso contrário fariam publicar trechos escabrosos do seu diário, do qual iriam guardar uma fotocópia (TREVISAN, 2000, p. 82, grifo nosso).

A ocorrência desses fatos com Tulio Carella, possivelmente, legitima a ausência de um desfecho para a obra, levando em consideração a provável interrupção dos registros em seu diário e, também, da sua permanência no Brasil. Nesse sentido, o leitor ao terminar a leitura de *Orgia* claramente percebe a falta de um final concreto, pois na obra não há um arremate preciso para a narrativa e o seu término brusco, inconcluso pode, por suposição, ter servido de gancho para uma continuidade posteriormente da história (relembrando o subtítulo da primeira edição: *Diário primeiro*), como também pode propor a inexistência de um fim “oficial”, evidenciando a sua trajetória interrompida, além do silêncio sobre os últimos fatos vivenciados pelo argentino em solo brasileiro.

Contudo, em 1972, dentro da sua tetralogia *O cavaleiro da segunda decadência*³⁶, Hermilo Borba Filho publica *Deus no Pasto*, o quarto e último volume do seu conjunto de romances. Nele o autor “ficcionalmente” reproduz a voz do narrador-personagem Lúcio Ginarte, *alter ego* de Tulio Carella, transcrevendo longos trechos de *Orgia*³⁷ e, em dado momento da narrativa, revelando os detalhes da prisão, tortura e banimento do amigo argentino. Entretanto, um diálogo na narrativa merece atenção especial, uma vez que ele versa sobre o repentino sumiço do *porteño* e sobre as medidas tomadas pelo reitor³⁸ em decorrência dos fatos informados pelo Exército e das descobertas inesperadas sobre a conduta “desviada” do estrangeiro. A seguir, segue uma parte da respectiva conversa:

- Pronto, está morta a charada – disse [o reitor], em voz mais alta.
E estava, realmente. Foi Fortes quem perguntou:
– Encontraram-no?
– Já está em seu apartamento – respondeu o Magnífico.
Fui infeliz em minha intervenção:

³⁶ A tetralogia “O cavaleiro da segunda decadência” de Hermilo Borba Filho é composta pelos romances: *Margem das Lembranças* (1966); *A porteira do mundo* (1967); *O cavalo da noite* (1968) e *Deus no pasto* (1972). Vale destacar que a segunda obra do conjunto foi dedicada a Tulio Carella, conforme consta na 3ª edição do livro, de 2010, em sua abertura: “A Mario da Silva Brito e Túlio Carella” (Cf. BORBA FILHO, Hermilo. *Um cavaleiro da segunda decadência – 2: A porteira do mundo*. 2010).

³⁷ Os fragmentos transcritos de *Orgia* em *Deus no pasto* podem ser observados na edição de 2010 (2ª ed. Bagaço) nas páginas 133-138, 151-155 e 166-167.

³⁸ Na época retratada, o reitor da Universidade na qual Tulio Carella lecionava era João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, cujo reitorado foi de agosto de 1959 até junho de 1964.

– Então tudo não passou de uma aventura?
D’Almeida interveio:
– Mas afinal o que aconteceu?
O Magnífico foi cortante:
– Não interessa, senhor professor. Basta que saibam que ele vivia caçando homens. E, o que é pior, negros. Era louco por negros. Seu diário está cheio de tipos asquerosos e desenhos ainda mais nojentos.
– Como souberam? – indaguei.
O Magnífico voltou à calma e disse tão baixo que mal ouvi:
– Isto é um segredo.
[...] – Já tomei minhas providências.
– Quais? – atraveu-se d’Almeida.
O Magnífico anunciou sua sentença:
– Cancelei o contrato e vou mandá-lo de volta ao seu país (BORBA FILHO, 2010, p. 171).

Ainda sobre esse imbróglio, alguns periódicos noticiaram o episódio de Tulio Carella e seus desdobramentos. Em 27 de abril de 1961 o *Diário de Pernambuco* indicava a ruptura entre o professor argentino e a Universidade pernambucana, confirmando o que seria posteriormente ficcionalizado por Hermilo Borba Filho. No corpo da notícia se dizia que:

[diante] dos acontecimentos, a Reitoria da Universidade do Recife teria cancelado o seu contrato com o dramaturgo argentino, devendo fornecer-lhe a passagem de volta logo que seja esclarecido o caso em que se acha envolvido³⁹.

Seguindo por algumas reportagens da época, após Carella ser libertado, em 28 de abril de 1961, o estrangeiro concedeu uma entrevista ao *Diário de Pernambuco*, revelando detalhes da sua prisão e inquirição ao longo de oito dias, declarando que:

[todas] as perguntas que me formularam versavam em torno [sic] da possibilidade de me encontrar envolvido em operações de contrabando, bem como em atividades subversivas, de caráter comunista. Motivou minha detenção a circunstância de me haver tornado um homem popular no Recife, estabelecendo relações com pessoas tanto das elites quanto da classe humilde, entre as quais se encontram algumas ligadas ao contrabando e ao comunismo, sendo isto, portanto, a base das suspeitas do Exército, contra mim. Sei, enfim, que me encontro em liberdade, mas não posso precisar as conclusões a que chegaram os autores de minha prisão⁴⁰.

As suposições indicadas anteriormente por Tulio são confirmadas após as declarações do IV Exército a *O Jornal*, no Rio de Janeiro entre 28 e 29 de abril de 1961, ratificando que a

³⁹ Cf. *Diário de Pernambuco*, publicado em 27 de abril de 1961, primeiro caderno, página 7 – “IV Exército confirma furo do Diário e esclarece prisão do Prof. Carella”.

⁴⁰ Cf. *Diário de Pernambuco* – Sexta-feira, publicado em 28 de abril de 1961, primeiro caderno, página 7 – “Exército libertou Prof. Carella: não era comunista nem fazia contrabando”. O referido fragmento da entrevista de Tulio Carella encontra-se transcrito após o subtítulo “Subversão e contrabando”, cujo fechamento das aspas indicando o término da fala transcrita do argentino encontra-se ausente na publicação original.

motivação para a prisão do professor se dava em virtude do seu envolvimento com pessoas de condutas duvidosas. O periódico informa que:

[falando] a nossa reportagem o coronel Bandeira, chefe da 2ª Secção do IV Exército, declarou que motivara a prisão do professor a «denúncia [sic] recebida de que aquele senhor vinha mantendo ligações com elementos de baixo nível moral e ligados a atividades nocivas ao país, como integrantes [sic] da famosa rede internacional que exerce atividades em nosso país [sic]»⁴¹.

As informações prestadas, compreendidas como não muito convincentes e concretas, resultaram em uma nota também no *Diário de Pernambuco*, em 29 de abril de 1961, em que, intentando por esclarecimentos sobre “O caso Carella”, Joel Pontes escreve que:

[não] está bastante esclarecido. Simples denúncia e suspeita não bastam para que as autoridades prendam um homem, incomunicável, por dias e dias. Urge um esclarecimento, para que se possa firmar opinião e para que o povo se tranquilize, na certeza de que a democracia continua a ser praticada neste [sic] país⁴².

O esclarecimento do episódio não veio totalmente a público, mas a interpretação equivocada sobre a rotina controversa de Tulio fez com que ele fosse considerado um marginal, criminoso. Nos bastidores, esse estigma de sujeito marginal se ressignificou, passando da condição de “contrabandista” para a de “desviado” da moral e do modelo de sexualidade vigente socialmente. Culminou com o rótulo de indivíduo imoral, causador de vergonha e sendo “expulso” do trabalho e do país para evitar uma possível desmoralização dos espaços a que ele esteve vinculado. Ao ser alocado para uma posição “à margem da sociedade”, excluído e mandado de volta para casa, Tulio Carella retorna à Argentina e, distante dos problemas e daqueles que lhe despertavam o desejo, volta aos seus diários, ficcionalizando os seus escritos, resultando futuramente na publicação deles no Brasil.

Já em sua terra natal, o contato com o Brasil ficou reduzido a trocas de cartas⁴³ com o amigo Hermilo Borba Filho e, mesmo assim, pouco se sabia sobre a sua rotina e reintegração na Argentina, mas os “seus amigos diziam que [ele] adoeceu de saudade do Brasil”

⁴¹ Cf. *O Jornal* – RJ, publicado em 29 de abril de 1961, página 4 – Título: “Carella foi prêso [sic] para averiguações”.

⁴² Cf. *Diário de Pernambuco*, publicado em 29 de abril de 1961, na seção “Diário Artístico”, 2º caderno, página 3, intitulada “O caso Carella” e assinada por Joel Pontes.

⁴³ Segundo Alvaro Machado “o número de cartas de Carella alcança mais de 150 itens, com lacunas de alguns anos inteiros, como 1970. Cópias da correspondência ativa de Hermilo Borba Filho não foram mantidas no Brasil, uma vez que, segundo Alves, o escritor não costumava utilizar carbono” (Cf. MACHADO, Alvaro. *Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife*. 2018, p. 262). Na citação “Alves” faz referência a Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho.

(TREVISAN, 2000, p. 82), morrendo posteriormente em decorrência de uma parada cardíaca, em 1979. Durante o processo de ficcionalização dos seus diários, não sabemos se Carella tinha consciência dos impactos que a sua futura obra poderia acarretar a sua vida pessoal e profissional. O que se confirma é que, com a publicação no Brasil de *Orgia*, a repercussão e as associações entre autor-narrador-personagem corroboram para impor ao argentino o estigma de sujeito com a sexualidade “invertida”, ficando mais evidente a medida com que ele foi sendo excluído e esquecido dos círculos intelectuais *porteños*, findando em uma posição de relegado e marginalizado em sua pátria.

O sociólogo norte-americano Erving Goffman (1988) afirma que “é através da nossa visão que o estigma dos outros se torna evidente com maior frequência” (GOFFMAN, 1988, p. 58), e nesse sentido, com a repercussão das histórias de *Orgia* e, conseqüentemente, com a difusão da proximidade entre o autor e seu personagem principal, os olhares e as atitudes dos outros atribuíram a esse outro, Carella, o rótulo de homossexual junto aos estigmas que o sujeito com uma sexualidade dissidente carrega impositivamente consigo.

Para muitos, a vergonha de ser *gay* ou de ter a sua orientação afetivo-sexual exposta e reduzida aos julgamentos alheios é bastante conflitante, um verdadeiro suplício. Logo, com o burburinho em torno da sexualidade de Tulio Carella, possivelmente, a vergonha e a velada humilhação diante dos familiares, amigos e sociedade argentina tenham sido as maiores companheiras do *porteño* em seu “exílio” em sua própria terra natal até o perecimento.

Na segunda edição do livro, os organizadores buscaram principalmente recuperar a obra e o seu autor de um longo período de olvidamento. O início desse processo se deu com o editor Alvaro Machado incomodado com todo esse injusto silêncio e apagamento em torno de ambos, motivando-se a “ressuscitar” *Orgia*. Em uma entrevista concedida ao professor e pesquisador Paulo Carvalho, datada de 29 de maio de 2011 e publicada no *Diário de Pernambuco*, Alvaro Machado expõe um pouco a sua inquietação acerca desse esquecimento e que:

[foi] motivado pelo silêncio em torno do nome de Carella que a editora paulistana Opera Prima relançou no início do mês *Orgia*: Os diários de Tulio Carella, Recife, 1960. [...] O mais estranho é que, até os dias de hoje, o silêncio permanece: *Orgia* nunca foi editado em espanhol, assim como outros títulos de Carella não receberam estudos profundos ou reedições como esta da Opera Prima, aqui ou em seu país. [...] Eu acredito que este livro, *Orgia*, foi o principal motivo do silêncio em torno da obra dele, por uma questão moral, certo tipo de preconceito (CARVALHO, 2011, s.p., grifos nossos).

Na Argentina, Osvaldo Bazán (2006), em seu livro *História de la homosexualidad en la Argentina – de la conquista de América al XXI*, também ousou empreender a retirada de Tulio

Carella e de suas obras do esquecimento. Em sua historiografia sobre os homossexuais *porteños*, Bazán cita inúmeras vezes o dramaturgo ao longo do livro, enfatizando o ineditismo, o fôlego e a importância das obras de Carella para conhecer e compreender a cultura popular argentina. O jornalista argentino também reforça que *Orgia* é uma valiosa produção de temática homoerótica e que se faz necessário o seu resgate, inclusive na terra natal do seu autor. A partir das considerações feitas por Hermilo Borba Filho e João Silvério Trevisan para ilustrar o desafortunado final do seu conterrâneo em terras brasileiras, Bazán (2006) evidencia que:

[deportado] imediatamente, chantageado por funcionarios del Estado, Tulio volverá a la Argentina y no dirá una palabra sobre su experiencia brasileña, tampoco volverá más al país en donde fue otro. Se separó de su esposa y editó *Picaresca porteña* [1966]. Murió de un paro cardíaco en 1979 (BAZÁN, 2006, p. 254, grifos do autor)⁴⁴.

Sobre a estrutura de *Orgia*, se faz necessário enfatizar que a diegese da obra se desenvolve ao longo de oito capítulos, sendo que os dois primeiros possuem a estrutura regular de um romance, com um narrador onisciente e em terceira pessoa. Em seguida, a partir do terceiro capítulo, a narrativa começa a se apresentar em formato de diário, com relatos e descrições em primeira pessoa, conduzidos pelo olhar de Lúcio Ginarte em diálogo com as suas vivências homoeróticas, os trajetos e as descobertas pela cidade do Recife e a inseparável solidão. Ressaltamos que os focos narrativos em *Orgia* vão se alternando até o final do livro e a própria tipografia textual auxilia o leitor a percorrer cada universo narrativo, pois quando a narração encontra-se em terceira pessoa o texto configura-se completamente destacado em *itálico*, já quando a narrativa assume o formato diarístico, a representação textual é feita no padrão normal (com letra redonda)⁴⁵.

Ao longo do processo de ficcionalização dos seus diários, Tulio Carella recorreu ao estilo de *roman à clef*⁴⁶ e, ao empregar essa estratégia romanesca, possivelmente estaria se preservando, além de resguardar as reais identidades de cada personagem citado ou descrito durante a história. Em 1963, em meio às inúmeras trocas de cartas, Carella incumba a Hermilo (em *Orgia* é chamado de Hermindo) a tradução e edição da sua nova obra, que, posteriormente,

⁴⁴ “deportado imediatamente, chantageado por funcionarios del Estado, Tulio retornará à Argentina e não dirá uma palavra sobre sua experiência brasileira, nem retornará ao país onde ele era outro. Ele se separou de sua esposa e publicou *Picaresca porteña* [1966]. Morreu de parada cardíaca em 1979”, tradução nossa.

⁴⁵ Salientamos que os fragmentos de *Orgia* citados neste trabalho estarão transcritos conforme se encontram na obra editada em 2011, respeitando a sua organização tipográfica.

⁴⁶ Segundo o professor Massaud Moisés (2002), no Dicionário de termos literários, *roman à clef* trata-se de uma “expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2002, p. 399).

compôs a Coleção Erótica, publicada em 1968, sob a coordenação do próprio Hermilo Borba Filho e de Aldomar Carvalho.

No contexto da primeira publicação, Alvaro Machado (2018) acrescenta que apesar de não ter sido “noticiada pela imprensa argentina e sem importação para livrarias de Buenos Aires, *Orgia* circulou naquela cidade pelas mãos do próprio autor, que distribuiu aos seus próximos 35 exemplares, a incluir nesse círculo críticos literários, escritores e editores” (MACHADO, 2018, p. 264, grifo nosso), sendo essa atitude, provavelmente, o pontapé inicial do seu infortúnio no cenário literário e editorial na Argentina.

Apesar da repercussão nacional e com a primeira edição completamente esgotada⁴⁷, a “má fama” atribuída à narrativa (dita pornográfica, por exemplo) dificultou o surgimento de novas edições, como também não resultou em uma edição na língua materna do autor ou em outro idioma além do português. Em terras *porteñas*, o escândalo acerca da temática homoerótica e as supostas relações entre o autor-personagem (Tulio – Lúcio) reverberaram negativamente, principalmente por Carella ser conhecido como um *porteño de ley*, um homem viril, *tanguero*, másculo e boêmio. Todavia, mesmo não havendo a comprovação oficial sobre as suas relações com outros homens, o estigma da homossexualidade já havia sido imputado a Carella, restando-lhe apenas o esquecimento, já que após a publicação de *Orgia* nenhum dos seus outros livros foi reeditado na Argentina.

Inegavelmente, a obra *Orgia* foi o elemento central para a imposição de um ostracismo social e literário a Tulio Carella, principalmente na sua pátria. Reforçando essa ideia, o professor Lucas Mertehikian (2015) afirmará que “la publicación de este diario de viaje será para Carella exactamente el reverso de cualquier operación consagratoria: a *Orgia* sobrevendrá el silencio, el aislamiento y hasta la desaparición⁴⁸” (MERTEHIKIAN, 2015, p. 84, grifo do autor). Portanto, é perceptível que a marginalização imposta a Carella, estimulada pelo estigma da homossexualidade, perdura até os dias atuais, uma vez que não há uma edição deste livro em espanhol⁴⁹, como também a inexistência de reedições das outras obras do autor na Argentina, impossibilitando aos seus conterrâneos e pesquisadores um maior contato com as produções ensaísticas e literárias de Tulio Carella.

⁴⁷ Sobre a repercussão e o esgotamento da primeira edição de *Orgia*, Alvaro Machado (2018) informa que houve uma “distribuição de três mil exemplares a livrarias de todo o país, esgotados em cerca de um ano” (Cf. MACHADO, Alvaro. *Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife*. 2018, p. 269).

⁴⁸ “a publicação deste diário de viagem será para Carella exatamente o contrário de qualquer operação consagratória: a *Orgia* sobrevirá o silêncio, o isolamento e até o desaparecimento”, tradução nossa.

⁴⁹ Cabe ressaltar que uma edição em espanhol, por sua vez, seria fruto de uma tradução da obra em português, já que é desconhecido o paradeiro dos escritos originais de Tulio Carella e feitos na sua língua materna.

Em relação à temática da narrativa, na introdução da obra, Alvaro Machado (2011) já sinaliza e prepara o leitor classificando que:

[o] livro privilegia o tema da entrega do professor Ginarte à vida homossexual do Recife, e, a partir daí situações em torno da alteridade racial, social e cultural: o diálogo possível entre o argentino branco, instruído e de classe média e os negros, mulatos e mestiços pobres daquela capital. (MACHADO, 2011, p. 9).

“Abaixo do equador⁵⁰”, o fascínio do estrangeiro pela mistura das raças e a exacerbada tensão sexual entre os nativos, possibilita que o autor, através do seu narrador-personagem driblasse a solidão através da libertinagem sexual, principalmente, a homossexual. O professor Darío de Jesús Gómez Sánchez (2012) pondera que, na obra, Lúcio Ginarte não “se assume como pederasta ou homossexual, mas só como um homem que se excita pela beleza física masculina e dos homens negros em particular” (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2012b, p. 12). Logo, por não haver um (auto)reconhecimento e uma recorrente reflexão ou questionamento do personagem sobre as suas práticas homoeróticas, a construção e problemática em torno da sua identidade sexual não se impõe como o cerne da narrativa. Ademais, *Orgia* não figura apenas como uma produção literária homoerótica, mas também é um registro histórico e político de uma época numa região específica, com relatos das inúmeras desigualdades sociais, além da rica descrição geográfica dos espaços, da organização urbana, modernização da cidade e da diversificada cultura popular.

Firmando que a identidade sexual do narrador-personagem e do seu autor não seja o elemento cêntrico de *Orgia*, mas percebendo a sincronia entre as ações concretas do cotidiano de Lúcio Ginarte e as subjetividades que permeiam a sua pulsão homoerótica, reconhecemos que Tulio Carella ao expor, mesmo que ficcionalmente, as suas práticas, põe em xeque o modelo heterossexual e a heteronormatividade ao experienciar uma sexualidade dissidente, provavelmente retraída.

Um último aspecto temático presente na narrativa se centra na figura e posição do estrangeiro que, apartado do seu país, é seduzido por todo esse estranhamento e deslumbramento do *novo* e, principalmente, do *Outro*. A perspectiva estrangeira e exótica do *porteño* proporciona revelações escritas sobre uma “Sodoma tropical” construída através das experiências sensoriais, afetivas e homoeróticas vivenciadas por ele na capital pernambucana.

⁵⁰ Alusão à obra *Abaixo do equador* (2002), de Richard Parker, antropólogo americano que descreve as especificidades da homossexualidade dos brasileiros e o crescimento de comunidades *gays* no país.

Além disto, ao transitar pelo submundo homossexual recifense, a possibilidade de um anonimato e resguardo proporcionou a Tulio Carella (e Lúcio Ginarte) uma sensação de permissividade para colocar em prática os seus desejos afetivo-sexuais homoeróticos. O *lócus* espaço-temporal da cidade do Recife ofereceu ao narrador-personagem, *alter ego* do autor, em meio a sua solidão, uma maior liberdade e vazão dos seus sentimentos, em contraste com a angústia e um “eu” reprimido, mostrando ao leitor o quanto a identidade humana é processual, mas também variante e repleta de subjetividades.

A seguir, no capítulo II, serão evidenciados alguns corpos homoeróticos apresentados ao longo da narrativa e descritos a partir do olhar estrangeiro, em contato com os espaços ocultos da capital pernambucana e engenhosamente ficcionalizados pelo argentino Tulio Carella.

3 ORGIA E SEUS CORPOS HOMOERÓTICOS EM TRÂNSITO

Hemos visto el sol y la sombra,
 los muros rosados del alegre
 barroquismo portugués,
 el bruñido gozo de los puentes,
 el esplendor del paisaje moreno
 y todo lo bello – alegre o melancólico.
 De pronto la moneda dá [sic] un respingo
 y nos muestra el reverso:
 indios terrestres, cabras zafados,
 negros de puñal y ocio imávido [sic],
 hombres con cara de mujer.
 Se han vuelto enemigos o quizá
 desconocidos flagrantes.
 La libertad alada cambia
 en gendarmes con brazos enrejados
 y la ciudad en trampa del destino.
 Deslumbrados en éste resplandor
 perdemos la visión de la luz
 perdurable. Y ése fué el engaño:
 omitir que la belleza
 descansa sobre el hueso
 y el amor en el lamento
 y el olvido. (CARELLA, 1965, p. 82)⁵¹.

3.1 CORPOS DISSIDENTES: TENSÕES SOBRE AS SUBJETIVIDADES DOS SUJEITOS (HOMO)ERÓTICOS EM ORGIA

O amor entre homens parece muito comum aqui (CARELLA, 2011, p. 60).

Esse fragmento de *Orgia* destacado inicialmente ilustra o olhar do narrador-personagem acerca das suas primeiras impressões sobre os corpos e as relações dissidentes em terra estrangeira, essas sensações servirão de convite para que o argentino mergulhe e apresente o universo homoerótico da “*Veneza americana*” (CARELLA, 2011, p. 54), afastando-se das formas como os seus antecessores costumavam retratar o “amor entre iguais”. Sabemos que são indiscutíveis a primazia e o legado das produções literárias de escritores como Walt Whitman,

⁵¹ Vimos o sol e a sombra, / os muros rosados do alegre / barroquismo português, / o brunido feliz das pontes, / o esplendor da paisagem morena / e tudo o que é belo – alegre ou melancólico. / De repente a moeda dá um salto / e mostra-nos o reverso: / índios terrestres, cabras safados, / negros com punhal e ócio impávido, / homens com rosto de mulher. / Tornaram-se inimigos ou talvez / desconhecidos flagrantes. / A liberdade alada muda / em gendarmes com braços gradeados / e a cidade na armadilha do destino. / Deslumbrados com este resplandor / perdemos a visão da luz / perdurável. E esse foi o engano: / omitir que a beleza / descansa sobre o osso / e o amor no lamento / e esquecimento (CARELLA, Tulio. REVERSO. In: _____. *Roteiro Recifense*. 1965, p. 82, tradução nossa).

Oscar Wilde, Marcel Proust, André Gide, entre outros, para que entre o final do século XIX e meados do século XX o desejo homoerótico ganhasse uma posição central, mesmo que com uma abordagem intimamente ligada a aspectos pessoais, cercada de conflitos, tons confessionais e trágicos. Entretanto, reconhecendo que um grande obstáculo foi vencido, principalmente por trazer histórias regidas por sujeitos tidos como desviantes em um cenário literário tradicional e conservador, o pesquisador José Carlos Barcellos (2006) sinaliza que o “desafio agora era trazer a afirmação desse desejo para o espaço da vida cotidiana de pessoas comuns” (BARCELLOS, 2006, p. 279) e acrescenta que:

[na] literatura finissecular, o homoerotismo aparece, em geral, como elemento integrado a um estilo de vida *sui generis*, extremamente requintado ou profundamente abjeto. Oscila sempre – ou quase sempre – entre o inefável e o nefando. Nos anos 1950, vamos encontrar um esforço notável de uma série de autores de variada procedência para trazê-lo para o espaço da vida cotidiana e das relações sociais corriqueiras (BARCELLOS, 2006, p. 280, grifos do autor).

Nessa perspectiva, na segunda metade do século XX, algumas produções literárias já sinalizam alguns avanços na abordagem sobre os sujeitos e as práticas homoeróticas. Saem de um momento marcado pelo pioneirismo de afirmar, explicar ou justificar o homoerotismo, para pleitear questões acerca das identidades *gays*, suas subjetividades, além de trazer para os escritos aspectos sociais e políticos emergentes.

No cenário latino-americano, o professor Darío J. Gómez Sánchez (2012), em seu inventário histórico-geográfico de produções literárias de temática homossexual, aponta que em um primeiro momento (1895-1965) as obras traziam o tema de forma naturalista e espelhada nos critérios “pseudocientíficos” da época. Já o segundo momento (1965-1985) compreenderia o assunto com uma maior subjetividade e, por fim, no terceiro momento (1985-2001) “o foco deixa de ser a sexualidade em particular para abranger questões humanas num sentido mais geral” (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2012a, p. 44).

Ressaltemos que a estada de Tulio Carella em Recife percorre os anos de 1960⁵² e 1961, bem como são desse período os seus registros que, posteriormente, após a sua ficcionalização, resultariam na obra literária, publicada em 1968. Nela, o argentino se valeu de um registro quase que documental para retratar as suas experiências em solo estrangeiro e, mesmo que

⁵² No jornal *Diário de Pernambuco* de terça-feira, 29 de março de 1960, na seção *Diário Artístico* há uma nota assinada por Joel Pontes e intitulada “Carella”, trazendo informações sobre o argentino e a sua chegada em terras pernambucanas: “Chegou sábado no Recife [26 de março de 1960] o diretor teatral argentino Italo Tulio Carella...” (Cf. 2º Caderno, p. 3).

ficcionalmente, não se esquivou de abordar o comportamento sexual masculino, sob a perspectiva homoerótica.

O autor, através do seu narrador-personagem Lúcio Ginarte, também estrangeiro, representa os corpos que transitam por uma sexualidade dissidente sob uma perspectiva um tanto sociológica, com tonalidades etnográficas, evidenciando alguns contrastes entre a sua terra natal, a Europa e o nordeste brasileiro. Além disso, destaca-se a ausência de pudor do argentino em desnudar com detalhes as relações homoeróticas e, como acrescenta a pesquisadora Leusa Araujo (2012), ao afirmar que na obra as “experiências sexuais são narradas na intimidade, de maneira a convencer o leitor que Lucio [sic] é homem de carne e osso e não personagem ficcional, o que excita alguns e escandaliza outros” (ARAUJO, 2012, p. 242).

Dada a época em que *Orgia* foi escrita e publicada, com um cenário sociocultural e político bastante turbulento no Brasil, era de se esperar certo escândalo e “censura” dos mais conservadores, mas também há que se admitir o fascínio e a surpresa aos olhos dos mais curiosos em descobrir as “obscenidades” do estrangeiro com outros homens em solo pernambucano, uma vez que ambas as edições do livro esgotaram-se das livrarias. Notavelmente não se encontrará na narrativa uma autoafirmação ou reivindicação explícita sobre a aceitação da homossexualidade por parte do autor e do seu narrador-personagem, como se verá nas produções literárias e artísticas de outros escritores das décadas seguintes, em virtude do advento do movimento *gay* no país. Ressaltamos também que, por mais que a obra retrate as relações homoeróticas sob uma nova perspectiva, o autor ainda recai em aspectos já fadados da temática, inclusive a escritora Leusa Araujo (2012) evidencia que em *Orgia* o narrador-personagem:

não esconde a angústia provocada pela sucessão de encontros, que desgastam com rapidez, já que nem todos são capazes de proporcionar a mesma vibração erótica. E, assim, cai num tema recorrente na literatura homoerótica: a angústia resultante de uma vida dupla que requer permanente dissimulação (ARAUJO, 2012, p. 242).

Além disso, os registros presentes na obra não se desprendem de termos, caracterizações e estigmas atrelados aos corpos dos sujeitos dissidentes da normativa sexual vigente, sendo esses evidenciados através dos relatos e comportamentos de Lúcio Ginarte ou de outros personagens apresentados ao longo da narrativa. *Desviados, sodomitas, veados, invertidos e efeminados* são alguns dos marcadores para a identificação dos homossexuais masculinos em *Orgia* e, majoritariamente, constituídos sob o signo da abjeção por serem alocados em posições baixas, desprezíveis e vistos com degradação.

Em sua obra *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, a filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler (2002) informa que “[la] abyección (em latín, *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia⁵³” (BUTLER, 2002, p. 19-20, grifos da autora) e, nesse sentido, reconhecemos que a heteronormatividade impõe e reforça a abjeção aos homens efeminados, uma vez que esses sujeitos possuem comportamentos e práticas que divergem dos atribuídos socialmente ao seu gênero⁵⁴, logo, eles devem ser deslegitimados, desprezados e, em situações mais extremas, violentados e eliminados.

Por esse ângulo, compreendemos os indivíduos efeminados como sujeitos lidos como homens (a partir do seu nascimento e por uma clara associação do órgão genital presente no seu corpo ao masculino), mas que não cumprem com as expectativas socioculturalmente definidas para o exercício da masculinidade. Nota-se nesses sujeitos, na maioria das vezes, uma reprodução simultânea de comportamentos associados tanto à performatividade⁵⁵ masculina quanto à feminina, sendo qualquer traço ou prática de feminilidade um marcador de incerteza e de diferença desses corpos tidos como masculinos, pois se tratam de características e ações vinculadas aos códigos de um gênero compreendido como feminino e que não correspondem ao gênero prescrito desde o nascimento e a genitália definida aos homens. Com isso, ao realizarem uma performance efeminada, esses sujeitos causam nos outros uma sensação de incongruência, de imprecisão ou dúvida e, por se constituírem a partir da ambiguidade, acabam sendo relegados ao terreno do abjeto. Na sequência, através de fragmentos de *Orgia*,

⁵³ “a abjeção (em latim, *ab-jectio*) implica literalmente a ação de expulsar, descartar, excluir e, portanto, supõe e produz um terreno de ação a partir do qual se estabelece a diferença”, tradução nossa.

⁵⁴ De acordo com as pesquisadoras Ana Maria Veiga e Joana Maria Pedro (2019) o “conceito gênero, no sentido político que se conhece na atualidade, surgiu com força na segunda metade dos anos 1980, tendo sido construído coletivamente e de modo desafiador, pela colaboração de algumas teóricas do feminismo, que percebiam a vulnerabilidade dos termos mulher ou mulheres, ao trazerem em seu bojo uma força de legitimação apoiada no corpo biológico desses sujeitos. Gênero buscaria então dar conta de relações socialmente constituídas, que partem da contraposição e do questionamento dos convencionados gêneros feminino e masculino, suas variações e hierarquização social” e acrescentam que “[...] Judith Butler deu sua contribuição decisiva para o debate a partir da publicação de *Gender trouble [Problemas de gênero]*, em 1989 [e para ela, o gênero] seria um meio discursivo, um conjunto de atos reiterados no sentido de regular a sexualidade, seguindo padrões heterossexuais construídos para simularem uma aparência de natureza” (Cf. VEIGA, Ana Maria; PEDRO, Joana Maria. Gênero. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. 2.ed., Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 330-333, grifos das autoras).

⁵⁵ Segundo a historiadora cultural inglesa Tamsin Spargo (2017), a *Performatividade* trata-se de um termo “derivado da teoria dos atos de fala do filósofo britânico J. L. Austin, em que certos enunciados formais performam uma ação e exercem poder vinculante. [...] O conceito foi adaptado por Judith Butler para descrever como o gênero é produzido como efeito de um regime regulador que requer a repetição ritualizada de formas particulares de comportamento” (Cf. SAPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Trad. Heci Regina Candiani. – Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 53).

ilustraremos alguns dos tratamentos dados aos homens efeminados ao longo da narrativa, espelhados na tradição heteronormativa.

No segundo capítulo de *Orgia*, o narrador-personagem empreende a sua rotina de circulações e contatos pela capital pernambucana, sendo a região central da cidade o principal território para a realização das trocas entre os corpos locais e o estrangeiro. Na narrativa, alguns espaços públicos ganham uma tonalidade erótica à medida que a rede de socialização da subcultura homossexual vai transitando por esses lugares. Em uma dessas socializações, Lúcio Ginarte é seguido e conhece um admirador, chama-se Júlio, “[um] *rapaz negro* [e que] [*estuda*] *para ter um pretexto de sair por algumas horas sem controle: em sua casa pensam que está no colégio. Além disso, ganha algum dinheiro*” (CARELLA, 2011, p. 79) e o argentino constata que “[*todos*] *esses rapazes que, a estas horas, passeiam pelas ruas do centro, lançam mão do mesmo ardil. Dispõem assim de uma liberdade que de outro modo não teriam*” (Ibidem). Entre as investidas do estudante e a recusa do estrangeiro, o jovem finda a conversa advertindo o professor “*que não vá muito àquele lugar, onde juntam os efeminados mais notórios da cidade*” (Ibidem, p. 80).

Ao longo da obra, é possível ver que o rechaço aos indivíduos efeminados também fica circunscrito através das delimitações territoriais entre os lugares da cidade permissíveis para uma sociabilidade homoafetiva e erótica. A imposição desses limites se dá, uma vez que o trânsito desses corpos ambíguos por esses espaços atrairia o “estigma” da homossexualidade, inquietando e afastando alguns sujeitos circulantes que, porventura, exerciam o desejo e as práticas homoeróticas de forma clandestina ou que, por alguma razão, não se reconheciam como homossexuais. Essa demarcação territorial é reforçada por Lúcio Ginarte, ao descrever no seu registro diarístico a sua passagem pelo porto da cidade do Recife, guiado pelo seu amante King-Kong, nela o narrador-personagem revela:

QUINTA-FEIRA – King-Kong me leva ao porto, onde a vida tem uma intensidade sombria, muito mais variada do que a do centro. Na realidade, poderia dizer-se que a cidade está dividida em duas partes: a hetero [*sic*] e a homossexual, o porto e o centro. Mostra-me os locais mais afamados onde se dança e joga. Também há um bairro de efeminados, perto da ponte giratória, como em Paris. Ele nunca esteve em Paris, mas conhece os costumes sexuais de todo mundo (CARELLA, 2011, p. 115).

Outra forma de apresentar esses sujeitos efeminados em *Orgia* se dá no ato de nomeá-los ou de adjetivá-los enfaticamente como tal e isso ocorre inúmeras vezes ao longo da narrativa, ficando explícito à medida que Lúcio Ginarte avançava nas interações com esses corpos masculinos dissidentes, em meio às suas vagueações pelas ruas, pelos becos escuros e

pelas pontes da cidade e, posteriormente, registradas em seu diário íntimo, como podem ser vistos nos fragmentos da narrativa transcritos a seguir: “Serafim, [...] tenta parecer desdenhoso e revela-se efeminado” (CARELLA, 2011, p. 112) ou “Joel [...] [é] efeminado, mas não sabe disto: é muito mocinho” (Ibidem, p. 112-113). A atribuição “mocinho”, apesar de trazer uma imagem de certa jovialidade, remete a uma possível delicadeza, ingenuidade e feminilidade, características que, de acordo com a norma, são socialmente esperadas e legitimadas para uma “mocinha”, ou seja, alguém do sexo feminino. Da mesma forma que o “revela-se” e o “mas não sabe disto” podem ser lidos e compreendidos como uma possível tentativa de dissimulação por parte desses sujeitos ao serem “obrigados” a disfarçar os trejeitos e comportamentos normatizados como femininos.

Além disso, o narrador-personagem também registra a presença desses corpos efeminados a partir do tom pejorativo externado por outros personagens e exemplificados a seguir: “[não] demora a aparecer um negro que me olha e logo começa a urinar, fingindo esconder-se. Ao terminar, senta-se perto de mim. [...] Fala com um comentário depreciativo para os efeminados que o seguem e me seguem” (CARELLA, 2011, p. 97). Igualmente ocorre quando Lúcio Ginarte decide ir ao bar da galeria: “[ali] vejo Leonildo, um pedante crítico de arte e vários jovens efeminados. [Héctor] Toro⁵⁶ faz uma piada desagradável: pergunta a Leonildo se hoje é o dia do *frango*⁵⁷ brasileiro. [...] A freguesia desta noite é desagradável” (Ibidem, p. 244). Apesar da ênfase dada pelo argentino com a utilização das expressões “comentário depreciativo” ou “piada desagradável” para com os sujeitos efeminados, não impõe sobre ele uma conduta complacente, de defesa ou que legitime esses corpos dissidentes. Pelo contrário, o estrangeiro é apenas tolerante, pois sempre que possível ele se esquivava deles: “– Na esquina do cinema São Luiz. Vejo um jovem entrar num bar. Tanto porque me interessa como para fugir de um efeminado, entro” (Ibidem, p. 226).

Seria imprudente e, talvez, radical afirmarmos que Tulio Carella assumiu uma postura hostil e preconceituosa na maneira com que retratou esses sujeitos efeminados ao longo da sua narrativa. Entretanto, supomos e reconhecemos que, possivelmente, houve um espelhamento de uma época nas descrições e das ações vividas pelo autor, materializado através da voz do

⁵⁶ Refere-se ao personagem Héctor Toro, “um argentino que instalou a primeira galeria de arte no Recife” e “[há] anos que vive no Brasil e não pensa em voltar à Argentina [...]”. Está noivo de uma jovem endinheirada” (Cf. CARELLA, 2011, p. 95-96).

⁵⁷ Possui o mesmo sentido atribuído aos vocábulos “bicha” e “viado” para referir-se pejorativamente aos homossexuais masculinos e, em Recife, esse termo é popularmente utilizado com essa finalidade. No Jornal *Lampião da esquina*, a reportagem “Vivencial Diversiones apresenta: frangos falando para o mundo”, de João Silvério Trevisan (1979), em que se evidencia o emprego e função deste vocábulo na capital pernambucana: “Já aprendi que no Recife ‘frango’ é um termo extremamente pejorativo para caracterizar uma bicha”. (Cf. Jornal *Lampião da esquina*. Ano 2/Nº 18 – Rio de Janeiro/Novembro, 1979, p. 15).

seu narrador-personagem, cujos discursos, mentalidades e práticas que se voltavam para as sexualidades dissidentes se pautavam em estigmas e preconceitos, revelando a face de uma sociedade opressora, homofóbica⁵⁸ e validadora de uma hierarquia de gênero em que o masculino é visto como o hegemônico e, nesse sentido, um homem se “assemelhar” a uma mulher seria algo degradante, abjeto.

Outro signo vinculado às relações homoeróticas masculinas em *Orgia* será o da prostituição, prática agenciada através de uma recompensa material formal ou informal pelos “serviços” afetivos ou sexuais prestados entre os sujeitos desejantes. Ao longo da narrativa, é possível perceber em alguns momentos que esse “pagamento” pelos contatos íntimos ocorre voluntariamente pelo argentino, talvez por entender que essa prática esteja subentendida, fazendo parte da dinâmica das interações homoeróticas como um embolso para demonstrar a generosidade e satisfação ou por reconhecer a condição paupérrima de alguns indivíduos com que se relaciona intimamente. Em seu diário, Lúcio Ginarte registra uma dessas situações de “pago voluntário” com o seu amante Astrogildo, em que ele “[deita-se] e faz com que me deite a seu lado. [...] Acaricia-me, apalpa-me, inflama-me. [...] – Quer tirar-me a roupa. Pois bem: farei sua vontade e ficamos nus. – Na rua, dou-lhe uma nota. Fica me olhando” (CARELLA, 2011, p. 176). O dinheiro dado voluntariamente refere-se a essa relação subentendida de gratificação pelas carícias trocadas, oferecendo ao outro homem um prazer material, além do físico.

Ademais, opondo-se a essa prática anterior, Lúcio Ginarte também não esconde em seus escritos que é “comum” a solicitação de dinheiro ou presentes, em troca de momentos íntimos de carícias ou de sexo, propriamente dito, descortinando ao leitor a prostituição masculina, através dos seus *michês*.

Lúcio dá-lhe uma nota, porque o rapaz tem graça e humildade para pedir, mas ele não se afasta. Aqui, como em toda cidade, há inumeráveis indivíduos dispostos a exercer e gozar a prostituição masculina: poucas vezes as

⁵⁸ O ítalo-argentino Daniel Borrillo (2010) afirma que a “homofobia é a atitude de hostilidade contra as/os homossexuais; portanto homens e mulheres”. E acrescenta que do “mesmo modo que a xenofobia, o racismo ou o antissemitismo, a homofobia é uma manifestação arbitrária que consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal, por sua diferença irreduzível, ele é posicionado à distância, fora do universo comum dos humanos. *Crime abominável, amor vergonhoso, gosto depravado, costume infame, paixão ignominiosa, pecado contra a natureza, vício de Sodomia* – outras tantas designações que, durante vários séculos, serviram para qualificar o desejo e as relações sexuais ou afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Confinado no papel do marginal ou excêntrico, o homossexual é apontado pela norma social como bizarro, estranho ou extravagante. E no pressuposto de que o mal vem sempre de fora, na França, a homossexualidade foi qualificada como ‘vício italiano’ ou ‘vício grego’, ou ainda ‘costume árabe’ ou ‘colonial’. À semelhança do negro, do judeu ou de qualquer estrangeiro, o homossexual é sempre o outro, o diferente, aquele com quem é impensável qualquer identificação” (Cf. BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 13-14, grifos do autor).

estatísticas levam em conta esse comércio, cujas cifras permanecem desconhecidas (CARELLA, 2011, p. 46).

Os *michês* fazem parte desse jogo de caracterização dos sujeitos permissivos a interações sexuais masculinas e, segundo o antropólogo argentino Néstor Osvaldo Perlongher (1987), alguns “ficam se exibindo nos mictórios” (PERLONGHER, 1987a, p. 170-171) ou, como são representados em *Orgia*, eles também podem ficar circulando pelas regiões de maior sociabilidade homoerótica, especificamente no centro da cidade, como uma forma de chamar a atenção e atrair possíveis clientes, disfarçados de “benfeitores”. Sobre o termo *michê*, Néstor Perlongher (1987) também sinaliza que ele tem dois sentidos, um primeiro que:

alude ao ato mesmo de se prostituir, sejam quais forem os sujeitos desse contrato. Assim, *fazer michê* é a expressão utilizada por quem se prostitui para se referir ao ato próprio de prostituição. [Já uma] segunda acepção, o termo *michê* é usado para denominar uma espécie *sui generis* de cultores da prostituição: varões geralmente jovens que se prostituem sem abdicar dos protótipos gestuais e discursivos da masculinidade em sua apresentação perante o cliente (PERLONGHER, 1987a, p. 17, grifos do autor).

Em relação à prostituição masculina no Brasil, o historiador James N. Green (2019) destacou a produção acadêmica do antropólogo Sérgio José de Almeida Alves⁵⁹, intitulada *Michê* e que, em meados dos anos 70, após realizar entrevistas com esses sujeitos, concluiu, com duas exceções, que:

nenhum deles considerava a si próprio um homossexual. Embora gostassem do que faziam, não relacionavam suas atividades sexuais homoeróticas com desejo ou identidade homossexual. Quase todos insistiam que eram motivados pela necessidade financeira, embora uns poucos admitissem que teriam transado com uma pessoa sem cobrar nada se a achassem atraente de algum modo (GREEN, 2019, p. 418).

O contato de Lúcio Ginarte com os *michês* da cidade e a descrição das relações sutis entre a atração física, o desejo sexual e a troca material se apresentam ao longo da obra através de Astrogildo, um dos seus amantes, sendo visualizado no fragmento diarístico transcrito a seguir:

– Astrogildo me segue. Eu havia marcado um encontro com ele e esquecido. Conta-me que Basiliso convidou-o três vezes para ir ao seu quarto, mas ele recusou; [...] aos invertidos que o procuram, cobra 500 a 700 cruzeiros. Comigo é diferente: somos amigos e só quer o meu corpo. Abraça-me e goza com luxo de detalhes. Depois descansa e finge dormir, do que me aproveito

⁵⁹ Cf. ALVES, Sérgio José de Almeida. *Michê*. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1984.

para devolver-lhe a cortesia: não a recusa. Ao contrário, agradece-a (CARELLA, 2011, p. 248).

Há um tênue mascaramento entre essas relações íntimas desses corpos, uma vez que elas são disfarçadas por uma “amizade” ou “camaradagem” entre eles. O narrador-personagem também realça nos seus registros que existe um sólido imaginário e expectativas dos seus amantes negros de que ele, enquanto estrangeiro e branco, seria um ser provido de muito dinheiro, bens e capaz de suprir as necessidades deles sempre que fosse solicitado ou conveniente. No fragmento apresentado a seguir é possível perceber, além das trocas íntimas, um jogo de camaradagem, mas pautado numa expectativa em torno das possíveis ajudas financeiras advindas do argentino.

Nesse momento, batem à porta e ele [Eduardo, o entregador de remédios em domicílio] se assusta, voltando à cadeira. É Astrogildo. Digo-lhe que estou ocupado, mas me chama à parte, no corredor, e me pede dinheiro para jogar no bicho [...]. Vai embora. Eduardo volta a sua história do colchão fofo. Digo-lhe que hoje [14 de maio de 1960] é o dia do meu aniversário e, por isto, quer festejá-lo à sua maneira. Convince-me com carícias suaves e peritas. [...] Depois, pergunta-me se tenho dinheiro. Não precisa, pois trabalha e ganha bem, mas deve manter intactos os foros da virilidade. Quando lhe dou uma nota e digo-lhe que não tenho muito dinheiro, ele devolve com um sorriso de companheirismo compassivo. Agora que conhece a casa voltará mais vezes. – Depois da sesta procuro em vão minha lapiseira e até que não a encontro penso que Eduardo roubou-a (CARELLA, 2011, p. 180).

Neste cenário de trocas simbólicas e materiais o *michê* (indivíduo) e sua *michetagem* (atividade) também ilustram as múltiplas faces do desejo homoerótico, da mesma forma que as relações que envolvem esses sujeitos que se prostituem e se valem das práticas homoafetivas e sexuais para tal finalidade expõem as diversas subjetividades inscritas nesses corpos dissidentes e que se acentuam através de estigmas em torno da sexualidade, do medo e da desconfiança, além das desigualdades sociais e raciais que se acentuam. Notamos que cobrar pelas relações íntimas entre iguais seria, para além do benefício material, uma forma de não atrair para si o estigma da homossexualidade⁶⁰, por exemplo, uma vez que os atos estariam sendo motivados apenas pelo interesse financeiro e não por desejar assumidamente outro homem. Na obra *Abaixo*

⁶⁰ No ensaio, fruto da comunicação intitulada “O *michê* é homossexual? Ou: a política da identidade”, Néstor Perlongher (1987), expõe a dificuldade para se atribuir uma identidade sexual ao *michê*, pois segundo o antropólogo “nunca se sabe se o rapaz é ou não homossexual, em que medida predomina exclusivamente o interesse, ou intervém o ‘vício’ ou o afeto” (PERLONGHER, 1987b, p. 68-69), além de ressaltar a demanda dos “clientes” que, em sua maioria “procuram rapazes que *não* sejam homossexuais” (Ibidem, p. 69, grifo do autor), evidenciando o paradoxo de que “o *michê* caracterizar-se-ia [...] pelo fato de ser ‘tido como heterossexual’ [...] ainda que sua prática concreta, na instância da prostituição seja tecnicamente homossexual” (Ibidem). (Cf. PERLONGHER, Néstor. O *michê* é homossexual? Ou: a política da identidade. In: TRONCA, Italo A. (Org.) *Foucault vivo*. – Campinas, SP: Pontes, 1987b, p. 67-79).

do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil, o seu autor, professor e antropólogo Richard Parker (2002), evidencia a prostituição masculina, as negociações e práticas homoeróticas, enfatizando que o *michê*:

é uma espécie de João-ninguém: um jovem típico dos setores inferiores da sociedade brasileira, proveniente das classes populares e dos subúrbios que circundam grandes centros urbanos [...]. Embora o estereótipo não seja, é claro, inteiramente correto, e os *michês* possam muito bem ser provenientes de uma variedade de meios sociais, dependendo de diversas circunstâncias específicas, o *michê* é, entretanto, de muitas formas, a encarnação do parceiro sexual surpreendente que se pode encontrar inesperadamente na pegação⁶¹ pelas ruas (PARKER, 2002, p. 103, grifos nossos).

Em *Orgia* se ilustram algumas formas de sociabilidade homoerótica masculina em face da busca obsessiva do narrador-personagem em realizar os seus desejos e obter prazer. Para ele, construir relações pautadas nessas trocas físicas e materiais seria a alternativa mais eficaz em decorrência das configurações da época em torno da subcultura homossexual e somadas às características que lhe aguçavam algum tipo de atração: homens negros, morenos ou mestiços, mais jovens, rústicos e másculos. Entretanto, ao perfil desejado, para que a sua virilidade não fosse questionada, as práticas homoeróticas só poderiam ocorrer no âmbito da discrição e clandestinidade, já que muitos mantinham relacionamentos heterossexuais (noivos, casados, por exemplo). Igualmente aos rapazes solteiros e mais pobres, que “deixavam claro que preferiam transar com mulheres, e que pretendiam um dia se casar” (GREEN, 2019, p. 417), reproduzindo o modelo heteronormativo de relacionamento socialmente aceitável e que essas práticas homoeróticas são apenas motivadas “pela pobreza ou a promessa de obter dinheiro fácil em troca do corpo” (Ibidem, p. 418), usando a juventude e a masculinidade para atrair outros homens (geralmente mais velhos) e, em troca, obter uma “ajuda” financeira.

Caminhando para o encerramento da representação desses corpos dissidentes, em diálogo com *Orgia*, traremos um último aspecto atrelado ao exercício de uma “vida dupla” que alguns sujeitos assumem ao externar os seus desejos, bem como ao transitar por espaços⁶² cuja sociabilidade homoerótica se faz possível, coexistindo veladamente com os lugares regradados

⁶¹ Ressaltamos que essa expressão “pegação” é culturalmente anacrônica para a época em que *Orgia* foi escrita e publicada, entretanto, entendemos que ela auxilia na compreensão sobre como ocorriam algumas práticas sexuais homoeróticas representadas ao longo da narrativa. Já sobre o vocábulo, os pesquisadores Thiago de Lima Oliveira e Silvana de Souza Nascimento (2015), afirmam que “pegação é um termo polissêmico. Pode dizer muito e simultaneamente nada. É, para todos os fins, um código. Pode-se chamar de pegação qualquer relação de flerte, paquera e namoro entre desconhecidos, como também se pode chamar assim o local em que essas relações acontecem” (Cf. OLIVEIRA, Thiago de Lima; NASCIMENTO, Silvana de Souza. Corpo aberto, rua sem saída. Cartografia da pegação em João Pessoa. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Rio de Janeiro. 2015, n.19, p. 46).

⁶² A título de informação, destacamos que os aspectos relacionados aos espaços homoeróticos em diálogo com *Orgia* serão explorados especificamente no Capítulo III deste trabalho.

pelo domínio heterossexual hegemônico. O escritor e filósofo francês Didier Eribon (2008) coloca que a cidade “é um mundo de estranhos” (ERIBON, 2008, p. 34), significando que as pessoas não se conhecem intimamente e que nesse território composto por pessoas alheias seria possível que os sujeitos homossexuais, ou como queiram se identificar, tenham a liberdade de exercer assumidamente ou anonimamente os seus desejos e suas práticas afetivo-sexuais, sem censuras. Nesse sentido da cumplicidade, James Green (2019) afirma que, para vários jovens que “fugiram do controle e condenação da família [...] e de uma cidade pequena em busca do anonimato das metrópoles, a amizade baseada numa identidade compartilhada e em experiências eróticas similares propiciou laços mais fortes que os sanguíneos” (GREEN, 2019, p. 44-45).

Para os que precisam permanecer em espaços repressivos, essa complexa “vida dupla” pauta-se na tensão de circular entre duas culturas sociais e sexuais distintas: a primeira, socialmente aceita e legitimada por ser regida aos moldes da heterossexualidade, já a segunda, a homossexualidade, sendo fortemente marginalizada por ser dissidente à norma, existindo de forma (semi)clandestina. Para muitos, recorrer a essa dualidade identitária é a única forma, por exemplo, de manter uma relação próxima com a família, como também uma alternativa para permanecer com os privilégios que um corpo heterossexual pode usufruir, além de evitar a possibilidade de sofrer, corriqueiramente, violências físicas e morais por “estampar” a sua dissidência. Transitoriamente, alguns sujeitos com uma “vida dupla” podem “escapar” do trabalho, da escola ou até mesmo da própria casa, para ter contatos homoeróticos clandestinos e anônimos em diversos lugares, desde uma rua ou praça pouco iluminada a um banheiro público ou pensão barata pelo centro da cidade.

Claramente na obra podemos reconhecer que Lúcio Ginarte executa clandestinamente uma “vida dupla”, pois ele circula por lugares “afamados” em que a ocorrência de práticas homoeróticas acontece com certa cumplicidade dos participantes, anônimos, assegurando o trânsito dos mais variados tipos de indivíduos e suas respectivas identidades pelo submundo da capital pernambucana, territórios que são ressignificados com o signo do erótico e possibilitam o contato com o outro, com o igual. O filósofo Didier Eribon (2008) também chama a atenção acerca da existência simultânea desses dois “mundos” (o heterossexual e o homossexual), possibilitando aos sujeitos que neles transitam duas ou mais formas para circular pelos espaços sociais. Segundo ele:

[a] cidade, como escrevia o sociólogo Robert Park, em 1916, faz coexistir “um mosaico de pequenos mundos sociais”. E esse encaixamento de mundos sociais oferece aos indivíduos a possibilidade de pertencer a vários universos

ao mesmo tempo e de ter por conseguinte várias identidades sociais, com frequência [sic], nitidamente separadas umas das outras: profissional, étnica ou religiosa, sexual... por conseguinte, um homossexual pode participar do “mundo gay” sem perder seu lugar no mundo heterossexual: ele terá, então, duas (ou várias) identidades; uma, ligada à sua inserção profissional (ou sua origem étnica) e outra, ligada ao tempo de lazer; uma identidade para o dia e outra para a noite e os fins de semana (o que, com frequência [sic], engendrou a tensão inerente às dificuldades da “dupla vida”, mas também permitiu que muitos homossexuais resistissem à opressão e à marginalização) (ERIBON, 2008, p. 41, grifos do autor).

Em *Orgia*, o narrador-personagem transita por esses universos sociais como duas *personas* distintas. Durante o dia, ele é um profissional dedicado e comprometido com o ofício da docência, circulando por espaços em que a sua sexualidade não é posta em evidência, questionada, mesmo que, no íntimo, seus olhos e sentidos estejam aguçados para “caçar”⁶³ ou realizar alguma aventura homoerótica. Já, durante a noite, ele é um vadio que, embriagado pela solidude e excitação, perambula pelas ruas, pontes e banheiros públicos, em busca de prazeres para o seu corpo.

A errância pela cidade, conduzida pelo sentimento de solidão, é a maneira encontrada por Lúcio Ginarte para driblar o estigma da sua identidade afetivo-sexual, que passou a destoar das aceitas pela sociedade convencional. A sua “vida dupla” pode ser visualizada e comparada a partir dos fragmentos transcritos a seguir:

De agora em diante, Lúcio entrega-se à rotina. Todos os dias repete certos atos: prepara as aulas que, em sua opinião, devem ser obras teatrais em miniatura, alternando o cômico com o sério para não se tornarem monótonas; escreve cartas. Diante do edifício dos Correios um grupo de meninos vende canetas esferográficas, papel e envelopes, cadernetas e cadernos. Almoçar, dormir a sesta, ir à Escola. Encontra-se com Adriano⁶⁴, Hermindo e Josué, que dão aulas, pois pertencem à mesma escola. São encontros rápidos, breves, que fazem Lúcio sentir ainda mais a solidão (CARELLA, 2011, p. 73).

Opondo-se ao fragmento anterior, apresentamos a seguir, a outra *persona* do narrador-personagem, sendo que ambas ilustram bem a “dualidade” de identidades assumidas pelo argentino, enquanto transita por diversos espaços da cidade e interage com as distintas pessoas que circulam neles.

⁶³ Segundo o “Vocabulário de gíria homossexual”, proposto pelo professor e pesquisador José Fábio Barbosa, o termo “Caçar” significa “Procurar um parceiro sexual para relação sexual, aproveitar todas as oportunidades potenciais dos indivíduos que passam; [...] olha com desejo um parceiro sexual em potencial, ou a uma outra pessoa para uma possível relação sexual” (Cf. SILVA, José Fábio Barbosa da. *Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário*. São Paulo, 1960. In: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (Org.) *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2005).

⁶⁴ Esse nome corresponde à ficcionalização de Ariano Suassuna em *Orgia*.

Voltam ao centro, sentam-se no Deserto. O Alemão está com vários amigos e finge não ver Lúcio, que vai ao mictório, onde um jovem mulato exhibe o membro duro, dizendo-lhe algumas palavras que não entende. Ao sair, entra um terceiro que se esfrega nele. Relações espermáticas, pensa Lúcio. [...] São oito, uma espécie de meia-noite portenha. Não há muito por onde andar, mas é sempre detido por indivíduos que não têm escrúpulos em pedir-lhe cigarros como meio de entabular conversa. Um mulato procura excitá-lo de onde está, do ponto de ônibus, apalpando o sexo. Um negro tenta levá-lo, e como Lúcio recusa ele se afasta e fica a conversar com outro, apontando o estrangeiro. Um loiro aparece e desaparece diante dos olhos e Lúcio compreende que é tímido. [...] Descobre alarmado que essas perseguições o agradam. Voltou-lhe uma espécie de loucura erótica que o assaltou em sua adolescência e juventude (CARELLA, 2011, p. 84-85).

Transitar por uma “vida dupla” exige dos sujeitos uma maior atenção às dissimulações praticadas simultaneamente, já que cada território se configura de uma forma e, a depender do que é desejado, o comportamento se altera rigorosamente. Vale ressaltar que, para os homens que exercem uma performatividade masculina, o trânsito entre o universo homoerótico e a vida heterossexual não exigirá deles a realização de mudanças bruscas no comportamento.

Em arremate, para bem compreender a exegese de *Orgia* e pensar na circulação dos corpos, se fez necessário conhecer e problematizar as diversas subjetividades que abarcam os corpos dissidentes homoeróticos, desde a abjeção atribuída ao sujeito efeminado, às complexas relações de trocas físicas e materiais sob o ângulo da prostituição masculina e do *michê*, além da prática de uma “vida dupla” e a circulação clandestina desses sujeitos por alguns espaços. Por fim, reconhecendo que as tensões não se findam por aqui acerca dos corpos dissidentes e percebendo que o aspecto racial na obra *Orgia* é importante e não pode ser tangenciado, traçaremos a seguir algumas considerações sobre os corpos exóticos, representados pelos sujeitos negros inscritos na narrativa de Tulio Carella, sob a ótica do seu narrador-personagem estrangeiro.

3.2 CORPOS EXÓTICOS: CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O HOMEM NEGRO EM ORGIA

O avião aterra em Porto Alegre. Lúcio passeia pelo aeroporto. [...] No entanto, quando chega a uma das portas, recebe o impacto da terra estrangeira. Grandes armazéns cinzentos, desproporcionais; caminhões e automóveis cobertos de poeira vermelha; e vários homens de cor vestidos com fardas desbotadas e rotas. [...] Seu humor mudou. Reconforta-o o sol forte que ilumina as portas. A terra e os morenos que viu dão-lhe a sensação de já estar em outro país (CARELLA, 2011, p. 38).

O fragmento transcrito acima corresponde à primeira aparição em *Orgia* do olhar estrangeiro do narrador-personagem, sob uma perspectiva racial, em solo brasileiro. Em seu deslocamento, Lúcio Ginarte realizou uma escala em Porto Alegre e, no próprio aeroporto o argentino percebeu visualmente e sensorialmente que “[*está*] só num país que não é o seu, um país que tem outra língua, outros costumes, outra raça, outra cultura” (CARELLA, 2011, p. 43). Em seu itinerário, seguiu para São Paulo e em uma curta estada na cidade visitou o seu amigo italiano Faenza⁶⁵ e empreendeu tanto acompanhado pelo amigo, quanto sozinho, algumas caminhadas pelo centro, ensaiando um hábito que se tornaria frequente em sua nova morada, na capital pernambucana.

Em sua rota para o Nordeste, devido às condições climáticas, Lúcio é obrigado a pernoitar em Salvador e após “*um tempo impossível de ser medido*” (CARELLA, 2011, p. 53) chega a Recife, sendo nas terras nordestinas que algumas questões raciais e principalmente o corpo masculino negro assumirão um papel essencial nas experiências do estrangeiro ao longo da obra.

A identificação racial dos sujeitos desse novo território experimentado pelo argentino vai emergindo em *Orgia* através das expressões *homens de cor*, *morenos*, *mulatos* e *negros*, somadas à visualização das posições e funções sociais exercidas por eles. Posteriormente, tais demarcações postas na narrativa vão sendo realçadas e se fundem ao jogo homoerótico entre o narrador-personagem em contato com homens considerados “inferiores”. Na história, Lúcio Ginarte enfatiza que há “operários, mulatos, carregadores, negros, mal-vestidos [*sic*], descalços que me [*lhe*] inspiram desejo e sou [*é*] desejado por eles” (CARELLA, 2011, p. 230) e será a partir desse interesse mútuo que se desenharão as trocas e tensões entre o branco estrangeiro e o negro “marginalizado”. Todavia foi em Salvador, ao ingressar no hotel, que o *porteño*, ao preencher uma ficha com seus dados pessoais, para além das limitações com a língua portuguesa, estranhou a pergunta e a relevância atribuída no formulário sobre a “cor da pele” dos hóspedes, conforme consta no fragmento transcrito a seguir:

Cor. Que significa?

- *Cor, a cor – dizem-lhe.*

Mas continua sem entender. O empregado toca no próprio rosto.

- *O rosto? Se tenho cicatrizes?*

- *Não, senhor.*

⁶⁵ Segundo Alvaro Machado (nota de rodapé nº. 7, p. 38), este nome fictício corresponde ao cineasta, roteirista e diretor de teatro italiano Alberto d’Aversa (1920-1969), que após trabalhar em estúdios de cinema de Roma, fixou-se em Buenos Aires, tendo Tulio Carella como corroteirista do seu filme de estreia na Argentina, *Mi divina Pobreza* (1951). Em 1957 transferiu-se para o Brasil e em São Paulo trabalhou como professor na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), além disso, dirigiu peças para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), elaborou roteiros de cinemas e foi colunista para o Jornal Diário de S. Paulo.

E como não se atreve a ser mais explícito, demoram um bom tempo, até que Lúcio tem a intuição: cor, cor da pele, se sou branco ou preto ou meio branco ou meio preto. Sente uma espécie de indignação. E se fosse negro? Estaria proibido de hospedar-se nesse hotel? Não aprofunda suas investigações nesse sentido (CARELLA, 2011, p. 50-51).

Esse estranhamento e a curta reflexão feita pelo hóspede estrangeiro já sinaliza o quanto a “cor da pele” será determinante para as posições sociais das pessoas neste país, como também se trata de um marcador para as interdições ou o “livre acesso” delas em determinando espaços, oportunidades e direitos. Já instalado na capital pernambucana e iniciados os trabalhos como docente no curso de Teatro, Lúcio Ginarte percebeu que entre “os alunos não há nenhum negro” (CARELLA, 2011, p. 79), logo uma nova pergunta com teor racial e as suas implicações no cenário local substitui a anterior e constantemente (res)surge em seus solilóquios, diante dos corpos locais: “*Que é um negro?*” (Ibidem)⁶⁶. Essa questão evidencia que o argentino se vê diante do *Outro* e que, em meio aos seus itinerários profissionais e pessoais nessa região ainda desconhecida, o negro passa a exercer o papel desse *Outro* ao interiorizar e assumir a condição de “estranho” em meio à hegemonia branca, socioculturalmente imposta e tida como ideal.

O fascínio pelo *Outro*, caracterizado pelo corpo negro, instigará em Lúcio Ginarte uma curiosidade, um desejo profundo em conhecê-lo, mas, conforme o crítico literário Edward Said (2007) sinaliza no prefácio da 3ª edição da obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, há uma diferença entre:

um conhecimento de outros povos e outras eras que resulta da compreensão, da compaixão, do estudo e da análise cuidadosos no interesse deles mesmos e, de outro lado, conhecimento — se é que se trata de conhecimento — integrado a uma campanha abrangente de auto-afirmação [sic], beligerância e guerra declarada. Existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa (SAID, 2007, p. 11).

Em *Orgia*, mesmo o negro sendo representado sob o ponto de vista do estrangeiro que exerce o papel de narrador-personagem principal em diálogo com a própria condição e vivência do seu autor, é possível perceber que o desejo externado por Tulio Carella (e Lúcio Ginarte) centra-se em conhecer o país que lhe recebe, aproximando-se do povo, das suas particularidades e em contato com os diferentes hábitos, formas de se relacionar e histórias das pessoas, sem impor um olhar ou vontade de dominar e explorar esse *Outro*. Ademais, é neste novo território, zona de contato com o *Outro*, que o estrangeiro faz comparações, como: “[penso] que pelas

⁶⁶ O referido questionamento também aparecerá em *Orgia* nas páginas: 81, 98, 145 e 183.

veias dos negros não corre sangue, mas luz do sol, a substância vital dos trópicos alegres, cantantes e trágicos” (CARELLA, 2011, p. 105) e aproximações entre continentes ao enfatizar que o Brasil é “a África na América; Ameráfrica ou Afro-América” (Ibidem, p. 293), possibilitando diálogos históricos e culturais entre eles, além da época retratada que, a título de contextualização, já abrigava grandes lutas e processos de descolonização no continente africano, além da crescente formação de movimentos sociais e políticos afro-americanos relacionados ao orgulho negro.

Ainda no que diz respeito à construção da representação do negro, o autor, através do seu narrador-personagem recorre por vezes a uma perspectiva quase mítica para retratar estes indivíduos *de cor*, principalmente ao declarar que os “deuses negros vão apoderando-se de mim [dele]” (CARELLA, 2011, p. 177) ou quando opta por explorar o peso das desigualdades sociais que marcam esse grupo marginalizado, evidenciando detalhes da exploração sofrida por eles, expondo o que está diante dos seus olhos, ao ver, por exemplo, “um pobre negro descalço” (Ibidem, p. 178) e externando que ninguém “parece pensar neles; as coisas são assim e assim haverão de continuar” (Ibidem, p. 174). Além disso, a narrativa reproduz em algumas passagens os estigmas atribuídos às pessoas negras, tidas como subalternas, alimentando um imaginário forjado pela animalização: “– Mando engraxar os sapatos. Nelson [*o engraxate bestial* (Ibidem, p. 89)], com roupa nova, de mau gosto, perdeu a animalidade que o fazia atraente” (Ibidem, p. 274), como também a vasta erotização em decorrência da hipersexualização⁶⁷ dos seus corpos: “[veja] King-Kong passar: seu grande pênis balança dentro da calça, como um pêndulo ao ritmo do passo” (Ibidem, p. 201).

Sobre os sujeitos subalternizados, acolhemos as reflexões propostas pela teórica Gayatri Chakravorty Spivak (2010) ao considerar que o termo subalterno refere-se ao sujeito cuja voz não pode ser ouvida e nesse sentido representa “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Sabemos que historicamente os mais vulneráveis na sociedade brasileira são os negros e os pobres em geral, ao incluirmos os homossexuais a esse grupo, faz-se necessário recorrer à intersecção com os signos de raça e classe social, pois ao longo da história nacional os registros policiais e as informações postas na literatura médico-legal sobre a

⁶⁷ Compreendemos a *hipersexualização* como um fenômeno que se apoia em estereótipos de caráter sexual, como também através da excessiva utilização de estratégias centradas no corpo masculino ou feminino a fim de seduzir. Além disso, a definição e valoração de uma pessoa apenas pela genitalidade e o seu comportamento sexual, exclui as demais características do indivíduo, reduzindo-lhe a um objeto sexual. (Cf. Richard-Bessette, Sylvie. *Hypersexualisation*, em: [Léxique sur les différences sexuelles, le féminisme et la sexualité](#). 2006, tradução nossa).

homossexualidade são majoritariamente entre os pobres e negros. Notadamente isso reflete o pensamento hegemônico da época ao associar a homossexualidade, enquanto “doença” e “perversão sexual”, a algo característico ou próprio dos descendentes de africanos no Brasil.

De maneira ingênua e até contraditória⁶⁸ ao que está posto diante dos seus olhos, Lúcio Ginarte em um dos registros no seu diário vai afirmar que:

- Não, aqui não há discriminação racial. No entanto, há algum vestígio de preconceito com o negro. Não compreendem que sem o negro o Brasil se enfraqueceria e sua civilização seria completamente diferente. [...] A preocupação do sangue limpo é uma das tantas vaidades, um complexo de superioridade que serve de lenitivo ao homem oco. Uma coisa é certa: mais claros, mais escuros, brancos, negros, mestiços, morenos ou louros têm algo que os caracteriza e os situa no espaço e no tempo: são brasileiros (CARELLA, 2011, p. 169, grifo do autor).

O fragmento transcrito anteriormente é reflexo da ampla difusão do mito de que o Brasil foi ou ainda é um país marcado pela democracia racial⁶⁹, entretanto, essa fabulação na maioria das vezes é utilizada para mascarar ou minimizar o racismo e a discriminação enraizados na sociedade brasileira, principalmente nos grupos mais abastados, inclusive sendo propagado (des)veladamente até os dias de hoje. O sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1990-1987)

⁶⁸ Realçamos que a questão referente à desigualdade social e, sobretudo, racial ilustrada pelo autor através do seu narrador-personagem em contato com corpos negros no Brasil suscitaria uma análise bem mais aprofundada, demandando outros olhares e servindo de sugestão para que esta temática sirva de desenvolvimento para pesquisas futuras. Entretanto, mesmo que de maneira sucinta, vale a pena destacar que esse olhar ingênuo ou até mesmo contraditório de Túlio Carella (e Lúcio Ginarte) está enraizado em aspectos e percepções socioculturais da Argentina, lugar de origem do professor estrangeiro e onde ele foi socializado até a idade adulta. Sabemos que os argentinos convivem e disseminam uma ideia errônea acerca da inexistência de negros no país, escancarando um racismo explícito por parte da sua sociedade que, historicamente construiu esse mito através de uma elite branca, em sua maioria formada por imigrantes europeus, defensores das suas matrizes culturais (língua, religião, artes, entre outros aspectos) e dispostos a desconstruir ou “apagar” tudo que estivesse relacionado aos negros e indígenas locais. Muitos historiadores associam que esse “branqueamento populacional” argentino ocorreu através das relações inter-raciais, culminando no processo de miscigenação, mas que também aconteceu em decorrência das epidemias de cólera (1861) e febre amarela (1871) que assolaram o país no século XIX, provocando uma grande mortandade dos mais pobres, entre eles os afro-argentinos. Além do mais, somam-se a esses acontecimentos as guerras da Independência, as civis e o ataque contra o Paraguai, já que nestas batalhas os negros eram enviados às frentes de combate como “buchas de canhão”.

⁶⁹ Segundo o historiador James N. Green (2019) o “debate sobre o Brasil ser ou não uma democracia racial tem uma longa história que remonta aos anos 30. A clássica obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala* (1933), questiona as noções da elite dominante sobre a inferioridade dos afro-brasileiros e das pessoas descendentes de misturas raciais. Freyre afirmou que o legado dos padrões coloniais de miscigenação gerou uma tolerância social entre os descendentes de africanos, portugueses e índios que era bastante diversa das formas de discriminação que ele observou ao estudar nos Estados Unidos nos anos 10 e 30. Freyre também insistiu que a sensualidade, licenciosidade e promiscuidade dos colonos portugueses que levaram a ligações sexuais com as mulheres africanas e índias estabeleceram os moldes dos elementos libertinos da cultura brasileira contemporânea. Ao fundir a tolerância racial e a licenciosidade sexual, ele delineou a estrutura da maior parte das suposições comumente aceitas no Brasil sobre as atitudes locais em relação à raça e ao sexo. Desde os anos 60, estudiosos teceram críticas meticulosas a noções de Freyre sobre a propensão dos brasileiros para a tolerância racial, embora suas teorias sobre a permissividade sexual tenham gerado muito menos questionamentos” (GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 2019, p. 55, grifos do autor).

em sua obra *Casa-grande & senzala* (1933) defende que o Brasil moderno forjou-se mediante a mistura e síntese das raças e culturas africanas, indígenas e europeias, visão que na época encontrou muita resistência por parte dos oriundos das classes médias e altas, além dos defensores da eugenia e da superioridade das influências europeias no país, contudo o seu grandioso estudo histórico e sociológico trouxe à luz discussões sobre as riquezas e heranças socioculturais brasileiras.

A miscigenação e a atração do autor e do narrador-personagem de *Orgia* por essa mistura de raças também está presente ao longo da narrativa e para o jornalista João Silvério Trevisan (2000) esse aspecto não passou despercebido, pois ainda no segundo capítulo⁷⁰ do seu clássico *Devassos no paraíso* essa questão foi evocada, ao afirmar que:

Carella [Lúcio Ginarte] está fascinado também pelos negros-loiros, típicos do Nordeste brasileiro e ali chamados de *sararás*, que têm a mesma compleição física e traços dos negros, exceto que suas peles são claras e os cabelos loiros, graças à anomalia congênita caracterizada por ausência de pigmentação (TREVISAN, 2000, p. 76-77, grifos do autor).

O narrador-personagem demonstra um fascínio exacerbado pelas pessoas do sexo masculino e “como entre os pássaros, o macho é o mais atraente” (CARELLA, 2011, p. 296), a atração, sobretudo pelos homens negros e mestiços perpassa por todos os capítulos da narrativa. Já no final do livro, Lúcio Ginarte traz em um dos seus últimos registros diarísticos considerações sobre a sua pulsão afetiva e sexual por esse pluralismo étnico nordestino, direcionando-a especificamente aos sujeitos de pele negra, pois segundo o estrangeiro, eles:

têm crânios espelhantes, cor de aço lustroso, são lascivos e cruéis porque o clima é um filtro de amor e os torna vítimas. O ar afrodisíaco que chega do mar faz com que fiquem ternos e sanguinários. Ar esplêndido para as glândulas sexuais. [E acrescenta: os] negros constituem para mim uma inesgotável fonte de assombro. Ter um por perto me produz uma espécie de felicidade, e no momento nada mais peço (CARELLA, 2011, p. 296 e 298).

Em meio ao desejo revelado em seus diários, algumas vezes o argentino ressalta uma das constituições subjetivas impostas ao diferente, especialmente ao homem negro e pobre: a animalização. Trata-se de uma caracterização remanescente do período escravocrata e que, até os dias de hoje, ainda encontra-se insistentemente enraizada na construção dos estereótipos desses sujeitos *de cor*. Em *Orgia*, o ato de animalizar o corpo negro vai desde a comisseração das agruras deles com a de um cão sarnento que amargamente perambula e é ignorado pelas

⁷⁰ O segundo capítulo de *Devassos no paraíso*, escrito por João Silvério Trevisan, possui oito páginas dedicadas a *Orgia* e as vivências de Tulio Carella durante a sua estada no Brasil. O mesmo intitula-se “Vênus deitada, Urano nas esquinas” cuja frase foi extraída da narrativa diarística do argentino. (Cf. CARELLA, 2011, p. 89).

pessoas nas ruas do centro da cidade, até alguns registros elogiosos e de identificação, conforme pode ser visto no trecho transcrito a seguir:

– O calor não os resseca, ao contrário: torna-os mais doces, mais fáceis. Alguns negros têm o ar de cisnes e usam seus farrapos com uma majestade indescritível. O prazer da cor me domina. Há tantos tons de marrom! Sempre constituem uma surpresa. Vejo rostos da cor de âmbar que comunicam uma alegria inexplicável. Agora é que estou começando a *sentir* a cor e compreendo que para muitos estes negros sejam tão desejáveis como mulheres ou talvez mais (CARELLA, 2011, p. 186, grifo do autor).

Entretanto, diante das desigualdades sociais sob o prisma racial, Lúcio Ginarte soma ao deslumbramento e desejo pelos homens negros o seu senso analítico e crítico sobre essa problemática no território brasileiro, uma vez que essa disparidade de classes e funções sociais encontra-se inclusive marcada nas vestes (ou na ausência delas) dos sujeitos que circulavam pela cidade, conforme foi realçado pelo argentino em alguns momentos do livro e exemplificado no fragmento extraído do seu diário e reproduzido abaixo:

- Saio à rua. Vejo um rapaz com chinelos. Aqui há os que usam sapatos, os que andam descalços e os que usam chinelos. Os dois últimos tipos são, quase sempre, gente de cor escura, pobres, jornaleiros, carregadores, ambulantes: compartilham de um destino infra-humano que beira o destino animal (CARELLA, 2011, p. 201).

No bojo das subjetividades direcionadas à representação do corpo negro, além da já mencionada animalização há também a hipersexualização que, notadamente, fazem parte das diversas formas para caracterizá-los e que são fortemente (re)produzidas na literatura canônica brasileira, principalmente por terem sido construídas a partir de pontos de vista dominantes e de uma estética elaborada por escritores brancos, elitistas e eurocentrados. Tais intelectuais seguiram evidenciando e valorando estereótipos específicos para os(as) personagens negros(as), quando visíveis nas obras, como sujeitos submissos, servis, infantilizados, incapazes ou desqualificados, como também associados aos estigmas da perversão, malandragem, bebedeira ou de inclinação para outros vícios, feitiçarias, violências e maldades diversas. Em *Orgia*, há também uma sutil aproximação dos traços físicos e movimentos executados pelos corpos negros anônimos e conhecidos pelo estrangeiro à medida que eles vão aparecendo e transitando pelos espaços da cidade, desfilando uma possível sensualidade “animalesca”. Nesse sentido, Lúcio Ginarte acrescenta que:

[estes] rostos bárbaros, tão parecidos uns aos outros, até que um raio de luz os diferencia. Caminham com passo leve, como se fossem felinos. Vão todos

sorridentes sob uma falsa seriedade. O caminhar neles é como uma dança. A seriedade, uma máscara da timidez (CARELLA, 2011, p. 109).

Lembremos que essa exótica⁷¹ animalização também foi aplicada a um dos principais amantes do narrador-personagem, através da reprodução de uma das passagens do seu diário, essa caracterização pode ser conferida abaixo:

Ao sair do Deserto vejo um tipo hercúleo, com corpo de centauro, isto é, com tórax largo. É alto, louro, meio amulatado, de cabelo crespo e queixo poderoso: um *cabra*⁷². [...] O homem está manuseando o sexo como se o acariciasse para consolá-lo de alguma perda. [...] Praticou o halterofilismo e adquiriu um corpo que é considerado perfeito entre os entendidos. Devido a isto, à sua estatura e à sua força, o apelidaram de King-Kong (CARELLA, 2011, p. 115, grifo nosso).

É interessante enfatizar que a alcunha dada ao homem que mais despertou sensações afetivas e prazerosas a Lúcio Ginarte faz uma referência ao clássico cinematográfico norte-americano *King Kong* (1933), cujo personagem principal que nomeia o filme é um fictício gorila gigante. No entanto, a associação entre a imponência do animal fantasioso e as características físicas do mulato descritas pelo narrador-personagem ampliam o imaginário de animalização dos sujeitos *de cor*, mesmo ela trazendo um *status* ilusório de rei. Ademais, outra constatação acerca desse apelido versa sobre a possibilidade de uma tradução em português para “King Kong” (Rei Kong) e, ao considerarmos uma versão como “Rei do Congo”, tal suposição nos transportaria para África, um continente reduzido, no imaginário Ocidental, aos seus safáris, animais selvagens e contemporaneamente à “miséria”, mas que foi uma região fortemente saqueada e explorada por “civilizações brancas” que se beneficiaram durante séculos com a aniquilação de reinos, o rapto de pessoas e a apropriação das riquezas.

Caminhando para uma perspectiva de hipersexualização traçada sobre a tez de ébano dos nativos, o narrador-personagem ressalta que a “palavra negro adquiriu, com o tempo, uma carga [conotação] erótica que eles nem sequer imaginam” (CARELLA, 2011, p. 102) e justifica a sua “obsessão” pela palavra e, concretamente pelos sujeitos de cor ao dizer que se repete “constantemente é porque sinto-a [sente-a] como uma nota musical, um som arrulhador, algo envolvente” (Ibidem). Vale ressaltar que esse envolvimento obsessivo em torno do negro também pode ser notado ao longo da narrativa devido a uma erotização inscrita nos corpos negros masculinos e cunhado, majoritariamente, através da supervalorização do órgão genital.

⁷¹ Partimos de uma das acepções atribuídas ao termo exótico(a) que pode adjetivar algo ou alguém como esquisito, excêntrico, extravagante ou, informalmente, realçar que não foi bem-acabado ou realizado; malfeito, desajeitado.

⁷² Em seu diário, Lúcio Ginarte expõe que os *louros* de cabelos crespos são chamados de *cabras*, inclusive podendo ter feições africanas. (Cf. CARELLA, 2011, p. 102).

Narrando as suas experiências, Lúcio Ginarte resgata o *falo*, cujo simbolismo esteve presente na cultura greco-romana e, ao relembrar a antiga inscrição latina achada nos relevos fálicos do bairro prostibular de Pompéia: *Hic habitat felicitas*⁷³, o estrangeiro constata que a lembrança dessa frase e do simbolismo trata-se de uma armadilha ou ressignificação, pois para ele “O Aqui reside a felicidade *não é um lugar geográfico, mas anatômico, e se refere ao pênis*” (Ibidem, p. 75).

Nesse sentido, em *Orgia*, o pênis assume uma posição de destaque, porém a sua centralização reforça o estereótipo distorcido de uma sexualidade afro-americana negra que só pode ser validada se os sujeitos forem superdotados, fortes, carregados de volúpia e de vigor sexual, desconsiderando outras características físicas e virtudes. A seguir, através da transcrição de um fragmento do diário de Lúcio Ginarte, representaremos essa hipersexualização imposta aos homens *de cor*, centralizada no pênis.

[O] negro é dono de um físico esplêndido. Além disto, exibe um pênis de dimensões muito grandes. Em muitas circunstâncias toda a sexualidade acaba por concentrar-se nesse símbolo da masculinidade. Inumeráveis indivíduos ficam orgulhosos por possuir um membro descomunal, como se o amor e o prazer dependessem do tamanho deles. Gozam produzindo dor na introdução, gozam com os ais, com os gemidos afogados ou as contorções silenciosas que indicam o sofrimento do passivo. O tamanho, embora seja um detalhe delicioso em muitas ocasiões, não desempenha um papel importante no jogo amoroso. Não há dúvida, no entanto, de que em todos os tempos o pênis de proporções exageradas estimula a imaginação. [...] “Quanto maior o tamanho, maior o prazer”, diz a crença popular (CARELLA, 2011, p. 221).

Atribui-se ao homem negro características centrais que se traduzem na presença ou suposição de um pênis de grandes proporções, além da demonstração de excessiva potência sexual que os tornaria muito mais viris e atrativos que os homens brancos, passando a ser desejados pelas mulheres e também por outros homens com afeições homoeróticas. A princípio, essa caracterização pode conferir certo *status* para o homem *de cor*, principalmente por estarmos em uma sociedade regida aos moldes de uma cultura falocêntrica⁷⁴, machista e patriarcal que exige também dos sujeitos masculinos uma validação sexual para serem

⁷³ O historiador e arqueólogo brasileiro Pedro Paulo Abreu Funari (2003) destaca que o termo “felicitas” deve ser entendido em um contexto apotropaico, ou seja, como uma busca pela proteção. Ele acrescenta que o relevo fálico presente na inscrição em Pompéia não só buscava afastar o “mal olhado”, mas também atrair sorte e felicidade, já que a imagem fálica representava a fertilidade e fortuna. (Cf. FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Falos e representações sexuais: representações romanas para além da “natureza”. In: FUNARI, P. P. A. et al. (Orgs.). *Amor, desejo e poder na Antigüidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003).

⁷⁴ Em linhas gerais, a cultura falocêntrica centra-se na hierarquização dos homens como sendo superiores às mulheres, partindo de uma lógica binária e desigual do gênero que estabelece uma assimetria sócio-política e cultural entre os indivíduos. Além disso, o próprio termo revela essa tendência simbólica de colocar o *falo* (que pode ser usado como sinônimo de pênis) no centro das discussões psicanalíticas em torno da constituição subjetiva dos sujeitos.

considerados “machos”, mas esse processo cruel de redução dos corpos masculinos negros à genitália escancara a mera objetificação sexual atribuída a eles, retirando também deles a legitimidade de possuir e acessar sentimentos ou relações pautados pelos afetos. Em *Orgia*, esse reducionismo se cumpre, pois, como o próprio Lúcio Ginarte realça, esses “morenos se sentem orgulhosos por darem aos brancos o que têm de melhor. O melhor: seu pênis” (p. CARELLA, 2011, 154).

O professor Leandro Soares da Silva (2015) afirma que “Carella [e Ginarte] não foge [fogem] de uma visão exótica e sexualizada do país, como ele genuinamente parece evitar. Sua questão tão reiterada, ‘o que é um negro?’, encontra resposta no fascínio pelo corpo negro masculino” (SILVA, 2015, p. 123) e mesmo o autor-narrador-personagem reconhecendo na obra que “a resposta à minha [sua] pergunta é infável” (CARELLA, 2011, p. 235), o pênis, com as suas diversas nomenclaturas, acaba sendo a melhor coisa que o negro tem e pode “presentear” ao branco, já que esta “nação de morenos, negros, sararás e mestiços tem-lhe basicamente a oferecer nada além de seus corpos” (SILVA, 2015, p. 123).

Diante da sua condição de estrangeiro, o argentino também assume uma postura veladamente civilizatória ao exercer a função de professor que ministra aulas e apresenta (ensina) diariamente os conteúdos (conhecimentos) aos seus alunos, ostentando vaidosamente que “uma breve nota de jornal comenta a qualidade das minhas [suas] aulas” (CARELLA, 2011, p. 144), da mesma forma que, ao admirar o aspecto inculto dos moradores locais, demonstra certa preocupação com “a falta de etiqueta dos negros, de alguns negros” (Ibidem, p. 136) procurando em seus contatos “semear, orientar, inculcar alguma ideia que frutifique com o tempo” (Ibidem, p. 175) nestes corpos “ignorantes”.

Essa constatação de uma postura transitória “civilizadora” e tênue do autor-narrador-personagem estrangeiro é complementada por Leandro Soares Silva (2015), ao dizer que:

Carella/Ginarte deixa-se dissolver em solo brasileiro, ainda que jamais abandone a referência de sua pátria, que aqui funciona como a civilização letrada que vem fundar, nesta “África ocidental”, exíguos alicerces que, de fato, são apenas símbolos de uma superioridade precária: modos de etiqueta, leituras literárias, roupas e sapatos de outra qualidade (SILVA, 2015, p. 124-125).

Dando continuidade, é inegável que se costura no imaginário do leitor de *Orgia* a presunção de uma narrativa fálica, já que o pênis é acentuado ao longo das inúmeras páginas, nomeado e descrito de diversas formas. Tal destaque ocorre desde a admiração, os toques, comparações e manejos até a sua atribuição como o elemento essencial para a completude dos seus desejos, inclusive em momentos de desinteresse ou impossibilidade do narrador-

personagem. Essa última possibilidade pode ser vista no diário de Ginarte quando ele registra a presença de um “porteiro, um negro de bigodinho, [...] que urina contra a luz para impressionar-me [lhe] com sua gigantesca pica, mas fujo” (CARELLA, 2011, p. 233). Nesse sentido de admiração pelo corpo negro masculino inculto e a redução dele ao seu órgão sexual faz com que o estrangeiro assuma uma prática fetichista e colonizadora, pois, para o professor Leandro Soares Silva (2015), o fetiche declarado pela cor negra:

atiça [o argentino] diariamente a carne, leva-o a uma busca impressionante, de tão obsessiva, por novos homens com quem se deitar. Sua versão do colonialismo (na verdade, seu dom civilizatório) é dar a esses homens a contraparte fetichista, isto é, dar aos negros rudes o refinamento simbólico de sua brancura (SILVA, 2015, p. 132).

Em “*Qual é a identidade do homem negro?*” o antropólogo Osmundo Pinho (2004) traçou algumas reflexões sobre as identidades de homens negros, mediadas por sua experiência pessoal como homem negro que transita por vários espaços da nossa sociedade racista e sexista. Sobre o corpo negro e as inscrições e subjetividades impostas a ele, o pesquisador de Estudos Afro-Brasileiros destaca que:

[ser] negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do *plus* de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco (PINHO, 2004, p. 67, grifos do autor).

Nessa lógica, reforçamos que o corpo masculino visível em *Orgia* tem cor e esse aspecto não pode ser ignorado, visto que o negro está impossibilitado de se disfarçar ou esconder as marcas da sua diferenciação, principalmente aos olhos do homem branco e estrangeiro. Tal percepção se legitima com a afirmação do psiquiatra e filósofo negro Frantz Fanon (2008) ao dizer que “[não] sou escravo da ‘idéia’ [sic] que os outros fazem de mim, mas da minha aparição” (FANON, 2008, p. 108) e que se soma com a dura constatação de que “[o] negro, em determinados momentos, fica [está] enclausurado no próprio corpo” (Ibidem, p. 186). À vista disso, a obra de Tulio Carella não supera essa perspectiva subjetiva e imagética imposta aos negros e mulatos, haja vista que ele recorre aos estereótipos amplamente utilizados e “cristalizados” sobre a presença do corpo negro, passando por percepções míticas, de

desigualdade e miserabilidade até a animalização e hipersexualização desses sujeitos *de cor* que ao longo da narrativa cobiçam o corpo branco do estrangeiro.

Arrematando este aspecto na narrativa, citamos novamente o clássico *Devassos no paraíso*, em que o escritor João Silvério Trevisan (2000) enfatiza que:

[os] homens, sobretudo negros e mulatos, perseguem-no e tentam roçar em seu corpo, cobiçosos. A princípio ele sente medo. Percebe que os olhares o desnudam. Tem a imediata sensação de ser o forasteiro que chega a Sodoma e é solicitado por seus habitantes. Mas não se julga exatamente o Anjo Mensageiro da Bíblia, no episódio de Lot. Ao contrário, Carella [e Lúcio] é [são] um forasteiro que quer romper sua casca e se entregar aos encantos da Sodoma tropical (TREVISAN, 2000, p. 76).

No intento de ampliar as chaves de leituras e possibilidades de compreensões de *Orgia* e dos seus *corpos homoeróticos em trânsito* pela narrativa, consideraremos a seguir uma dimensão espacial da entrega do narrador-personagem, *alter ego* do autor, na “Sodoma tropical” em diálogo com o seu desnudar íntimo e por *espaços homoeróticos ocultos* descritos na obra, descortinando para os leitores a “guetização” de alguns territórios da sociedade, em virtude da repressão e do controle dos indivíduos dissidentes que ousavam dar vazão aos seus desejos de(s)viados, transgredindo as regras socioculturalmente impostas no período representado e desestabilizando, mesmo que ficcionalmente, a lógica heteronormativa que controla(va) as formas de ser e de se relacionar entre os sujeitos.

4 ORGIA E SEUS ESPAÇOS HOMOERÓTICOS OCULTOS

Hay, tal vez, un serafín
de ojos alados, dueño
de altísima [sic] oración,
que contempla mi soledad
en las calles de Recife.
Y, espantado, clama
por mi futuro, que diariamente
disminuye, si no es
en las eternas filas.
Me parece haberlo visto
– quien está seguro del recuerdo
¿cuando se trata de un serafin [sic]? –,
visto y escuchado:
sus voces rojas y doradas
resuenan en el alba (CARELLA, 1965, p. 50)⁷⁵.

4.1 RUAS, PONTES E BANHEIROS EM ORGIA: A CARTOGRAFIA DA CIDADE DO RECIFE SOB A PERSPECTIVA DO DESEJO HOMOERÓTICO

Ao passar pela rua da Imperatriz, um oficial dos fuzileiros navais se coloca de tal maneira que minha mão roça o seu pênis quando passo. – O que me atrai no Recife é a atmosfera moral, ou melhor, imoral (CARELLA, 2011, p. 168).

Socialmente a cidade constitui-se como um agrupamento urbano em que os cidadãos, indivíduos que habitam nessa localização, exercem distintos comportamentos e ações regidos por regulamentações sociais que passam a ordenar a vida de toda a comunidade. Cabe ressaltar que além do estilo de vida dos seus cidadãos, das relações sociais e ambientais, a *urbe* também se caracteriza e organiza através de aspectos ligados à urbanização, às atividades econômicas, políticas e culturais. Ademais, a pesquisadora Lúcia Leitão Santos (1998) afirma que, ao longo do tempo, a cidade vem sendo um espaço de trocas, porém não somente do ponto de vista econômico, “mas sim, no sentido do encontro da diversidade, da interação na diferença, do encontro com o oposto, da consciência de si [...], a partir do encontro com o outro” (SANTOS, 1998, p 41).

Será neste cenário de contatos e trocas mútuas que a cidade do Recife vai se revelando em *Orgia*. Isso se dará também através da erotização de alguns espaços, resultante de uma rede

⁷⁵ Há, talvez, um serafim / de olhos alados, dono / de altíssima oração, /que contempla minha solidão / nas ruas do Recife. / E, espantado, clamo / por meu futuro, que diariamente / diminui, se não / nas eternas filas. / Me parece tê-lo visto / – quem está seguro da lembrança / quando se trata de um serafim? –, / visto e escutado: / suas vozes vermelhas e douradas / ressoam ao amanecer (CARELLA, Tulio. SOLEDAD. In: _____. *Roteiro Recifense*. 1965, p. 50, tradução nossa).

de sociabilidade “criada” pela subcultura homoerótica, na medida em que alguns sujeitos levam uma “vida dupla” (heterossexual e homossexual, por exemplo), cuja face social se entrecruza com as ações clandestinas, mediadas por relações de prostituição, *michetagem* e de encontros fugazes em zonas públicas como ruas, becos, parques, bares, mictórios, pontes, etc. Sobre essa sociabilidade entre indivíduos integrando-se aos espaços do centro da cidade, o narrador-personagem relata que quando:

[caminha] pela rua 1º de Março até o rio. Vê que alguém o segue. É um estudante que se aproxima e lhe pede um cigarro. Lúcio dá-lhe o cigarro e se afasta. Mas apenas caminhou por alguns metros quando é detido por um negro, que lhe fala e lhe mostra um lugar aonde quer levá-lo. Separa-se do negro, que é repreendido pelo jovem estudante. Discutem violentamente por causa da presa, para decidir quem ficará com ela. Lúcio vai até a avenida Martins de Barros e senta-se no parapeito de cimento. Essa é a ponte Maurício de Nassau, com lindas estátuas da cor de ferrugem em cada extremidade. É um bom lugar: daqui vê-se o rio, ou talvez seja o mar, barcos, botes silenciosos. Mais além, uma zona iluminada e de muito movimento. O estudante volta, mas não ousa em falar-lhe. Em troca, outro rapaz lhe pede fogo para o cigarro. E mais tarde, outro (CARELLA, 2011, p. 68-69).

Neste universo de intimidade com a terra estrangeira e com outros corpos, o argentino vai descortinando uma cidade oculta, até então “invisível” aos olhos dos leitores e daqueles que não mergulhavam nos *guetos* homoeróticos ou na subcultura homossexual do Recife do início da década de 1960. Na mesma intensidade em que a capital pernambucana vai sendo descrita por outra perspectiva, página a página o novo “eu” do narrador-personagem, *alter ego* do autor, ganha força e forma à medida que ele se questiona e se permite mergulhar nesta nova cidade. Na fusão entre os espaços e as sensações, o inquieto professor se deixa seduzir, embriagando-se pelos tons das figuras nativas, ansiando-as e se colocando, essencialmente, como um objeto principal de contemplação e de desejo em meio as suas vagueações pelo centro do Recife, cujo combustível é a possibilidade de ser cobiçado, seguido e, por vezes, tocado.

Segundo o historiador francês Michel de Certeau (2009), é nos espaços “invisíveis” que existe a possibilidade de encontrar “os praticantes ordinários da cidade” (CERTEAU, 2009, p. 171). Por esse ângulo é possível estabelecer na obra em estudo um olhar mais apurado sobre o submundo homoerótico recifense, compreendendo que ele se liga veladamente aos meandros da vida cotidiana na cidade, além da visualização e descrição dos seus ousados frequentadores, tidos como “indecentes”, por “driblarem” a moralidade vigente da época. Pela ótica de Lúcio Ginarte, a narrativa revela e mapeia o Recife sob a perspectiva do desejo sexual masculino, cujos lugares ocultos e entregues ao ermo são mascarados pela noite e afastados das opressões da normatividade afetivo-sexual. O narrador-personagem, em sua constante errância, busca

entender e realizar os seus desejos homoeróticos em consonância com as suas experiências socioculturais temporárias enquanto estrangeiro em solo pernambucano.

Nesse sentido, faz-se necessário ressaltar que o experimentar a cidade não é igual para todos os sujeitos, pois cada caminhante, com os seus propósitos, escolhas, desejos, itinerários e passos, estabelece a sua maneira de conhecer e sentir a localidade, percorrendo os bairros, as ruas, esquinas, becos e pontes. Em *Orgia*, o argentino encontra uma cidade disponível para satisfazer as suas vontades homoeróticas e, mesmo com alguns receios e interrogações, vai cedendo e moldando as suas experiências e vivências às próprias necessidades afetivas e sexuais. São os contatos mútuos, as “bolinações” rápidas, o gozo fácil ou até mesmo uma relação sexual efêmera as principais estratégias encontradas por ele para penetrar neste novo território e aliviar as angústias provocadas pela solidão, decorrente da ausência de afetos, amizades sólidas e da distância do seu país de origem.

A cartografia do Recife sob a perspectiva do desejo homoerótico vai se desenhando na obra através dos bairros da Boa Vista, Santo Amaro, Santo Antônio, São José e do Recife, popularmente conhecido como “Recife Antigo”, por abrigar o cenário histórico-geográfico mais antigo da cidade. Tais bairros constituem a região central e possuem um fluxo massivo de pessoas durante todo o dia, em consequência da diversa e popular zona comercial, espaços administrativos, culturais e de cunho religioso, tendo em vista as inúmeras Igrejas Católicas espalhadas por toda a área⁷⁶. Já no período da noite, com esses estabelecimentos majoritariamente fechados, tais bairros passam a ter uma redução significativa da circulação de pessoas, com o funcionamento de alguns territórios e lugares voltados à boemia, à marginalidade e à prostituição. Transformando-se em zonas convidativas para o trânsito de indivíduos que buscavam discretamente por encontros e os prazeres do sexo.

Sabemos que uma das marcas mais visíveis da prostituição é a sua predominância em territórios centrais das grandes metrópoles. Nesse sentido, a zona de meretrício, *michetagem* e de “comércio” do corpo também ocorre com certa frequência no centro do Recife e, conforme destacou o psicólogo social Epitácio Nunes de Souza Neto (2009), essa área central transformou-se em um reduto para tais práticas, identificando que:

⁷⁶ Destacam-se nesta atmosfera “sagrada” da região central do Recife seis templos católicos, são eles: a Igreja Madre de Deus, a Capela da Ordem Terceira de São Francisco (conhecida também como a Capela Dourada), a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Recife, a Basílica de Nossa Senhora da Penha, a Igreja de Santa Tereza D’Ávila da Ordem Terceira do Carmo e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Além disso, é importante ressaltar a Sinagoga Kahal-Zur Israel, fundada no início do século XVII e reconhecida como a mais antiga Sinagoga das Américas.

[no] bairro de Santo Antonio [*sic*], por exemplo, especificamente na Rua da Concórdia, era visível a frequência de três subcategorias distintas: garotos de programa ou *michês*, circulando próximos ao antigo fliperama, localizado em frente à Praça Joaquim Nabuco; As prostitutas, fazendo ponto em frente ao já extinto Cinema Moderno, na Rua da Palma e na Rua Nova; e por fim, as travestis que batalhavam entre o trecho da Rua Marquês do Herval e Rua Tobias Barreto, se estendendo pela Rua Floriano Peixoto e redondezas da Casa da Cultura (SOUZA NETO, 2009, p. 14-15, grifo nosso).

Ainda neste panorama cartográfico, o narrador-personagem conduz o leitor pelos bairros centrais do Recife, percorrendo ruas que se entrelaçam em um itinerário erótico e auxiliam na “demarcação” de um perímetro específico de circulação para as conquistas e, por vezes, propícios para a realização das práticas homoeróticas. Dentro desta delimitação geográfica, os cenários sociopolítico e cultural da cidade mesclam-se com as paisagens naturais, arquitetônicas e urbanísticas da época na “Veneza americana”. Lúcio Ginarte evidencia a presença de lugares públicos e empreendimentos comerciais que passam a servir como pontos de encontros entre iguais, os desejantes. Tais ruas, praças e estabelecimentos durante o dia servem de vias de acesso e espaços para as tratativas comerciais, somadas as atividades do cotidiano, mas ao cair da noite e nas suas longas madrugadas esses territórios um tanto escusos, passam a ganhar uma tonalidade erótica.

Na sequência (página a seguir), apresentamos a ilustração de um mapa do centro da cidade do Recife, cuja delimitação abrange os bairros da Boa Vista, Santo Antônio, São José e Recife “Antigo”, identificados por seus respectivos nomes e cores distintas, além dos marcadores indicando as avenidas, ruas, praças, parque, pontes, cais e alguns estabelecimentos reconhecidos como as principais áreas de circulação e territorialização do narrador-personagem de *Orgia*, sob a perspectiva do desejo homoerótico:

Mapa 1 – Visão panorâmica da região central da cidade do Recife, Pernambuco, Brasil. Sob o recorte dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio, São José e Recife “Antigo”.



Fonte: O autor (2021)

Deparamo-nos ao longo da narrativa com espaços que também adquirem uma “dupla finalidade” em consonância com os horários e os desejos dos seus respectivos frequentadores, pois alguns, sobretudo os homens, também assumiam uma “vida dupla”, identidade ou personalidade em decorrência das suas buscas, interesses e da vontade, mesmo que fugaz, de realizar os seus desejos homoeróticos apartados dos possíveis olhares condenatórios da vizinhança nos bairros de origem ou de morada, evitando chamar a atenção e estabelecendo certo distanciamento do ambiente familiar, profissional e religioso, pois esses lugares também exercem um papel fundamental na manutenção e controle da norma afetiva e sexual vigente, a heterossexual.

Ao longo da narrativa, o narrador-personagem apresenta rotineiros trajetos pelo centro da cidade, distribuídos em itinerários pelo bairro da Boa Vista através da Avenida Conde da Boa Vista, dos variados comércios e vendas da Rua Sete de Setembro (lugar onde Lúcio Ginarte fixou moradia), Rua do Riachuelo, Rua Imperatriz Tereza Cristina, seguida pela Praça Maciel Pinheiro e a Rua do Hospício com o Teatro do Parque. Além das caminhadas pela Rua da Saudade, Rua da União, pelo Parque Treze de Maio (fronteira entre o bairro Boa Vista e o bairro de Santo Amaro) e pela Rua da Aurora, com seus casarios margeando a esquerda do Rio Capibaribe, o seu mangue e as pontes (Princesa ou Santa Isabel, Duarte Coelho, Boa Vista ou “Ponte de Ferro” e a Ponte Velha). É também na famosa Rua da Aurora que se localizam o Cinema São Luiz e o Cais (rua) Dr. José Mariano, pontos de assídua frequência do argentino.

As quatro pontes presentes na Rua da Aurora e que cortam o rio também ligam o bairro da Boa Vista ao bairro de Santo Antônio, suas balaustradas também servem de reduto para que o narrador-personagem possa “pousar” durante as longas caminhadas noturnas e nelas, além de descansar, se exhibe como se estivesse à mostra em uma “televidrino”, exposto aos olhos dos outros, visando ser “paquerado” e conquistado enquanto contempla as pontes, vistas como obras de arte da engenharia e o colorido das luzes espelhadas no curso das águas do Rio Capibaribe. Ademais, em *Orgia*, as pontes são utilizadas como um “refúgio” para estabelecer conversas e empreender contatos mais íntimos entre o professor e os outros homens que também vagueavam a noite pelo centro, sendo estes encontros frequentemente descritos nos diários do argentino, exemplificado no fragmento transcrito a seguir: “[apoiados] na balaustrada do rio conversamos. Ele se aproveita de que já seja noite para estender a mão e acariciar-me” (CARELLA, 2011, p. 236).

As pontes também são passarelas para que o estrangeiro amplie os seus trajetos pela região central da “Veneza americana”, seguindo suas rotas pelo bairro de Santo Antônio através da Avenida Guararapes, Rua do Sol, circulando pela Praça Joaquim Nabuco ou Praça da

Independência (popularmente conhecida como “Praça do Diário”), caminhando pela Rua Nova, Rua Duque de Caxias, Praça Dezessete, Rua 1º de Março, Avenida Martins de Barros, além da Rua do Imperador Pedro II até chegar à Praça da República e ao então centenário Teatro Santa Isabel, possuidor de uma arquitetura neoclássica da primeira metade do século XIX. Sobre este edifício, o professor argentino constata que para “uma cidade de província é um luxo” (CARELLA, 2011, 65), apurando “uma falsa atmosfera senhorial, uma imitação de luxo” (Ibidem).

O bairro de São José também faz parte dos itinerários errantes de Lúcio Ginarte, ele o penetra através da Rua da Concórdia, localização que segundo o engraxate Walfrido também abrigava “casas para homens” (CARELLA, 2011, 109), pensões cujos espaços eram propícios para a prostituição e os encontros discretos entre iguais. Da mesma forma que, durante o dia, este mesmo bairro vai abrigar a assídua presença do estrangeiro na Avenida Dantas Barreto e no Mercado de São José, em decorrência do fascínio dele pelo comércio local, os tabuleiros peculiares dos vendedores ambulantes, além da massiva circulação de pessoas e os seus burburinhos, somados à diversidade de figuras masculinas que atraíam a atenção e despertavam o desejo do argentino, que findava a sua rota, acompanhado ou não por um nativo, no Cais de Santa Rita.

Já no bairro do Recife “Antigo”, os percursos do caminhante se davam através da “Antiga” Ponte Giratória e das Pontes Maurício de Nassau e Buarque de Macedo, culminando pelo Cais do Apolo ou na zona portuária da cidade. Este território mais afastado fazia parte das rotineiras perambulações do estrangeiro, inclusive descritas em seu diário: “- Passeio matinal pelo porto: marinheiros, fuzileiros, vagabundos, trabalhadores, navios atracados, lanchas que se afastam para o recife original da cidade” (CARELLA, 2011, p. 102). Do mesmo modo que essa região também fazia parte dos trajetos de Lúcio Ginarte durante as suas *flanagens* noturnas, localidade favorável para flertar com outros homens e, por vezes, discretamente se deleitar com as “bolinações” e as trocas de carícias mais íntimas.

SÁBADO – [...] Eis Porfírio, um rapaz sólido, moreno, largo, de feições irregulares mas [*sic*] agradáveis. Há uma simpatia recíproca que se traduz na manipulação costumeira dos órgãos genitais. Caminhamos para uma rua escura, mas me propõe ir para trás de uma ponte: na zona portuária há lugares propícios e solitários (CARELLA, 2011, p. 104).

A região central do Recife é composta por diversos estabelecimentos comerciais, edifícios religiosos católicos, além dos imponentes e importantes edifícios históricos que são utilizados tanto pela administração pública e por instituições de ensino, quanto para compor o

circuito cultural e turístico da cidade. Os pedestres que transitam durante o dia por essas áreas compartilham as calçadas com os variados tabuleiros dos vendedores ambulantes, os bancos dos engraxates e os mendigos. No centro há variadas praças, cinemas, teatros, galerias de arte, bares e botecos, possibilitando a coexistência dos universos artísticos, intelectuais, boêmios e “marginais” em um mesmo território. Da mesma maneira que, nesta localização, também existem vários casarios, sobrados e prédios domiciliares que abrigam os moradores dos respectivos bairros, bem como os hotéis e as pousadas que acolhem os visitantes da cidade, além das pensões populares que albergam os diversos sujeitos ou servem de “esconderijo” para os encontros amorosos, a prática discreta da prostituição e até a “camuflagem” de ações dissidentes, como as relações homoeróticas.

Sobre essas pensões, o historiador Sandro José da Silva (2011) acrescenta que:

[elas] se localizavam, em sua maioria, no Bairro do Recife, hoje conhecido como Recife Antigo. Sobretudo próximo ao porto, havia uma espécie de “região moral” em que conviviam moradores e trabalhadores daquele local, bonecas, prostitutas, os seus clientes, meninos de rua, ladrões, policiais, traficantes, malandros e boêmios. Essas pensões, em sua maioria, eram locais compostos por quartos minúsculos, em condições precárias, escuros e sujos (SILVA, 2011, p. 104 - 105).

Nos registros diarísticos de Lúcio Ginarte, os itinerários pelos bairros que compõem o centro do Recife alternavam-se e misturavam-se com as sensações de tristeza e melancolia em decorrência do estado de solidão vivido pelo argentino, somados ao prazer de se sentir desejado, desejar outros homens e da possibilidade de concretizar, mesmo que efemeramente, o contato com iguais. No fragmento transcrito a seguir, o narrador-personagem, além de revelar um dos seus espaços preferidos de refúgio no centro da cidade, também descreve um pouco sobre as movimentações, os gestos e códigos empreendidos no jogo de sedução entre homens em meio às vagueações notívagas.

A solidão começa a pesar-lhe. Sai para a cidade, senta-se no peitoril do cais, perto das estátuas vermelhas. Luzes verdes, azuis e coloridas se refletem na água mansa. Passam algumas moças rumo ao porto. Não tardam em aparecer aqueles que desejam o estrangeiro. [...] Lúcio observa as manobras dos jovens que o assediam. Passam, voltam a passar, olham-no de frente ou de lado, tocam no sexo, num oferecimento mudo, ou metem as mãos nos bolsos para que as calças fiquem mais apertadas e possam mostrar melhor a bunda (CARELLA, 2011, p. 73-74).

Neste contexto de erotização dos locais públicos e das evidências de um jogo de movimentos e códigos para dar vazão a uma sexualidade reprimida por parte dos seus transeuntes, o filósofo francês Didier Eribon (2008), sob a lógica foucaultiana das interdições

sexuais, vai afirmar que “o espaço público é heterossexual e os homossexuais são relegados no espaço da sua vida privada” (ERIBON, 2008, p. 127). Por esse ângulo, compreendemos que este lugar privado refere-se aos “armários”⁷⁷ e os “porões” íntimos de cada ser “desviante” da norma, recintos subjetivamente opressivos e institucionalizados por uma sociedade heteronormativa e dominante, como os únicos lugares possíveis para as manifestações dos indivíduos homossexuais ou de práticas transgressoras frente às regras sociais. Em *Orgia*, o narrador-personagem, *alter ego* do autor, rompe as paredes do ambiente privado, mesmo que clandestinamente, para deixar emergir os seus desejos homoeróticos, da mesma forma que apresenta algumas das demarcações geográficas e imaginárias dos territórios “afamados” e acessíveis para a realização dos encontros entre sujeitos dissidentes.

São esses lugares marginalizados ou clandestinos, que, dentro da cidade, permitem a ocorrência de práticas afetivo-sexuais transgressivas para a época e que, na mesma proporção, com certa cumplicidade, asseguram o anonimato e a circulação dos mais variados sujeitos e suas respectivas identidades pelo submundo homoerótico recifense, cujos espaços vão ser ressignificados para permitir o flerte e o contato corporal com aqueles que partilham do mesmo interesse. Entretanto, é importante destacar que os encontros descritos por Lúcio Ginarte ao longo da narrativa se davam majoritariamente entre homens negros, que não se consideravam homossexuais e performavam uma masculinidade convencionalmente aceita, sendo indivíduos rudes, “machos”, “pais de família”, trabalhadores braçais, marinheiros (além de outros fardados), *michês* e biscates de pouca instrução, evidenciando também na obra quais corpos despertavam no estrangeiro a excitação e o desejo homoerótico, conforme pode ser ilustrado no fragmento transcrito a seguir:

[cada] vez que Lúcio sai, põe-se em movimento uma multidão de pederastas que o segue: jovens, velhos, homens maduros e adolescentes. Entre eles há estudantes, pais de família, maridos, artistas, operários, vagabundos, talvez ladrões. Como conhecer suas vidas? Um encontro na rua é apenas o leve atrito de dois trajes. Não há nenhuma profundidade. Necessitam de um corpo semelhante, ainda que o neguem, o dissimulem, ou peçam dinheiro para justificar o desejo. O sexo é como um alcaloide para eles. Ao desejo físico acrescentam-se muitos elementos. De alguma maneira consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de

⁷⁷ A teórica norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick, em seu artigo “Epistemology of the Closet” (1993), traduzido para o português como “A epistemologia do armário” (2007), propõe uma reflexão sobre o “armário” como um dispositivo de regulação da vida de *gays* e *lésbicas* que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. Ela afirma que “o armário” marcou a vida dos homossexuais no último século e que ele “é a estrutura definidora da opressão *gay* no século XX” (Cf. SEDGWICK, 2007, p. 26, grifo nosso).

dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus. Lúcio sorri, reconciliado com tudo o que está ocorrendo. Como não quer desviar sua atenção do trabalho e da vida anota nas últimas páginas do seu diário a lista de pessoas que vai conhecendo. A lista, com o tempo, cresce de maneira alarmante e lisonjeira. Retoma o caderno e continua escrevendo (CARELLA, 2011, p. 128).

Em virtude da existência de regras socioculturais conservadoras e restritivas, o espaço público configura-se como um lugar onde os homossexuais e outros sujeitos de práticas dissidentes não podem manifestar os seus afetos e desejos, sob a pena de serem hostilizados ou violentados por “desrespeitarem” a moral e as normas vigentes. Neste cenário, alguns territórios na região central da cidade assumem, por sua vez, a função de zonas que “consentem” as práticas homoeróticas, mas que são permeadas de receio e medo, pois essas áreas não eliminam totalmente o perigo de que os sujeitos praticantes sejam constrangidos ou recriminados. Tais espaços passam a funcionar como “esconderijos” e “rotas” que possibilitam uma fuga temporária das injúrias e possíveis violências direcionadas aos indivíduos transgressores da norma, já que neles cria-se uma espécie de rede de sociabilidade homoerótica, proporcionando uma cumplicidade entre os iguais, além da resignificação dos locais que evidenciam a tênue fronteira entre o “mundo heterossexual” e o “mundo homossexual”, uma vez que as interações dentro da *urbe* vão se adaptando para que seja possível colocar em prática os afetos e desejos dos indivíduos dissidentes, que também transitam e habitam na cidade.

Entretanto, vale ressaltar que na época retratada em *Orgia*, a vigilância dos corpos e a regulação ou punições por suas ações eram controladas por um órgão do governo brasileiro, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e no que diz respeito ao histórico desse dispositivo de controle e de segurança pública, a historiadora Marcília Gama da Silva (2007) ressalta que “em épocas diferentes surgem alvos distintos, objetos diferenciados de intervenção da polícia, para os quais se voltam com mais intensidade na tentativa de manter a ordem” (SILVA, 2007, p. 179). Ou seja, em diversos momentos, o Estado e os seus órgãos administrativos e de segurança, visando cumprir a ordem, a moral e os bons costumes e na tentativa de impor uma “coesão” social, perseguiram e puniam tudo e todos que “ofendiam” a sociedade patriarcal e heterossexista.

Esse órgão focava em geral nas delinquências e seguia no encalço dos divergentes políticos, mas também repreendia os sujeitos praticantes da prostituição, em especial as travestis por aparecerem publicamente com trajes e comportamentos femininos, destoando das “leis da natureza” e violando as normas sociais. Como também, sob a tipificação de ultraje público ao pudor ou à “vadiagem”, perseguia os homens que transitavam durante a noite pela cidade,

principalmente quando identificados como efeminados, suspeitos ou flagrados realizando práticas homossexuais. O argentino, em seu diário, também registrou uma abordagem feita pela polícia local, enquanto ele estava no escuro com um rapaz no Parque Treze de Maio. O fragmento, transcrito a seguir ilustra a tentativa momentânea de “criminalizar” o ato por parte dos guardas, consequência de um regime regulador que repudiava qualquer prática afetiva e sexual entre homens:

QUINTA-FEIRA – [...] Volto ao Deserto e no mictório um rapaz finge urinar, mas está com o pau duro, manipulando-o para que eu o admire. Ao sair, não o guarda, mas o deixa-o do lado de fora, parecendo uma dessas estatuas fáticas de Pompéia. Falamos na rua. É estudante, chama-se João, mora em Casa Amarela. Diz que no parque 13 de Maio há lugares solitários e cômodos. Pelo menos nos poderemos abraçar ali. Está excitadíssimo, como eu. No parque há muita gente passeando. Caminhamos até uma rua escura e de repente ele me abraça e me beija; sua ansiedade é compartilhada e seus movimentos correspondidos. Há uma cegueira total, uma entrega sem perguntas. Nesse momento, parece-me ver gente que vem em nossa direção. Separo-me dele e acendo um cigarro. João corre e desaparece com a velocidade dum gamo. Os dois indivíduos dizem ser polícias. Eu não me altero. Falam de levar-me preso e procuram assustar-me com a ameaça de que meu nome será publicado em todos os jornais. Compreendo que estão tentando uma chantagem. Deixo-os falar, para tomar a palavra quando for oportuno. Um deles insiste dizendo que eu estava com um homem. Nego. [...] O mais baixo decide que é melhor deixar-me livre. O outro resmunga e concorda, mas só depois que prometo convidá-los para um trago quando nos encontrarmos no centro (CARELLA, p. 116-117).

Ademais, no íntimo da obra e da sua cartografia do desejo, o centro do Recife desenha-se como um território que proporciona tanto ao narrador-personagem quanto aos outros transeuntes lugares para experiências homoeróticas, tendo como aliados a penumbra e a má iluminação pública para caminhar lascivamente por ruas, becos, esquinas, pontes, praças vazias e protegendo-se nos beirais, marquises e vãos de escadas, além de “visitar” alguns banheiros públicos com a discreta rotina de seus frequentadores para que o desejo homoerótico seja realizado. Na narrativa, o banheiro público masculino é um dos primeiros territórios em que Lúcio Ginarte se depara com a possibilidade de carícias e prazeres entre iguais. O mictório do “Deserto”, bar de frequência assídua do argentino, abriga esse compartilhamento mútuo de íntimas “relações espermáticas” entre desconhecidos.

No mictório dos banheiros públicos alguns homens transformam o ato de micção coletiva em um ritual de contemplação, códigos de permissividade e toques recíprocos, culminando algumas vezes no gozo. Em seus trajetos noturnos pelas vias do centro da cidade, o estrangeiro descobre esse “templo sagrado” do universo homoerótico masculino, permitindo-se a esses rituais rápidos de caça e prazer. Ainda no banheiro do bar “Deserto”, Lúcio Ginarte

se converterá em um frequentador adepto desses ritos íntimos, entregando-se a eles sem nenhum pudor e registrando em seus diários a sua assiduidade, as conquistas obtidas neste “santuário” de manuseios e felações homoeróticas, conforme pode ser sintetizado no fragmento diarístico transcrito a seguir:

17, TERÇA-FEIRA - [...] No Deserto: três tipos seguem-me ao mictório. Um chupa meu pau enquanto manipulo o pênis dos outros dois: nós quatro ejaculamos quase ao mesmo tempo. 18, QUARTA-FEIRA [...] – O mictório do Deserto é uma espécie de quarto de encontros. Topo com dois tipos: um ejacula. Mais tarde, outros dois. [...] 19, QUINTA-FEIRA [...] – No Deserto: três novidades (CARELLA, 2011, p. 184 - 185).

Sobre o banheiro público e demais lugares de práticas homoeróticas, percebemos que as (rel)ações experienciadas pelo narrador-personagem em contato com outros frequentadores nesses espaços não possibilitam o estabelecimento de vínculos afetivos entre eles, pois a maioria das interações se resumem aos prazeres momentâneos. Vale enfatizar que, ao recorrer a espaços de constante circulação para dar vazão aos desejos homoeróticos, exigem-se dos seus praticantes uma maior atenção e cautela para que não sejam flagrados, constrangidos e repreendidos pelos vigilantes das normas que regulam e interditam qualquer manifestação afetiva e sexual entre homens e interpretada como “divergente”. A assídua circulação de Lúcio Ginarte por esses espaços homoeróticos, no intuito de satisfazer os seus desejos íntimos, por mais que o liberte do tédio, da solidão e da declarada consciência imoral, também o faz se reconhecer como um resignado ao rotineiro e indomável “vício” de buscar os prazeres sexuais pelas ruas, pontes e banheiros da cidade.

Outro aspecto que merece destaque em *Orgia* trata-se da escolha do argentino em morar no centro do Recife, especificamente no bairro da Boa Vista, que possuía as inúmeras comodidades de se estar no coração da capital pernambucana, próximo dos centros comerciais, feiras e das principais artérias de circulação dos transportes públicos para os outros bairros da cidade, além das diversas igrejas, edifícios administrativos e áreas culturais. Somado a isso, há também a possibilidade de estar longe do seu ambiente de trabalho e perto da boemia recifense, de fácil acesso, circulação e favorável para conhecer e ter contato com a diversidade que transita e habita pela metrópole. O narrador-personagem deixava claro o seu interesse em arrendar “*um lugar agradável para viver e trabalhar. [Necessitando, também], de independência e liberdade de movimentos, entrar e sair quando quiser sem controle de ninguém*” (CARELLA, 2011, p. 68).

As preferências do estrangeiro evidenciam o seu interesse em ter uma maior privacidade, independência e autonomia para circular livremente pela cidade sem explicações

ou restrições de horários e visitas, já que algumas limitações poderiam acontecer caso ele estivesse alojado em uma pensão, além do reconhecimento de que “em casa alheia não teria a liberdade total” (CARELLA, 2021, p. 112) que tanto desejava. Hospedado em um hotel por aproximadamente um mês, Lúcio Ginarte verifica o quão dispendiosa ficará a sua vida se permanecer por lá, incluindo nas suas andanças após o trabalho e aos finais de semana a urgente busca por uma nova morada, percorrendo alguns hotéis e pensões até encontrar um lugar para residir na Rua Sete de Setembro, espaço descrito em seu diário da seguinte maneira:

[o] edifício Sete de Setembro é quase novo, situado numa rua do centro, a poucos metros da avenida Conde da Boa Vista, artéria principal para o trânsito, resplendendo de casas comerciais e vitrinas iluminadas, coruscantes. [...] O apartamento é pequeno: por um corredor chega-se ao quarto único, passando antes por um pequeno cômodo que serve de quitinete, como chamam, e pelo banheiro (CARELLA, 2011, p. 140).

Ao fixar moradia no pequeno apartamento na Boa Vista, Lúcio Ginarte passa a ter um espaço cômodo no centro da cidade e um ambiente tranquilo para descansar, propício para planejar as suas aulas e inspirador para mergulhar em inúmeras reflexões, escritos diarísticos e literários. Da mesma maneira que a proximidade, fácil acesso, localização e descrição desse espaço também proporcionou ao narrador-personagem uma maior privacidade para receber habituais visitas masculinas e “abrigar” reservadamente alguns encontros afetivo-sexuais, já que, após estabelecer certa confiança, ele convida e leva para sua quitinete algumas das conquistas obtidas durante as “caças” homoeróticas, em meio às caminhadas e circulação por espaços da região central da capital pernambucana. Transpõe, portanto, algumas relações estabelecidas no ambiente público para o privado, rompendo momentaneamente os limites impostos para esses territórios, misturando os espaços e encontrando possibilidades subjetivas para burlar as interdições e obter prazeres homoeróticos.

Ampliando nossas considerações, toda essa cartografia⁷⁸ da cidade do Recife sob a perspectiva do desejo homoerótico evidencia uma forte ligação entre o espaço e as manifestações sexuais, inclusive as sexualidades não normativas. Por essa ótica, é possível aproximar esses lugares com a lógica heterotópica, fundamentada através das reflexões sobre

⁷⁸ Sobre a cartografia, adotamos “uma definição provisória” utilizada pela professora e psicanalista brasileira Suelly Rolnik (2011) ao considerar que para “os geógrafos, a cartografia [...] é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certo mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (ROLNIK, 2011, p. 23). (Cf. ROLNIK, Suelly. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. – Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011).

as heterotopias⁷⁹ do filósofo francês Michel Foucault (2009), cujo conceito busca essencialmente entender esses “outros espaços”, descrevendo os lugares que “divergem” e funcionam em circunstâncias não hegemônicas, além de ter como um dos seus princípios “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, 418).

Em síntese, essa justaposição de espaços e práticas até então opostas pode parecer impensável ou soar como ambígua, entretanto, possibilita a ideia de que no interior de uma cultura “estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Em outras palavras, esses lugares heterotópicos são espaços subjetivamente “alterados”, estruturados pela experiência e vivência, são também territórios onde os sujeitos encenariam “outros personagens” que não aqueles representados corriqueiramente nos espaços regidos pelas normas hegemônicas. Essa performance dualista dos que exercem socialmente uma “vida dupla” é uma característica latente da maioria dos indivíduos masculinos que transitam clandestinamente pelo submundo homoerótico existente na cidade.

Na sequência, observaremos a homossociabilidade afetivo-sexual masculina como uma estratégia utilizada pelo narrador-personagem e demais sujeitos dissidentes para transitar por territórios urbanos e os *guetos* homoeróticos clandestinos existentes no centro do Recife e descritos diversas vezes ao longo de *Orgia*.

4.2 A HOMOSSOCIABILIDADE AFETIVO-SEXUAL MASCULINA EM ORGIA: O TRÂNSITO POR TERRITÓRIOS URBANOS E GUETOS HOMOERÓTICOS CLANDESTINOS

O Recife, como certas cidades, não se entrega à primeira vista. Seu encanto está oculto e talvez por isto se torne mais penetrante quando encontrado (CARELLA, 2011, p. 58-59).

Compreendemos a homossociabilidade como uma vasta rede de práticas sociais que possibilitam e ajustam as ligações de solidariedade e colaboração ou de rivalidade e competição entre os sujeitos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero, partilhando certas afinidades em um mesmo grupo e na realização de diversas ações entre iguais. Essa parceria e

⁷⁹ Para ampliar o repertório e a compreensão sobre as heterotopias, ver também: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail e Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

essa interação dos sujeitos, sob a perspectiva homossocial masculina, também auxiliam na “camuflagem” e cumplicidade para as variadas práticas afetivas e sexuais homoeróticas, principalmente em épocas e regiões em que tais relações são consideradas impróprias em decorrência da sua estigmatização como pecado, desvio e patologia, além de serem perseguidas e reprimidas.

Sobre esta sociabilidade entre iguais, o professor José Carlos Barcellos (2006) argumenta que:

[o] conceito de homossociabilidade é mais abrangente e complexo que o de amizade, assim como o de homoerotismo o é em relação ao de homossexualidade. A conjugação de ambos permite abarcar um amplo espectro de relações entre homens e situar o homoerotismo em suas dinâmicas de contigüidade [sic] e diferença com outras formas de relações masculinas, liberando-nos das compartimentações falaciosas do discurso homofóbico, cujos mecanismos discursivos são, assim, em parte desnudados (BARCELLOS, 2006, p. 24).

Neste sentido e observando o aspecto homossocial presente em *Orgia*, o pesquisador Leandro Soares da Silva (2015) afirma que:

[a] homossociabilidade diz respeito à dinâmica das relações entre homens, independente de suas identidades sexuais, e ao modo como a masculinidade é exercida e construída. A nação homossocial descrita pelo escritor argentino é um espaço para se pensar além da homossexualidade, pois é sobre a masculinidade oficial que ela versa, ou melhor, sobre os não-ditos dessa masculinidade (SILVA, 2015, p. 127).

Através dessa dinâmica de se relacionar entre os sujeitos e os espaços, faz-se necessário perceber que, na época retratada em *Orgia*, princípios da década de 1960, alguns territórios dos grandes centros urbanos se inscreviam sob o signo da discrição e clandestinidade, a fim de proporcionar para a maioria dos seus frequentadores a possibilidade de construírem e transitarem por uma “vida dupla” resultante das alternâncias entre a vontade de dar vazão e colocar em prática os seus desejos afetivo-sexuais, como também a assumida imagem social e pública enquanto sujeitos heterossexuais, por se tratar da norma legítima e “soberana” de regulação dos corpos sexuais. Entretanto, percebemos que a adoção de uma postura que visa um “ocultamento” ou “camuflagem” também evidencia as (re)veladas consequências de uma cultura que impõe aos sujeitos “desviantes” os estigmas de marginais e abjetos, uma vez que tais imposições reverberam-se em sentimentos de não (auto)aceitação e culpa, além do medo das (o)pressões sociais (ridicularização, violência, ostracismo, etc.), que culminam na rejeição desses indivíduos aos “armários” e *guetos*.

A título de conceituação, o antropólogo social Edward MacRae (2005) compreende que o “*gueto* é um lugar onde tais pressões são momentaneamente afastadas e, portanto, onde o homossexual tem mais condições de se assumir e de testar uma nova identidade social” (MACRAE, 2005, p. 299, grifo nosso). Ampliando essa percepção, os pesquisadores Júlio Assis Simões e Isadora Lins França (200) afirmam que o “*Gueto* homossexual” diz respeito “a espaços urbanos públicos ou comerciais – parques praças, calçadas, quarteirões, estacionamentos, bares, [...] –, onde as pessoas que compartilham uma vivência homossexual podem se encontrar” (SIMÕES; FRANÇA, 2005, p. 309-310). Assim, o *gueto* passa a assumir a função de um ambiente que proporciona uma maior possibilidade de trocas, contatos e (inter)ações homoeróticas, conseguindo driblar e atenuar as tensões da estigmatização aplicada às afetividades e sexualidades dissidentes.

Além disso, os antropólogos Júlio Assis Simões e Isadora Lins França (2005) ainda acrescentam que:

o “*gueto*” não somente amplia a oportunidade de encontrar parceiros e viver experiências sexuais, mas também pode contribuir decisivamente para reduzir os sentimentos de desconforto e culpa em relação à própria sexualidade, reforçar a auto-aceitação [sic] do desejo e, eventualmente, a disposição para “assumi-la” em âmbitos menos restritos (SIMÕES; FRANÇA, 2005, p. 310, grifo nosso).

Faz-se necessário ressaltar que a delimitação e manutenção de espaços inclinados e “protegidos” para o trânsito dos corpos e as práticas homoeróticas não tem apenas a finalidade de estabelecer e gerir os comportamentos e identidades sexualmente “desviantes”, mas também de colocar em evidência e questionar direta ou indiretamente as regulações dominantes de sexo e gênero, regidas sob a perspectiva heteronormativa, quiçá, almejando uma ruptura dos paradigmas e das interdições socioculturais em torno da(s) sexualidade(s).

Em *Orgia*, a “guetização” homoerótica torna-se visível e passa a ser demarcada à medida que o narrador-personagem se coloca à deriva pelo centro da capital pernambucana, circulando assiduamente por lugares de prestígio, populares e “malvistas”, no fito de descobrir e experimentar os códigos que possibilitem uma maior interação afetiva e sexual entre homens. A seguir, apresentamos a transcrição de um fragmento do registro diarístico de Lúcio Ginarte em que é possível ilustrar essa territorialização:

16, QUINTA-FEIRA [...] – À noite, a rua Duque de Caxias é o ponto de reunião de homossexuais, que dão uma volta pela praça Dezesete, cais de Santa Rita, e voltam pela rua 1º de Março. Começo a fazer parte desse ambiente, mas o cortejo que me segue se renova, contínuo, assíduo, tenaz, obstinado (CARELLA, 2011, p. 225).

Essa habitual circulação por determinados espaços revela-se na narrativa como um dos momentos de sociabilidade entre indivíduos que compartilham do desejo homoerótico e almejam por saciá-lo. Nesses trajetos pelo espaço público e no ato de (re)conhecer outras pessoas, além do jogo de sedução e das trocas de carícias, demonstram-se as afinidades e os interesses de cada sujeito. Ademais, para além dessas dimensões geográficas e de seus perímetros urbanos delimitados no texto, o argentino também evidencia alguns comportamentos quase que ritualísticos na cidade do Recife: “– No centro. Sou seguido por vários invertidos. Cada vez que saio à rua forma-se uma espécie de cortejo atrás de mim. – Tropeçamos um contra o outro” (CARELLA, 2011, p. 96). A região central passa a assumir esse papel de “zona autorizada” para uma maior errância de indivíduos diversos, sem distinções e nem a necessidade de definir trajetos específicos, pois se consolida como um território acessível para a busca do prazer e propício para agir como um *flanêur*⁸⁰ à la *brésilienne* e de exercer a prática do *trottoir*⁸¹.

Nesse cenário de contatos afetivo-sexuais efêmeros e em meio aos *guetos* do centro da cidade do Recife, Lúcio Ginarte também se preocupa em não desrespeitar as leis vigentes no Brasil e, por estar na condição de estrangeiro nesta terra, essa preocupação ecoa em sua mente antes de ceder às tentações dos corpos negros e se render aos constantes assédios, à medida que ele mergulha no clandestino submundo homoerótico da capital pernambucana. Durante as suas perambulações, o narrador-personagem se vê diante de várias situações sedutoras e que, possivelmente, elas transgrediriam as normas vigentes. Por cautela, no intuito de compreender o que seria tolerável ou não em terras brasileiras, o argentino optou por consultar o seu amigo Hermindo, indagando-o sobre:

[o] que é e o que não é permitido aqui? Em todos os países há limites. [...] [A] indiferença de seus novos conhecidos o precipitam numa espécie de vazio que necessita encher. As comportas se abrem de repente, mas que fazer, como fazê-lo sem delinquir? Hermindo, interrogado, responde com uma rude franqueza [quando] este lhe pergunta em que idade os jovens adquirem maioridade no Brasil, [ele] lhe diz que não há limites nem restrições para nada [e esclarece] com ar resolutivo: - Não gosto dos indivíduos puros, das pessoas que nunca pecam. Gosto dos pecadores (CARELLA, 2011, p. 94).

⁸⁰ O *flanêur* é um termo originalmente cunhado por Charles Baudelaire (1821-1867) e se refere a alguém que observa a cidade ou seus arredores, experimentando-a não só fisicamente, mas também refletindo sobre a forma de ver e sentir as coisas a sua volta. Além disso, o vocábulo de origem francesa também faz referência ao “andarilho”, “ocioso”, “passeador”, “vadio” e a “vadiagem”.

⁸¹ O *trottoir* trata-se de um vocábulo em francês que por definição seria “andar na calçada”, mas ganhou uma ressignificação e passou a fazer referência ao andar das prostitutas e travestis a procura de clientes nas calçadas de Paris. Atualmente a palavra é um sinônimo para a prostituição de rua, mas também alude para o “passeio” das pessoas pelas calçadas, aproveitando para se conhecer e estabelecer contatos afetivos e sexuais.

O tom de permissividade apontado por Hermindo reforça a construção equivocada e “manjada” sobre o Brasil como uma “Sodoma tropical” sem limites e repreensões, cuja ideia se difundiu e cristalizou no imaginário dos estrangeiros de que neste país não haveria regras. Entretanto, Lúcio Ginarte não se rende a essa ilusória falácia e reconhece a necessidade de estabelecer tênues fronteiras entre os seus comportamentos e práticas dissidentes com a sua vida social e laboral, visando não sofrer constrangimentos ou sanções, haja vista o seu conquistado prestígio intelectual e artístico na Argentina, além da sua iniciante vida profissional em solo brasileiro, pois enquanto professor universitário também necessitava transitar por lugares correlatos à sua função, como a reitoria, a escola, o teatro do quartel, além das reuniões e idas às casas dos colegas de trabalho, visitas a biblioteca e aos espaços do circuito artístico da cidade, sem que a sua identidade sexual fosse contestada.

No intento de estabelecer alguns limites, mesmo com o constante interesse e disponibilidade para colocar em prática os seus desejos homoeróticos, o narrador-personagem reserva aos lugares do centro da cidade os seus maiores esforços no intuito de dar vazão e concretizar essas vontades, já que nesses territórios os artifícios da cumplicidade e do anonimato são empregados para o êxito dos contatos e das relações afetivas e sexuais, sem que o argentino seja questionado ou repreendido.

Todavia, na mesma proporção em que o estrangeiro transita entre a sua “vida dupla”, conforme mencionamos na primeira parte do capítulo anterior (Cf. p. 60-63), alternando-se entre as faces de um profissional dedicado durante o dia e a de um caminhante cheio de desejos pelas ruas, pontes e banheiros do centro da cidade, camuflado pela noite, boemia e marginalidade recifense, ele também constata a intensidade das ações homoeróticas nos *guetos* do centro do Recife, pois aqui, segundo ele “*não se conhecem os preâmbulos,[...] duas pessoas se encontram e vão copular em seguida*” (CARELLA, 2011, p. 76). Sendo, inclusive, perceptíveis as consequências dessas ações e suas possíveis “interdições” no cenário social local, já que nesta cidade “as pessoas têm medo dos comentários. Cuidam-se, dissimulam e a vida passa por elas sem grandes penas nem grandes alegrias. E todas estas vidas e estes desejos, satisfeitos ou não, se transformarão em pó” (Ibidem, p. 99).

Diante dos distintos comportamentos de Lúcio Ginarte através de uma dupla *persona* em circulação pela cidade e na realização de práticas homoeróticas resguardadas pela homosociabilidade, ao longo da narrativa o argentino igualmente verifica o quão difícil seria resistir e dissimular a sua inclinação afetivo-sexual em terras estrangeiras, uma vez que ele verifica que é neste território tropical, urbano e clandestino do Recife que “*se encontra sem*

véus o rosto gracioso e, ao mesmo tempo, austero do desejo, do cego instinto sexual; [pois aqui] tudo é força erótica, contato corporal, Vênus deitada, Urano nas esquinas” (CARELLA, 2011, p. 89).

Opondo-se aos espaços de sociabilidade homoerótica, que foram se acomodando pelo centro da cidade e (re)desenhando a “geografia homossexual” recifense, visando também acolher e atender as reivindicações dos desejos, experiências e práticas sexuais divergentes da norma, há, em *Orgia*, alguns territórios e instituições onde o argentino transita sem que a sua sexualidade seja posta em xeque ou contraposta, dada as hierarquias de funcionamento desses lugares, configurados profundamente pelos alicerces da heteronormatividade, do imaginário cristão e patriarcal. Logo, esses espaços se tornam para o estrangeiro, mesmo que veladamente, lugares opressivos, empenhados na manutenção da cultura hegemônica, cabendo a ele reprimir os seus desejos ou qualquer prática homoerótica enquanto estiver dentro deles.

No decorrer da obra, o argentino também frequenta alguns lugares na companhia de Hermindo e de Adriano, sendo esses espaços, em sua maioria, vinculados ao universo intelectual e artístico da capital pernambucana. Lúcio Ginarte evidencia, por vezes, a importância e influência dos seus anfitriões no cenário cultural da cidade, conhece os seus gabinetes, lares e famílias, interações estas que exigem dele certa diligência para não cometer alguma deslealdade, deslize ou extrapolar os limites do que era tolerado nesses espaços. Uma vez que os seus olhos estavam empenhados e aguçados na “caça” por novos contatos e prazeres, então, qualquer atitude ou gesto em nome do desejo, poderiam ser traiçoeiros e passariam a comprometer as relações sociais e profissionais estabelecidas.

Em *Orgia*, o narrador-personagem cumpre compromissos burocráticos para regularizar os seus documentos no Consulado Argentino e na Central de Polícia, especificamente no departamento de estrangeiros, sendo recebido nesta última repartição com certa frieza, “*como se ele, por sua condição de estrangeiro, fosse um criminoso*” (CARELLA, 2011, p. 82). Além disso, há também as suas idas à Reitoria da Universidade do Recife, órgão administrativo da “[*escola*], onde é admitido como professor” (Ibidem, p. 66). Lá, o “*Magnífico [Reitor] recebeu-o com uma amável indiferença*” (Ibidem, p. 64) e as conversas são protocolares, visando questões burocráticas e financeiras. Em ambas as instituições nas quais transita, são visíveis os assumidos valores relacionados à ordem, à moral e aos bons costumes, logo não seria tolerado qualquer comportamento que provocasse algum constrangimento aos órgãos, como também alguma divergência no âmbito ideológico, político, social e sexual vigente.

Outro ponto que faz parte dos itinerários não questionáveis do narrador-personagem refere-se a sua “peregrinação” pelas inúmeras Igrejas Católicas localizadas no centro do Recife,

contemplando os seus estilos, arquiteturas, altares e estátuas de santos. Aos domingos, religiosamente, o estrangeiro frequentava a missa e depositava nela as suas orações, confissões, além de se divertir nas quermesses. Ademais, essa sua inclinação para o cenário religioso da cidade é também um reflexo da sua formação e crença cristã. No mais, durante a semana a rotina do argentino centrava-se na preparação e aplicação das aulas na Escola de Teatro que, posteriormente, passaram a ser realizadas no teatro do Quartel⁸² em virtude da necessidade de um palco para os ensaios dos alunos, pois para Lúcio Ginarte “[as] aulas devem ser dadas com a finalidade de encaminhar o aluno a ser ator” (CARELLA, 2011, p. 71), compromisso firmado e levado a sério por ele, cuja dedicação passa a despertar a atenção de outros alunos e professores.

Contudo, essa alternativa de um novo território para o exercício profissional do narrador-personagem possibilita que os seus desejos homoeróticos permanecessem à flor da pele, mesmo que com muita moderação dada a configuração disciplinar, conservadora e tradicional da Instituição. No seu diário, ele registra a sua percepção referente a esse ambiente predominantemente masculino: “[o] quartel está cheio de homens com muito pouca roupa” (CARELLA, 2011, p. 168). Ademais, descreve um pouco sobre as suas experiências e sensações neste lugar: “[aula] no quartel. Os corpos seminus fazendo ginástica me enchem de desejos” (Ibidem, p. 185), completando que os “atletas me [lhe] deixam fora de prumo. Além disto, como sou [é] estrangeiro, olham-me [lhe] mais que às alunas, embora existam alunas encantadoras” (Ibidem, p. 189).

No entanto, ao longo da narrativa, Lúcio Ginarte reconhece que o “*clima moral de Pernambuco é particularmente turbulento, o meio destaca-se pela sensualidade brutal e o ambiente está viciado por um constante sadomasoquismo*” (CARELLA, 2011, p. 82), possibilitando que, apesar do cenário moralista, regulador e opressivo da época, aspectos relacionados às desigualdades sociais, às divergências político-ideológicas e às manifestações afetivo-sexuais não heteronormativas, antes ignoradas ou julgadas como inexistentes, saíssem mesmo que clandestinamente do submundo da cidade, oportunizando que essas práticas até então “protegidas” pelo segredo, silêncio e relegadas aos esconderijos, passassem a se realizar e serem vistas no espaço público, mesmo que carregando os estigmas da marginalização.

O narrador-personagem de *Orgia* também evidencia o destaque que a capital pernambucana tinha na Região Nordeste do país, prestígio também conquistado através das

⁸² Refere-se ao Cine Teatro do Quartel do Comando Geral da Polícia Militar de Pernambuco (PM/PE), popularmente conhecido como Teatro do Derby, fundado em 1935 e localizado entre o Quartel e o Hospital da Polícia Militar.

suas zonas boêmias, de prostituição e de homossociabilidade que facilitava a obtenção dos prazeres homoeróticos, aspectos convidativos para os viajantes brasileiros e estrangeiros que buscavam por ares mais libertinos. A seguir, apresentamos a transcrição dessa característica atraente da “Veneza americana”, sob a ótica do argentino, ao afirmar que:

[o] Recife é o centro do vasto Nordeste e para aqueles que não podem viajar para o Rio de Janeiro ou São Paulo é a grande cidade populosa, inalcançável, cheia de luzes, mulheres e oportunidades diferentes das do sertão. A opulência e a suntuosidade das casas comerciais, a abundância de igrejas, a facilidade de prazeres físicos por pouco dinheiro com as lindas prostitutas e, por fim, essa atmosfera lasciva que caracteriza toda a grande cidade, os atrai e quase sempre os retém (CARELLA, 2011, p. 119).

Além do mais, Lúcio Ginarte não esconde a tonalidade erótica dessa cidade que seduz, vicia, “envenena” os pensamentos e comportamentos dos inúmeros visitantes, inclusive em seu diário ele descreve, sem mea-culpa, as suas entregas, percepções e inquietações:

2, SEGUNDA-FEIRA - [...] Na atmosfera do Recife respira-se sexo puro e eu estou me intoxicando. Mas não posso perder tempo sentindo-me culpado; é preciso viver. De repente, vejo que sei muito menos acerca dos homens do que supunha. Nada é como parece; ninguém é o que parece ser (CARELLA, 2011, p. 153-154).

Ao reconhecer o seu pouco conhecimento sobre os homens e verificando no âmbito das relações socioespaciais o quanto “as aparências podem enganar”, o narrador-personagem aponta para o leitor a importância das subjetividades vinculadas aos sujeitos considerados ambíguos ou *invertidos*, como também aos territórios clandestinos que se ressignificam para possibilitar a ocorrência de múltiplas experiências e desejos afetivo-sexuais, recorrendo, por exemplo, à homossociabilidade que sob o disfarce da amizade altera a aparência das práticas homoeróticas.

Em *Orgia*, além das ruas, becos, pontes e praças, a galeria de arte de Héctor Toro, alguns bares, cinemas e mercados públicos passam a exercer a função de territórios que possibilitam o discreto trânsito e “abrigo” para as conquistas homoeróticas. Na narrativa, as relações empreendidas nestes lugares são camufladas por uma parceria, cumplicidade ou “amizade” entre o estrangeiro e os outros homens, lembrando que tanto Lúcio Ginarte quanto a maioria dos seus amantes performam em seu caminhar e nos encontros uma notável masculinidade que também auxilia na confiabilidade sobre a sexualidade deles, elemento essencial para desviar os olhares duvidosos, maliciosos e, principalmente, preconceituosos da sociedade.

Outro lugar que assume involuntariamente essa função de acolhimento, cumplicidade e camaradagem homossocial masculina no centro da cidade do Recife é o Teatro do Parque. Ao

longo da obra o narrador-personagem registra essa relação entre os seus desejos e incansáveis idas a esse estabelecimento como um recurso estratégico para driblar a solidão: “[*volta*] ao *Teatro do Parque*, ali talvez encontre alguém com quem conversar”, “[*decide*] voltar ao *Teatro do Parque* à procura de um contato humano” ou quando novamente retorna “ao teatro para evitar a solidão” (CARELLA, 2011, p. 71, 86 e 88). Neste espaço, Lúcio Ginarte precisa ser vigilante e ter ponderação, tendo em vista a proximidade com o seu universo profissional, pois sendo professor do curso de teatro ele poderia, a qualquer momento, “esbarrar” com alguns atores, alunos ou colegas de trabalho. Contudo, ao apagar as luzes, os toques, carícias e “bolinações” encontram a “autorização” necessária para serem exercidas, entre amantes e desconhecidos, cujo temor de algum flagrante ou constrangimento era momentaneamente esquecido em virtude da pouca luminosidade.

Sobre as grandes metrópoles, seus espaços e as relações impessoais que neles existem, é interessante pontuarmos que, conforme as ideias do filósofo francês Didier Eribon (2008), a “cidade é também um mundo social, um mundo de socialização possível, e ela permite superar a solidão tanto quanto protege o anonimato” (ERIBON, 2008, p. 34). Ancorando-se nesta afirmação, em *Orgia*, torna-se visível que o experienciar homoerótico do narrador-personagem no Recife pauta-se por relações efêmeras com homens desconhecidos, de “vida dupla” e que, na maioria das vezes, os contatos realizados com os seus amantes eram desprovidos de laços afetivos ou sem nenhum envolvimento duradouro, resultando em um contínuo estado de solidão.

Todo esse sentimento de solidão experienciado por Lúcio Ginarte ganha intensidade e forma através dos seus inúmeros registros diarísticos. A seguir, transcrevemos alguns fragmentos do seu diário em que o estrangeiro evidencia as suas sensações de solidão e carência em terras pernambucas:

QUINTA-FEIRA [...] [a] solidão não é a falta de relações, mas de um contato afetivo que vivifica porque é profundo e reanima as fibras necessárias para que permaneçamos de pé. Até agora só obtenho sucedâneos e por isto uma simples carícia que procura estabelecer um contato mais afetivo que material me comove e [...] se fixa na memória (CARELLA, 2011, p. 99).

Ademais, o narrador-personagem destaca a inquietude quanto ao seu ócio e a amargura proveniente da solidão, indicando a principal alternativa encontrada por ele para minimizar essa sensação:

26, TERÇA-FEIRA [...] - Sobra-me tempo. Já trabalhei, li, escrevi, comi, passei, o que fazer? Não posso ficar fechado em casa; se saio, continuarei

conhecendo pessoas. O tempo me sobra e a solidão me amargura. (CARELLA, 2011, p. 144). [Ou] 23, SEGUNDA-FEIRA [...] – Solidão, amargura, tristeza. Quando estou assim preciso de um corpo. Busco na noite deserta do Recife, encontrando apenas costas que se afastam (CARELLA, 2011, p. 190).

No misto para “driblar” a solidão, Lúcio Ginarte esporadicamente também se relaciona com mulheres, mas no decorrer da narrativa é possível identificar apenas três envolvimento em que se percebe um evidente desejo, inclinação erótica e prática sexual. Número ínfimo se compararmos com os incontáveis envolvimento homoeróticos descritos pelo narrador-personagem. Ainda no seu percurso de chegada até o Recife, durante a escala e estada em Salvador, surge “*uma morena de seios grandes [e com] um lindo riso sensual*” (CARELLA, 2011, p. 48). A Carioca, assim identificada, proporciona no hotel uma inesperada aventura sexual ao estrangeiro, levando ele e o seu colega de quarto ao orgasmo, cuja satisfação entre esses corpos opostos “*aconteceu sem nenhuma palavra*” (Ibidem, p. 51).

Já em solo pernambucano e em meio a sua rotina profissional, o narrador-personagem se viu perseguido pela imagem de uma moça que conheceu na escola, sabendo que não se tratava de uma aluna, ele prontamente passa a admirar a sua beleza, lhe atribuindo “um apelido por causa das formas do seu corpo: Anforita, diminutivo de ânfora” (CARELLA, 2011, p. 147). Ambos se esbarram na escola e pelo centro da cidade, contatos que instigam o interesse do argentino: “Anforita é uma das poucas mulheres que me atraem” (Ibidem, p. 157) e, de maneira recíproca, a atração entre ambos conduz para uma maior tensão sexual, culminando com o “defloramento” da jovem moça enquanto ela estava sozinha em casa. Ademais, como todas as relações vividas pelo estrangeiro ao longo da narrativa, a deles também não vigora, pois Lúcio Ginarte estava ciente das impossibilidades e deixava claro que ele não “*confunde desejo com amor*” (Ibidem, p. 162).

Em suas andanças noturnas, o *porteño* também interage com prostitutas, moças convidativas que lhe despertam o interesse de “desafogar os pruridos sexuais que começam a tornar-se intoleráveis” (CARELLA, 2011, p. 99), mas não se rende às investidas das meretrizes. Entretanto, findando este cenário erótico de Lúcio Ginarte com o sexo oposto, surge uma mulher misteriosa, apelidada de Cachumba, mas posteriormente identificada como Samita. Ambos se conheceram casualmente e desde então se encontram várias vezes, mesmo ela sendo uma senhora que estava “*submetida a leis inflexíveis que perduram no Nordeste*” (Ibidem, p. 275). O narrador-personagem a descreve como uma mulher que “*estudou música e dança, é divorciada ou separada, trabalha por conta própria e vai bem, [além de ser] inteligente e fina*” (Ibidem, 2011, p. 277-278). Concluindo que ela não morava em Recife, mas, quando estava de

passagem pela cidade, visitava o apartamento do seu amigo sexual que a enxergava como “*uma fêmea que aceita a vida como vem. Seu riso denuncia uma experiência carnal repetida, tem algo de rouco, de selvagem, de rebelde. Apesar de gostar de ser admirada e cobiçada não se dá: toma os homens. Bebe devagar*” (Ibidem, p. 278-279).

Em *Orgia*, apesar de Lúcio Ginarte ser um homem casado nos moldes heteronormativos e de realizar alguns encontros extraconjugais com outras mulheres, sem descartar as relações com outros homens, o narrador-personagem não esconde “[a] pouca atração que as mulheres me [lhe] provocam [...]”. Élide [sua esposa], claro, é exceção” (CARELLA, 2011, p. 291-292). Contudo, mesmo diante dessas relações de envolvimento e vínculo com o sexo oposto, ele ressalta o seu grande deslumbramento e sedução pelo corpo masculino, pelo “macho” rude, viril e de feições negras ou mestiças, características visivelmente encontradas entre os nativos brasileiros.

Todavia, apesar do desejo e da discrição, possivelmente essas relações com algumas mulheres ajudavam a distanciar qualquer “dúvida” sobre a sexualidade do argentino, amenizando, nem que seja internamente, o peso dos estigmas impostos aos homossexuais ou aos sujeitos associados com comportamentos homoeróticos. Complementando essa percepção, o filósofo Didier Eribon (2008) afirma que a “solidão, o recuo sobre si [...] são, então, uma maneira de se ‘virar’ com a identidade estigmatizada, de geri-la no dia a dia” (ERIBON, 2008, p. 128), pois um homem homossexual seria “alguém que renuncia à sua masculinidade” (Ibidem, p. 101) e, conseqüentemente, perderia os privilégios que a heterossexualidade lhe proporcionava. Por essa perspectiva, no intuito de preservar as “benesses” da cultura heterossexista hegemônica, se faz necessário (dis)simular, mentir ou camuflar qualquer sentimento, desejo ou comportamento sexual dissidente.

Nessa lógica, os sujeitos homoeróticos também passam a abrigar em si um “*gueto interior*”, uma vez que “a obrigação de mentir consiste em manter presa no segredo da consciência uma boa parte de si mesmo” (ERIBON, 2008, p. 124). Confirmando, inclusive, o comportamento opressivo e silencioso de que todo indivíduo afetivo-sexualmente divergente da norma “primeiramente aprendeu a mentir” (Ibidem, p. 124), sendo “obrigado” a criar uma nova maneira de performar ou se apresentar socialmente. Ademais, reconhecemos que, para os homens que optaram por exercer uma “vida dupla” (sexualmente x socialmente), a homossociabilidade seria uma alternativa para disfarçar e proporcionar certa cumplicidade entre os sujeitos homoeróticos masculinos, transitando por espaços guetificados e clandestinos, desviando seus corpos dissidentes das difamações, dos olhares e discursos preconceituosos.

Por último, sabemos que em *Orgia* as experiências de Lúcio Ginarte estão desenhadas através do homoerotismo, desejo clandestino dele que se embrenha e mistura pelos territórios urbanos e paisagens recifenses, além dos *guetos* formados na região central da cidade, com espaços que se redefinem por meio da cumplicidade afetivo-sexual masculina. Mediante a dupla *persona* vivida pelo narrador-personagem em diálogo com as suas relações socioespaciais registradas ao longo da obra, descortinam-se para o leitor outros ângulos da capital pernambucana, cuja permissividade e a inclinação erótica do estrangeiro demonstram também as estratégias encontradas pelos sujeitos dissidentes para escapar ou burlar as regras dominantes. Dessa forma, a circulação que o argentino estabelece em Recife possibilita o trânsito por dois universos: o social e o sexual, sendo o primeiro marcado pelos signos da heteronormatividade, exigindo dele uma postura discreta nesses espaços, ocultando qualquer divergência frente à norma. Já o segundo se pauta em seus desejos homoeróticos e as rotineiras aventuras noturnas por territórios marginalizados ou ressignificados no centro da cidade, cujas práticas, mesmo que clandestinamente, possibilitam a transgressão das regras vigentes.

5 CONCLUSÃO

“Não gosto de partir, mas de chegar” (CARELLA, 2011, p. 299).

Ao caminhar para o encerramento deste trabalho, mobiliza-se em mim uma inquietude para trazer uma “conclusão” assertiva e precisa para as ideias postas em todas as páginas desta Dissertação de Mestrado, além disso, tal inquietação mistura-se com a sensação de partida, que se alterna com os sentimentos de despedida. Deste ponto, espero e desejo partir para novos projetos, pesquisas e sonhos, mas também me despeço de algo que fez parte da minha rotina, quase que diária nos últimos anos e que se finda com o cumprindo dos prazos e a inevitável lógica da vida, em que todo ciclo tem um começo, meio e fim.

A título de “desfecho” desta produção acadêmica, asseguro que não tive a ambição de propor um ponto final estático, rígido, limitador, com afirmações e conclusões engessadas, pois reconheço as minhas limitações e compreendo que muitas outras questões não puderam ser suscitadas, aprofundadas ou respondidas aqui, ampliando as inquietações e o incentivo para que o *homoerotismo* e a obra *Orgia*, de Tulio Carella, continuem servindo de tema e *corpus* para pesquisas literárias e estudos vindouros dentro da academia, dada a sua relevância e potência interpretativa da narrativa através de aspectos históricos, sociológicos e culturais.

Inicialmente, espero ter evidenciado a importância de pesquisas voltadas à sexualidade, sobretudo nas Ciências Humanas e Sociais. Uma vez que, tais áreas, com seus respectivos estudos, metodologias e especificidades, contribuem para uma maior visibilidade da temática, como também proporcionam câmbios de informações e diálogos para melhor compreender essa particularidade dos indivíduos, além das suas subjetividades impressas em tempos remotos ou atuais. Contudo, no campo dos Estudos Literários, ainda é perceptível um tímido caminhar em torno destas abordagens, da mesma forma que há por parte dos mais conservadores e defensores do cânone tradicional, um olhar “ressabiado” para os trabalhos cujas temáticas tratem a respeito da sexualidade e, mais especificamente, das dissidentes (homossexualidade e transexualidade, por exemplo), cujo foco central seja as suas representações, histórias e autoria, somadas às reivindicações de espaços, seus conflitos identitários, as lutas e embates socioculturais.

Entretanto, como afirmava o ensaísta Octavio Paz (1994), uma “das funções da literatura é a representação das paixões” (PAZ, 1994, p. 93), neste sentido, percebo que algumas produções literárias assumem um papel fundamental na representação e compreensão do ser humano através das suas inúmeras facetas enquanto sujeito social, provido de paixões, desejos, além da aspiração contínua pela felicidade e a sensação de completude. Semelhantemente, as

pesquisas acadêmicas que abordam aspectos sobre a sexualidade, explicitamente com tons eróticos, além de compreendê-la, analisá-la, possibilitam, direta ou indiretamente, a desconstrução em torno da marginalização imposta às obras e os respectivos estigmas atribuídos aos seus autores que optaram por abordar tal temática.

No âmago destas produções literárias, artísticas e acadêmicas, considero que as representações ou as discussões acerca das sexualidades dissidentes, dando vazão e visibilidade para essas manifestações sexuais que até então estavam escondidas na intimidade de vários homens e mulheres, promovem uma ruptura do cânone constituído por padrões, estéticas e estilos impostos para priorizar e manter o modelo hegemônico heterossexista. Contudo, nos últimos tempos, é perceptível que diversas manifestações artísticas têm se inclinado para subverter os moldes mais tradicionalistas, rompendo os limites do gênero, sexo e também as fronteiras entre o pudor e a obscenidade, através de produções com abordagens mais explícitas, cruas e desprendidas de máscaras ou tarjas de censura, que ainda insistem em ditar regras conservadoras e moralistas em todas as instâncias socioculturais.

Por esse ângulo de subversão no cenário artístico e literário, o escritor Hermilo Borba Filho (2010) vai afirmar que a literatura erótica “está para os adultos como as histórias de fadas para as crianças, ativando a imaginação e agindo à maneira de válvula de escape” (BORBA FILHO, 2010, p. 62-63). Nesse sentido, compreende-se que essas produções são uma grande alternativa para canalizar e dar espaço aos mais diversos desejos, reprimidos ou não, dos indivíduos, da mesma forma que a sua visibilidade, representação explícita e as suas subjetividades inquietam os moralistas (e falsos moralistas) que incansavelmente tentam atribuir rótulos e transformar qualquer obra de arte voltada aos aspectos da sexualidade como algo impróprio, obsceno e pornográfico, principalmente quando elas divergem ou se distanciam do padrão heteronormativo.

Neste trabalho, especificamente na abordagem sobre o homoerotismo e do breve panorama sobre este fenômeno nas produções literárias brasileiras ao longo do século XX, trouxe as principais nomenclaturas atribuídas aos homens com algumas “características” e/ou práticas afetivo-sexuais entre iguais. Os vocábulos *desviado*, *viado/veado*, *fresco*, *invertido*, *homossexual*, *bicha* e *gay* abarcavam e abarcam particularidades que não se restringiam apenas a sua aplicação jocosa aos sujeitos dissidentes, mas também ilustravam as visões das épocas em que foram cunhados, as suas moralidades, além das ressignificações e incorporações que alguns deles tiveram e têm no universo identitário destes indivíduos, opondo-se às normas convencionadas, reivindicando as suas existências, respeito e direitos básicos. Ademais, soma-se a estes termos o homoerotismo, cuja concepção opta por englobar, de maneira extensa e

fluida, as inúmeras possibilidades dos desejos e das práticas afetivo-sexuais entre homens, tentando excluir qualquer visão essencialista, patológica ou de perversão.

No cenário literário, sob a perspectiva homoerótica, as representações das suas faces e possibilidades foram diversas e não fugiram da ilustração das suas respectivas realidades, pois espelhavam tanto nas manifestações artísticas quanto nas produções literárias as particularidades de cada momento histórico, político e sociocultural das sociedades vigentes, além das suas regras e moralidades. Tais produções representavam e transitavam por visões propedêuticas, pecaminosas, pervertidas, transgressivas e até patológicas, mas que também foram cambiando com as mentalidades e na medida em que urgia a necessidade de dar voz aos sujeitos, seus desejos e às práticas homoeróticas.

Na literatura brasileira, especialmente durante o século XX, mostrei, através de alguns exemplos de obras, que a homossexualidade masculina foi inicialmente representada sob o signo de indivíduos “invertidos”, caracterizados por comportamentos efeminados, promíscuos e associados à prática da prostituição. Na sequência, além da tragicidade imposta a estes personagens, houve também uma tendência de representações sobre as demarcações dos papéis sexuais exercidos (ativo/penetrador/dominador *versus* passivo/penetrado/submisso) entre os homens, corroborando com a lógica binária, do imaginário hegemônico masculino e dos estigmas atrelados aos sujeitos sexualmente passivos. Além disto, na segunda metade e final do século destacado, o surgimento de diversas produções literárias com dramas e personagens que já realçavam os conflitos identitários, as suas subjetividades, a subcultura *gay* da época, os estereótipos e, notadamente os preconceitos enfrentados por esses sujeitos.

Neste conjunto de representações literárias sobre o *ethos* homossexual, o pesquisador Leandro Soares da Silva (2016), em sua tese intitulada *A ficção do eu e o outro na literatura da homossexualidade*, conclui e legitima:

a capacidade da literatura de resguardar, determinar, criar e reproduzir as condutas, as maneiras, as formas de socialização e os engenhos de sobrevivência para pessoas homossexuais; e também a constituição de um imaginário, o desenho de aspirações e sonhos, a formatação de desejos e afetos para essas pessoas (SILVA, 2016, p. 199).

Esta capacidade da literatura de preservar e reproduzir alguns aspectos da subcultura homossexual possibilita que os leitores, mesmo aqueles que não se reconhecem nessas produções literárias, compreendam as representações e as experiências dos sujeitos homoeróticos, através das suas particularidades ou formas de socialização. Da mesma forma que muitos indivíduos assumidamente *gays* ou não, ao terem contato com essas obras, poderão

imediatamente enxergar a sua representação, como também os seus sentimentos, desejos, os conflitos e preconceitos postos a cada dia por serem sujeitos dissidentes da norma. Em consequência disso, é possível compreender a literatura como um importante dispositivo discursivo para a homossexualidade, pois através dela existe a possibilidade de serem contadas e atualizadas as histórias, os embates e os câmbios de mentalidade acerca dos sujeitos e práticas homoeróticas.

Em continuidade, através do fenômeno e desejo homoerótico masculino, esta pesquisa propôs uma questão central, no intento de compreender: como Tulio Carella, a partir da ficcionalização dos seus diários, representa o trânsito por corpos e espaços transgressores da normatização sexual no Recife da obra *Orgia?* Destaquei as principais informações (ou respostas) através da representação e do trânsito dos sujeitos postos na narrativa sob as perspectivas dos “corpos dissidentes” e dos “corpos exóticos”, sendo que esta primeira visão abarcou as tensões das subjetividades identitárias e as práticas associadas aos indivíduos homoeróticos, realçando que o autor, através da voz do seu narrador-personagem recorreu e não se distanciou da utilização de termos, caracterizações e estigmas atrelados aos corpos dissidentes da normativa sexual. Entre os *desviados*, *sodomitas*, *veados*, *invertidos* e *efeminados* descritos ao longo da obra, este último carregou majoritariamente o signo da abjeção por estar visivelmente em dissonância com a norma vigente, rompendo com as expectativas de gênero e performance da masculinidade hegemônica.

Complementando esta percepção dos “corpos dissidentes” em trânsito pela narrativa houve também a representação dos *michês*, trazendo para o leitor um olhar sobre a relação dos corpos que praticavam a prostituição masculina/*michetagem*, ilustrada através da recorrente e subentendida dinâmica de trocas físicas e materiais, cujo pagamento se disfarçava de “gratificação” voluntária pelos “favores” afetivos e sexuais oferecidos/ocorridos entre os corpos desejantes, sem que tais práticas alterassem ou desestabilizassem a orientação sexual assumida por seus praticantes, identificados, em sua maioria, como heterossexuais. Ademais, neste campo da “dualidade”, a obra também evidenciou a “vida dupla” de alguns corpos, sobretudo a exercida por seu narrador-personagem e a maioria dos seus amantes, demonstrando a coexistência de uma identidade social (hétero) e outra sexual (homo), sendo esta última ancorada na clandestinidade e na cumplicidade dos seus praticantes, que não se conheciam intimamente, mas que transitavam por territórios nos quais a liberdade de exercer assumidamente ou anonimamente os seus desejos eróticos e suas práticas afetivo-sexuais era possível de se realizar, sem censuras ou contestações.

Já na perspectiva dos “corpos exóticos”, a questão racial ganhou uma maior centralidade, representada a partir do olhar do autor-narrador-personagem enquanto sujeito branco e estrangeiro sobre o homem negro e mestiço, além das marcas socioculturais que estes corpos “racializados” carregavam não apenas no campo da ficção literária, mas na vida real, em consequência das ações e mentalidades colonizadoras e opressivas. Trouxe essa visão dos “corpos exóticos” representados através dos homens negros e mestiços sob os signos do mítico (a aproximação deles com deuses e divindades), das desigualdades sociais (a evidente exploração, pobreza e indiferença a esses corpos), e dos estigmas da animalização (a comparação corpórea e comportamental deles com bestas e feras) e a hipersexualização (a exaltação ao tamanho do pênis e a especulação de uma maior potência e vigor sexual deles). Vale ressaltar que todas essas associações aos homens *de cor*, tidos como subalternos e incultos, não tolhiam o interesse do argentino, pelo contrário, muitas destas características despertavam nele o desejo homoerótico com uma tônica fetichista.

A respeito da representação dos espaços em *Orgia*, expus uma cartografia do Recife sob a perspectiva do desejo homoerótico e através dela destaquei os principais itinerários empreendidos pelo narrador-personagem nos bairros da Boa Vista, Santo Antônio, São José e Recife “Antigo”, todos eles situados na região central da capital pernambucana e que foram explorados por meio de rotineiras caminhadas pelas avenidas, ruas, becos, pontes e banheiros públicos. Os pontos e territórios demarcados faziam (ou fazem parte) do submundo homossexual recifense e que possibilitavam a ocorrência de práticas homoeróticas, através do trânsito de diversos sujeitos dissidentes, inclusive aqueles que se camuflavam tanto pela noite quanto pela homossociabilidade masculina, favorecendo uma maior cumplicidade entre os seus praticantes. Nesses *guetos* homoeróticos verificamos a presença de indivíduos que exerciam uma “vida dupla” (social x sexual), característica também evidente em Lúcio Ginarte e adotada por eles como uma alternativa possível para poder transitar por dois mundos (heterossexual x homossexual), além de se desviarem dos julgamentos e das repressões impostas pela heteronormatividade aos sujeitos assumidamente ou reconhecidos como divergentes.

Diante dessas perspectivas de contato e trânsito entre corpos e espaços homoeróticos o autor com a fabulação do seu narrador-personagem, ao chegar no “desfecho” da obra não se esquiva em considerar o desejo *clandestino* homoerótico experienciado pelo argentino na cidade do Recife como um dos fatores determinantes em seu destino, pois o estrangeiro já estava fadado aos incontáveis e efêmeros encontros afetivo-sexuais com outros homens, além da angustiante rotina de registrá-los em seu diário, mesclando-se com os pressentimentos e

juízos em seu íntimo, ao pensar que as suas ações atuais poderiam impactar ou trazer consequências ruins no seu futuro.

Essas inquietações sobre o destino são pistas dadas por Tulio Carella e o seu *alter ego* Lúcio Ginarte sobre os acontecimentos vividos pelo autor ainda em solo pernambucano e que culminariam no seu ostracismo literário e social, mas é visível que tais episódios estão cifrados ou ficcionalizados em *Orgia*, seja pela forma abrupta do término da obra, como também pelos alertas proferidos pelas videntes na parte inicial da narrativa: “- *Eu o vi num grande salão, rodeado de alunos. Depois, numa casinha com janelas de grades, perto do mar, um mar onde há tubarões*”. (CARELLA, 2011, p. 35). Percebemos que o início da obra já fornece rastros do que viria ser (e foi) o destino final da viagem do estrangeiro e, ainda na Argentina, antes de seguir rumo às terras tropicais, diante da sua esposa, o narrador-personagem já compreendia a que estava predestinado, a realidade: “*a viagem, a solidão, a incerteza, a quase certeza de que entre eles se interporão corpos ou afetos novos, diferentes*” (Ibidem, p. 36).

Ou seja, como o seu destino já estava traçado e escrito coube ao narrador-personagem viver o momento e os seus desejos com intensidade, ancorando-se na vontade de se tornar um sujeito completo, se inundado pelos prazeres dos corpos negros e mestiços nos territórios homoeróticos da “Veneza americana”. Em seus relatos, o estrangeiro desnuda as suas paixões, frustrações, transformações e, principalmente, a sua transgressão à norma sexual vigente, amparado pela homossociabilidade masculina e as suas camaradagens, as trocas materiais e sexuais, além dos tácitos acordos e códigos que a clandestinidade exige e é reproduzido entre os sujeitos de práticas dissidentes. Em suma, Lúcio Ginarte também constata que: “embriagado pela beleza carnal, sinto que os corpos substituem as ideias; os homens, as mulheres; e o número, a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas” (CARELLA, 2011, p. 296).

Ademais, foi possível concluir que as passagens homoeróticas presentes em *Orgia* ultrapassam qualquer estigma obsceno ou pornográfico imposto à obra pela crítica, especialmente pela riqueza literária e o esmero cuidado com que os aspectos eróticos foram engenhosamente fabulados e postos por seu autor. Além disso, a obra revela que o narrador-personagem, *alter ego* do autor, não é somente a ilustração de um homem proveniente de outro país, nação, um estrangeiro, mas também a representação de um sujeito estranho a si mesmo, desconhecedor do seu íntimo e em um processo de descoberta interior, de conhecer um novo “eu”, que vai sendo (re)construído através do entrelaçamento dos seus desejos homoeróticos e dos contatos com outros corpos pela cidade. Desejos que foram acontecendo de forma corriqueira e clandestinamente, sendo descritos através dos relatos diarísticos que também

abrigavam os outros ângulos do Recife, como também os *guetos* ocultos no centro da cidade. Lugares e espaços que, para a época, vão se configurando como territórios transgressores e “abrigos” para as práticas homoeróticas.

Outro aspecto compreendido sobre *Orgia* centra-se na ideia de que ela também proporciona a fantasia das situações homoeróticas narradas. Uma vez que, considerando o contexto sócio-histórico e político da cidade do Recife no início da década de 1960, é possível inferir que, por mais que Túlio Carella tenha tido muitos contatos afetivo-sexuais com outros homens na capital pernambucana, provavelmente, tais experiências não ocorreram na mesma proporção ou intensidade como está posta por Lúcio Ginarte ao longo da obra. Da mesma forma que toda essa fabulação também se dá na maneira como esse desejo homoerótico interdito passa a ser colocado de maneira contrária, pois aos olhos do argentino, na maioria das vezes, são os corpos nativos que desejam e querem o seu corpo estrangeiro e, por esse ângulo, fica parecendo que as práticas homoeróticas só acontecem porque “é o outro quem quer”, com isso, o autor vai isentando o seu narrador-personagem da responsabilidade pelo controle dos seus desejos individuais.

Ampliando essas considerações para uma perspectiva sociocultural, compreendi que as representações das práticas homoeróticas que estão ficcionalizadas na obra são comuns e identificáveis em territórios de circulação e construção de identidades eróticas, principalmente nos grandes centros urbanos, visto que esse fenômeno social ocorre, além dos aspectos fetichistas, em decorrência da inexistência de lugares autorizados para as manifestações homoafetivas, sendo as ruas desertas, os becos escuros, as pontes, as praças, os banheiros públicos, entre outros espaços escusos, uma das alternativas encontradas por esses sujeitos para estabelecer em liberdade os seus encontros e momentos que possibilitem uma cumplicidade para exercerem seus desejos e a prática afetivo-sexual homoerótica, se distanciando dos preconceitos, dos olhares moralistas e discriminatórios existentes no resto da sociedade.

Cabe ressaltar que nestes espaços “escusos”, o efeito do moralismo também paira, quando o código de “amizade” é posto, e não a afirmação clara da realização da atividade afetivo-sexual; ou seja, muitos “atores” sexuais representados no romance, inclusive o próprio Lúcio Ginarte, performatizam ecos de uma norma sexual repressora aos reproduzirem papéis, não se permitirem assumir a homossexualidade/afetividade com clareza.

Além disso, toda essa discriminação é decorrente de uma cultura dominante e reguladora, baseada em princípios heteronormativos, machistas, conservadores e judaico-cristãos, que com suas tradicionais regras inferiorizam e relegam os indivíduos divergentes da norma a viverem excluídos e condicionados a reduzirem as suas experiências afetivo-sexuais à

clandestinidade, expostos a marginalização, violências, práticas insalubres e até nocivas. Essas ações passam a diminuir os sujeitos homossexuais (ou homoeróticos) a uma condição abjeta, desprezível, suja, banindo-os a espaços análogos à condição atribuída para eles, por se tratar de uma sexualidade subalterna. Todavia, as práticas homoeróticas e dissidentes são comuns, estando sempre presentes em diferentes momentos sócio-históricos, espaços e culturas com as suas subjetividades e representando também novas configurações nos territórios e nas relações sociais, resistindo e transgredindo o modelo sexual hegemônico que dita as normas e regula todos os corpos.

Por fim, enquanto sujeito dissidente e em um contínuo processo de autoconhecimento, se faz necessário reconhecer a importância dos nossos corpos e dos espaços que ocupamos no intuito de tencionar a desconstrução do imaginário fatídico de que ser um indivíduo *gay*/homossexual já carregaria na sua face uma sentença de morte, em consequência das doenças, violências físicas, psíquicas ou simbólicas alimentadas pelos estigmas socioculturalmente construídos em torno das nossas identidades e que nos colocam na mira para sermos deslegitimados, envilecidos, excluídos e dizimados. Logo, é de suma importância acolher e dar visibilidade às produções artísticas, literárias e intelectuais que se ocupam em contar as nossas histórias ou analisá-las, contrariando o cânone e as normas hegemônicas, impossibilitando que sejamos novamente silenciados e invisibilizados por sermos (re)colocados na escuridão do armário.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Cristiane; PIMENTEL, Renata. O Lesboerotismo na literatura brasileira: notas sobre um percurso contra(h)estórico. In: MITIDIERI, André Luís; CAMARGO, Fábio Figueiredo; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira (Orgs.). *Revisões do cânone: estudos literários e teorias cntra-hegemônicas*. – Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020. p. 317-338.
- ARAÚJO, Leusa. A orgia de Tulio Carella sai da clandestinidade. *Revista USP*, n. 93, p. 238-243, 30 maio 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i93p238-243>. Acesso em: 27 ago. 2020.
- ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. Trad. Rômulo Monte Alto e Mayla Santos Pereira. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 370-382.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo Em Questão*. – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. Trad. Teixeira Coelho. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAZÁN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina – de la conquista de América al XXI*. Buenos Aires: Marea, 2006.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Um cavalheiro da segunda decadência – 4: Deus no Pasto*. 2ª ed. Recife: Bagaço, 2010.
- BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. – 1ª ed. - Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CABRAL, Eunice. Literatura Confessional. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-confessional>. Acesso em: 08 maio 2020.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARELLA, Tulio. *Roteiro recifense*. [Recife, Universidade do Recife] Imprensa Universitária, 1965.
- _____. *Orgia: Os Diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. Trad. Hermilo Borba Filho. Introdução e notas: Alvaro Machado. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARVALHO, Paulo. Entrevistas - Vida dupla de um intelectual: a história de Orgia, de Tulio Carella. *Microgramas*, Recife, 16 de junho de 2011. Disponível em:

<https://microgramas.wordpress.com/2011/06/16/vida-dupla-de-umintelectual>. Acesso em: 08 maio 2020. [Segundo o autor, o texto foi publicado originalmente no dia 29 de maio de 2011, no jornal *Diário de Pernambuco*]

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

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 169-191.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. 2.ed., Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

COSTA, Jurandir Freire, *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ressume-Dumará, 1992.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária – uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca Produções Culturais LTDA, 1999.

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

FANON, Frantz O. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scorttecci, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos*, III. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail e Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Falos e representações sexuais: representações romanas para além da “natureza”. In: FUNARI, P. P. A. et al. (Orgs.). *Amor, desejo e poder na Antigüidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Darío de Jesús. *Perversos, bichas e entendidos: identidade homossexual no romance latino-americano*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012a.

_____. *Personagens literários e preconceito homossexual*. VI Congresso Internacional de Estudos sobre a diversidade sexual e de Gênero da ABEH. UFBA, agosto, 2012b.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

LEÃO, Carolina. O desejo sob o sol que nos (des)protege: Entenda como o Recife se tornou a “Nação da Carne” para o escritor Túlio Carella. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, nº 66, Seção Especial, Recife, agosto, 2011. p. 14-15. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_66_web.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Genheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 257-267.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MACHADO, Alvaro. Introdução: a trajetória de uma confissão. In: *Orgia: os diários de Túlio Carella*, Recife, 1960. Trad. Hermilo Borba Filho. São Paulo: Opera Prima, 2011. p. 6-25.

_____. Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, 2018. p. 260-279. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26567>. Acesso em: 18 maio 2020.

MACRAE, Edward. Em defesa do gueto. São Paulo, 1983. In: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (Org.) *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2005, p. 291-308.

MERTEHIKIAN, Lucas Eduardo. Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latinoamericana. *CHUY Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Universidad Nacional de Tres de Febrero. n. 2, año 2, julio, 2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOISÉS, Massaud. Roman à clef. In: _____. *Dicionário de termos literários*. Editora Cultrix, 2002. p. 399-400.

OLIVEIRA, Thiago de Lima; NASCIMENTO, Silvana de Souza. Corpo aberto, rua sem saída. Cartografia da pegação em João Pessoa. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Rio de Janeiro. 2015, n.19, p. 44-66.

PARKER, Richard. *Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Trad. Ryta Vinagre. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio de Michê: A Prostituição Viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. O michê é homossexual? Ou: a política da identidade. In: TRONCA, Italo A. (Org.) *Foucault vivo*. – Campinas, SP: Pontes, 1987b, p. 67-79.

PIMENTEL, Renata. Atear fogo é queimar a si: teias entre Orgia e a ficção confessional. *Revista Crioula*, n. 24, p. 49-61, 30 dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/165332>. Acesso em: 24 abr. 2020.

_____. De quando atear fogo é arder: Orgia e a ficção confessional. In: MELO, Iran Ferreira; AZEVEDO, Natanael Duarte de (Orgs.). *Corpos dissidentes, corpos resistentes: do caos à lama*. - Campina Grande: Realize eventos, 2020. p. 222-237. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-iv-desfazendo-genero>. Acesso em: 01 jul. 2020.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? *Democracia Viva*, Rio de Janeiro: iBase., n. 22, p. 64-69, jun./jul. 2004. Disponível em: <https://issuu.com/ibase/docs/democracia-viva-22>. Acesso em: 28 ago.. 2020.

RODRIGUES, João Carlos. Posfácio para *Cinema Orly*, de Luís Capucho, p. 9-11. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. – Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SAID, Edward Wadie. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. – São Paulo: Companhia de Bolso [E-book], 2007.

SANTOS, Lúcia Leitão. *Os movimentos desejantes da cidade: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien. In: *cadernos pagu*. nº 28, jan-jun, 2007. p. 19-54.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica Literária ou Cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay In: *História da literatura brasileira de temática homoerótica*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, 2011, p. 129-141.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos*. Leitura/UFAL, Maceió, v. 1, n. 49, p. 83-108, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/946>. Acesso em: 21 jul. 2020.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. São Paulo, 1960. In: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (Org.) *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2005.

SILVA, Leandro Soares da. Homossexualidade e nação nos diários de Tulio Carella. In: MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. Ilhéus, BA: Editus, 2015, p. 117-138.

_____. *A ficção do eu e o outro na literatura da homossexualidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Letras (FALE). 2016.

SILVA, Marcília Gama da. DOPS: A estrutura do serviço de informação em Pernambuco (1930-1990). In: ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de; SILVA, Giselda Brito (Orgs). *Ordem & Política: Controle político-social e as formas de resistência em Pernambuco nos séculos XVIII ao XX*. Recife: Ed. Universitária da UFRPE, 2007. P. 159-185.

SILVA, Sandro José da. *Quando ser gay era uma novidade: aspectos da homossexualidade masculina na cidade do Recife na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Departamento de Letras e Ciências Humanas, Recife, 2011.

SIMÕES, Júlio Assis; FRANÇA, Isadora Lins. Do “gueto” ao mercado. In: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (Org.) *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2005, p. 309-336.

SOUSA, Luana Neres de. *A pederastia em Atenas no período clássico: relendo as obras de Platão e Aristófanos* / Dissertação (Mestrado). Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Teresa Marques Gonçalves – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, 2008. 113f.

SOUZA NETO, Epitácio Nunes de. *Entre boys e frangos: análise das performances de gênero dos homens que se prostituem em Recife*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Recife, 2009.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase orientações pós-seculares*. Trad. Heci Regina Candiani. – Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOMAZ, Rogério. *Nelson Rodrigues: Literatura e Homoerotismo em O Beijo no Asfalto*. Dissertação (Mestrado). Orientador Prof. Dr. Paulo Venturelli - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2011. 110f.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.