

Prolegômenos para uma poética sexual latino-americana: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly

Prof. Dr. Anselmo Peres Alósⁱ (UNILA)

Resumo:

A articulação de uma epistemologia queer pensar a textualidade como o lugar de encenação de uma ficção política que questiona os regimes heteronormativos do sexo e do gênero, e propõe uma estratégia de resistência baseada tanto nos corpos e nos prazeres quanto nas políticas de representação e reinvenção das masculinidades e das feminilidades. No exercício de aproximação comparatista realizado neste trabalho, busca-se evidenciar as contradições e impasses que emergem nos romances Onde andaré Dulce Veiga? e, do brasileiro Caio Fernando Abreu, (1990) No se lo digas a nadie, (1994) bem, classe e gênero, a questões de raça, no gesto de leitura, Será dado relevo, do peruano Jaime Bayly como as potencialidades e os pontos problemáticos de uma poética queer como lugar de intervenção normativamente projetados novos arranjos de legibilidade social no qual são perf, cultural

Palavras-chave: gênero e sexualidade, identidade nacional, políticas da representação, Caio Fernando Abreu, Jaime Bayly

1 QUESTÕES INICIAIS

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

Antes de se falar em representação e subjetividade, torna-se necessário definir sujeito, e as implicações dessa categoria sobre as categorias *subjetividade* e *representação*. Iniciemos diferenciando duas diferentes acepções/instâncias do sujeito dentro do texto literário: o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação (90-61 .p, 1974, KRISTEVA). O sujeito do enunciado é aquele que está localizado dentro da diegese narrativa. Assim, o sujeito do enunciado está intimamente relacionado à idéia de representação, sendo essa a instância semiótica que *re-apresenta* o real, que interpela o real (o dado anterior à linguagem, ininteligível), o tornando *realidade* (o real mediado semioticamente e, logo, tornado inteligível). Entretanto, essa mediação entre o real pré-discursivo e a realidade discursiva não se dá de modo arbitrário; ela é regida, ou melhor, ela está limitada pelo código semiótico que dá sentido ao real.

O sujeito da enunciação foi historicamente (d)escrito como uno, neutro e universal, embora o signo da universalidade esteja rasurado pelas marcas de gênero (masculino), classe (burguesa), raça (branca) e desejo (heterossexualidade), tal como explicita Michel Foucault em vários de seus

estudos. Esse sujeito “universal” é uma ficção excludente, que apaga a possibilidade de agenciamento de todos os outros sujeitos que não se enquadrem nessa matriz identitária. A linguagem não apenas possibilita o ato de tornar inteligível o real. É necessário que um sujeito, com possibilidades de agenciamento, trabalhe a linguagem, de forma a alcançar o real através dela. Esse sujeito, ao enunciar a realidade, enuncia o real já mediado linguisticamente; sua própria experiência enquanto sujeito *dimensiona o lugar da enunciação*. Destarte, o *locus* enunciativo de um romance não se caracteriza apenas como “instância narrativa”; é também o lugar no qual o autor se projeta no texto como significante, ou ainda, como um princípio articulador de valores. O sujeito da enunciação, enfim, configura-se como o articulador de um ideologema, tal como o define Kristeva:

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

A voz da margem, dos sujeitos históricos configurados através da colonização do desejo pela ideologia e pelos códigos culturais hegemônicos, tanto em termos de enunciação (instância narrativa) quanto em termos de enunciado (ou seja, as falas dos personagens), silenciada e tornada ininteligível pelo que Judith Butler chamou de matriz heterossexual (BUTLER, 1990), mostra então uma outra visão da realidade, na qual o desejo não é tido como consequência determinada e naturalizada das categorias de sexo e de gênero hegemonicamente estabelecidas.

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

2 POR ONDE ANDARÁ A CRÍTICA?

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

Uma das vertentes críticas mais fortes na interpretação de *Onde andaré Dulce Veiga?* é a que explora as relações entre o texto e os primeiros impactos sociais da epidemia de AIDS, que atingiu escalas planetárias no final do século XX. Tal impacto levou vários pensadores, como a filósofa estadunidense Susan Sontag (1989), a dedicar esforços no sentido de compreender os significados atribuídos à epidemia e à soropositividade. Marcelo Secron Bessa (1997), por sua vez, faz uma

instigante leitura do romance de Caio Fernando Abreu. Nascido de sua dissertação de mestrado, o argumento do livro de Bessa é que a literatura, ao narrativizar o advento da AIDS, *constrói* a epidemia, *significando-a*. Ao mesmo tempo em que a literatura constitui, isto é, *discursiviza* a epidemia, ela simultaneamente também a desconstrói, na medida em que derruba e relativiza mitos acerca da soropositividade e dos grupos de risco. No que diz respeito à obra de Caio Fernando Abreu, Bessa sublinha que a presença do tema da AIDS dá-se a contrapelo, de maneira velada e elíptica: “o escritor utiliza a elipse do nome AIDS em praticamente todos eles [os seus escritos]. *Dulce Veiga* não foge à regra: o nome da doença aparece uma única vez, na página 169. De resto, ela é subentendida” (BESSA, 1997, p. 110). Destarte, o cerne do romance não seria dado nem pelo desaparecimento da cantora Dulce Veiga, tampouco pelas sexualidades instáveis e deslizantes dos personagens. Bessa destaca a analogia entre a *ausência de um nome* para a peste que infecta a cidade e a *ausência de um nome* para o narrador-protagonista do romance (BESSA, 1997, p. 111-112). O risco desta leitura, proposta em *Histórias Positivas*, contudo, é o de reduzir a dinâmica da relação entre o narrador-protagonista e o personagem Pedro a uma mera justificativa para a origem da soropositividade do narrador: “reencontrar Pedro significa trazer o amor de volta, mas também ver, em sua face e em seu corpo, a doença. Como o narrador confirma, poderia procurar um médico e fazer ‘O Teste’, mas prefere ouvir isso do outro” (BESSA, 1997, p. 117). Bessa assinala as imbricadas relações entre AIDS e sexualidade para o narrador-protagonista: “o que espanta [o narrador-protagonista] é a possibilidade de ser soropositivo e, também, homossexual. [...] O narrador descobre que a doença e a sexualidade do outro podem ser suas também” (BESSA, 1997, p. 118). O ponto frágil da análise de Bessa, em *Histórias Positivas*, entre outras questões importantes, é o de minimizar os deslocamentos produzidos com relação às maneiras mais convencionais de se representar as identidades de gênero e de orientação sexual. Estas duas questões, eixos fundamentais para que se compreenda a ficção de Caio Fernando Abreu, ficam, na sua análise, subordinadas à questão da AIDS como tema refletido e refratado pelo texto literário.

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

Se, durante toda a sua vida, o narrador fugia de sua soropositividade (que, na verdade, ele não esconde do *leitor*, mas de si mesmo), no fim, a sua aceitação – sendo HIV positivo ou não – concretiza-se de forma simbólica no presente que recebe de Dulce Veiga: um filhote de gato significativamente chamado Cazuza (BESSA, 2002, p. 127).

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

A partir do romance de Caio Fernando Abreu é possível realizar uma releitura do espaço urbano e ao respectivo impacto desta releitura para problematizar a identidade nacional brasileira. O investimento nesta “cartografia textual” pode ser notado nas reflexões de Bruno Leal (LEAL, 2001, p. 39-67), cuja proposta é a de que o romance configura-se como um mapa cultural a ser desvendado pelo leitor. Segundo ele, o narrador, ao citar tantos elementos culturais de natureza

distinta (ensaios acadêmicos, cinema, literatura, *videoclips* e o *I-Ching*, entre outros), realiza um esforço rumo à re-significação, buscando alcançar uma totalidade supostamente perdida. As citações não são simplesmente um dado no espaço; são, ao contrário, fragmentos de memória do narrador, retomados como forma de lidar com o que está à sua volta.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* “observa-se o limite: limite da sociedade urbana, de consumo, no país; limite das identidades individuais; limite dos gêneros e das tradições; limites dos projetos de modernidade; limites do Brasil, enfim” (LEAL, 2001, p. 56). Leal menciona a questão das identidades individuais, a fragmentação da identidade nacional brasileira em várias identidades regionais e parciais, e mesmo a problemática relativa à construção das narrativas pessoais de identidade e subjetividade: “pode-se ler o romance como um espaço de especulação literária que tocaria em uma velha questão: a identidade brasileira. Na definição do eu, torna-se fundamental a identificação do outro e, com isso, volta-se o olhar para a pluralidade” (LEAL, 2001, p. 61-62). Contudo, deixa de tocar em um ponto de grande importância: as dinâmicas de exclusão através da heteronormatividade, bem como o funcionamento perverso das hierarquias de gênero.

Há certa unanimidade em se considerar o subtítulo de *Onde andaré Dulce Veiga?* – *um romance B* – como uma referência ao “cinema B”, o cinema policial, ou ainda, ao cinema *noir*, afirmando-se aí também, na analogia com o cinema, o caráter policial/investigativo implícito na obra. Uma leitura ainda não feita – e que aqui será proposta – para o subtítulo do romance, ainda que não conflitante com as já referidas, oferece uma possibilidade de redimensionar a compreensão da intertextualidade na narrativa. Nas décadas de 70 e 80, antes do advento da popularização de mídias como o *compact disc*, o mercado fonográfico utilizava o vinil como suporte para o mercado musical. Os *álbuns* musicais dividiam-se em dois *lados*, correspondentes às duas faces do disco de vinil sobre as quais as canções eram registradas: o *lado A* e o *lado B*. Particularmente no universo da música *rock*, essas duas faces, ou *lados*, consagraram-se como portadoras de ideários bastante distintos. No *lado A*, via de regra, estavam as canções *mainstream*, de apelo mais imediato e comercial, enquanto o *lado B* consagrou-se como espaço para as composições mais *underground*, mais experimentais e com menos (ou nenhum) apelo comercial imediato.

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

Um dos traços marcantes do cinema *noir* é a intensa rivalidade entre os gêneros masculino e feminino. De acordo com Fernando Mascarello, tal rivalidade “resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar [pós-guerra], e por outro, da

disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina” (MASCARELLO, 2002, p. 23). Destarte, da referência ao cinema *noir* dos anos 40, presente no subtítulo do romance, pode-se supor ou antever uma referência ao complexo jogo de poder envolvendo gênero e sexualidade como um traço fundamental no romance de Caio Fernando Abreu. Entre os poucos textos críticos localizados, salta aos olhos a quase total inexistência de reflexões problematizando a constituição do gênero e da sexualidade no romance de Abreu. Bruno Leal (2002) é um dos poucos críticos que se aproxima dessa questão em seu livro *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro*. Contudo, uma vez mais, o trabalho de Bruno Leal elege como *corpus* privilegiado a contística do autor, deixando de lado seus romances.

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

3EL NIÑO TERRIBLE DA LITERATURA PERUANA CONTEMPORÂNEA

“Qué es Jaime Bayly? Un escritor, ante todo, aunque muchos lo nieguen: Jaime Bayly, como sabemos, está entregado a la mercadotecnia y al escándalo, de ningún modo a la literatura” (PAREDES y ZAVALA, 2002, p. 87). Se é verdade que escritores como Manuel Puig e Caio Fernando Abreu extraíram da cultura de massas e dos meios de comunicação de largo alcance (como o rádio e o cinema) o sumo para suas “poéticas autorais”, também é verdade que o peruano Jaime Bayly é, dentre os escritores latino-americanos contemporâneos, um dos que mantém uma estreita (e, porque não afirmar, *profícua*) relação com o mundo midiático e com os meios de comunicação de massa. Assim como ocorre com Caio Fernando Abreu, o cinema e o *rock n’ roll* foram de grande impacto nos esquemas narrativos adotados por Bayly. A franqueza, o constante uso dos diálogos e a capacidade de criar situações são suas virtudes mais notórias. Ninguém pode questionar que seus romances são filhos legítimos do cinema, o que o ajuda na ampliação de seu público de leitores.. É também, dos escritores contemporâneos, um dos que menos pudores teve ao assumir o impacto de sua biografia pessoal em seus escritos, confundindo muitas vezes, em seus romances, os limites entre a ficção e a realidade.

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

Um dado importante a ser considerado nas obras de Bayly, em especial quando cotejado com Caio Fernando Abreu, é o fato de que sua preocupação com questões como a homofobia e as posturas hipócritas da sociedade peruana com respeito à moral sexual estão contextualizadas em um espaço perpassado por contingências geoculturais bem específicas – a sociedade limenha –, e em

um cenário sócio-econômico bem demarcado – as classes média e média-alta. O jornalista anônimo, protagonista do romance de Abreu, mesmo com uma boa formação (a julgar-se pelo rol de citações elencadas em seu discurso), pertence a uma classe média “remediada”, que poderia ser qualificada como “proletariado intelectual brasileiro”. Já o protagonista de *No se lo digas a nadie*, por sua vez, pertence à pequena elite econômico-racial de seu país: a classe média-alta – e quase que exclusivamente branca – de Lima. Tal dado repercute nas *doble vidas* dos amantes limenhos do protagonista, bem como nas posturas racistas e etnocêntricas de vários outros personagens do romance: “sus novelas suelen hacer referencia a la hipocresía que impera en la alta burguesía limeña, al racismo y al fanatismo religioso que alimentan el *status* social” (PÁEZ, 2006).

Chama a atenção o fato de que, apesar de terem alcançado recorde de vendas em seu país equivalentes apenas àqueles alcançados por Mario Vargas Llosa ou Alfredo Bryce-Echenique, seus escritos não vêm recebendo praticamente nenhuma atenção por parte da crítica acadêmica. O “apadrinhamento literário” de Bayly, assumido por Mario Vargas Llosa, também não tem sido suficiente para incitar uma avaliação mais profunda de seus escritos, sumariamente considerados pela crítica como superficiais, escandalosos e não-literários. À exceção de breves resenhas e notas críticas disseminadas pelo ciberespaço, não há praticamente nenhum artigo acadêmico que se ocupe do lugar de destaque ocupado por Jaime Bayly no cenário da literatura peruana contemporânea.

Ao conseguir fazer com que seu primeiro romance atingisse um público amplo, convertendo *No se lo digas a nadie* em um sucesso de vendas, Bayly despertou um sentimento de abjeção por parte de um determinado setor da crítica literária de seu país. Como sintoma dessa abjeção, um dos argumentos reiteradamente utilizados é o de que a escrita de Bayly não estaria a serviço do artístico e do literário, mas da exploração de um cultural jovem e emergente. Este público não estaria interessado em literatura, mas sim (para repetir um velho lugar-comum) no consumo de “sexo, drogas e *rock n’ roll*” sob o verniz de literatura. Cumpre ressaltar a contradição dessa avaliação judicativa: a) Bayly é um escritor, mas um escritor “menor”, ou ainda, “midiático”; b) seu sucesso está ligado ao fato de explorar “a literatura de adolescentes de alta sociedade com pulsões homossexuais”, bem como ao de explorar comercialmente o “romance-escândalo”; c) finalmente, acusam-no de tratar “superficialmente” temas como a homossexualidade, o racismo e o uso de drogas.

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

Em entrevista a Marcelo Secron Bessa, Caio Fernando Abreu afirma: “acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado [...] E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, em uma livraria gay, com um público apenas gay” (BESSA, 1997, p. 7-15). Manuel Puig, de maneira semelhante, declara-se avesso à oposição heterossexualidade vs. homossexualidade, ao afirmar que “para mí [la homosexualidad] no existe. La heterosexualidad tampoco existe. El sexo no es trascendental: es tan necesario como comer o dormir, una actividad de la vida vegetativa. Para mí lo trascendental es el afecto. El sexo no define nada” (YAKER, 1985, p. 208). Não é de todo estéril especular que tais declarações visam ao descolamento da obra de Puig e Abreu de suas vidas particulares, como estratégia simbólica para contornar críticas análogas àquelas recebidas, de parte da crítica, por Jaime Bayly.

Deve-se levar em conta também o fato de que mesmo uma razoável parte do que poderia ser chamado, ainda que muito provisoriamente, de uma *inteligentzia* homossexual latino-americana,

mostra-se desconfortável e descontente com a crueza das representações da homossexualidade nos romances de Jaime Bayly. Pode-se postular, entre outras questões, o fato de que o olhar de Bayly está mais comprometido com os privilégios que lhe são assegurados por pertencer à elite econômico-racial peruana do que com uma postura homossexual afirmativa e/ou combativa. Pode-se postular, igualmente, que as representações da homossexualidade construídas por seus romances não têm nada a dizer aos homossexuais das classes operárias ou aos homossexuais pertencentes à maioria indígena da população peruana. Pode-se ainda argumentar que a associação entre homossexualidade e drogadição seria muito mais perniciosa do que produtiva ao reforçar, no “mercado das idéias”, uma representação do homem homossexual associada à decadência, ao vício e à autodestruição. Entretanto, é importante ressaltar que a homossexualidade “bem-comportada” (branca, masculina e de classe média) não é a única identidade cultural posta à prova por Bayly em *No se lo digas a nadie*: “not only has he not put forward any positive *queer* image, he has not put forward any positive or clear-cut image of any other identity at all” (RUZ, 2003, p. 33).

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

Jaime Bayly tiene el mérito de la oralidad, una facilidad enorme para yuxtaponer sucesos llamativos y una considerable puntualidad en la sencillez de su lenguaje. Carece, sin embargo, de cualquier idea de composición que no sea de las escenas casi inconexas [...] El resultado de esa escasa preocupación por las estructuras narrativas, por la organicidad global del texto, es una fragmentación dolosa de las historias contadas y una frustración de los personajes en su posibilidad de aparecer como caracteres coherentes (FAVERÓN PATRIAU, 1998).

Quem, e a partir de que lugar enunciativo, julga a escrita literária de Bayly como carente de organicidade global? Cabe lembrar que juízo semelhante foi enunciado por Ángela Dellepiane com relação à obra de Manuel Puig em 1992, e que, hoje, o mérito de tal valoração soa superficial e sem propósito: “los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia” (DELLEPIANE, 1992, p. 706-712). Camuflada sob o viés de uma crítica à composição estrutural dos romances de Bayly, ou aos usos que faz de uma modalidade oral da linguagem literária, não estaria a relutância em se admitir a validade das críticas realizadas pelo escritor ao imaginário nacional peruano, tais como a hipocrisia ostentada pela máscara de uma masculinidade hegemônica heteronormativa? Oculta nas entrelinhas de uma crítica com relação aos aspectos formais e estilísticos da obra de Bayly, não estaria uma intenção reacionária, no sentido de impedir a reformulação de importantes questões dentro do imaginário nacional, tais como o lugar das hierarquias de gênero, o policiamento das práticas sociais e a manutenção do lugar de autoridade atribuído às elites econômicas majoritariamente brancas, masculinistas e heteronormativas?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado que Bayly configura-se como um sucesso editorial inegável (o que pode ser atestado pelas sucessivas reedições de suas obras, em especial do romance *No se lo digas a nadie*), e com uma “qualidade literária” endossada por um dos maiores escritores peruanos contemporâneos, como explicar tal número de críticas negativas com relação à sua obra, e nenhuma em sua defesa? Se realmente seus livros pertencem a um gênero de literatura cujo único mérito é o escândalo, como elucidar o mistério do seu “apadrinhamento literário” por Mario Vargas Llosa, ou os esforços de tantos intelectuais no sentido de desfraldar o engodo que supostamente estaria na base do seu sucesso? Uma das respostas possíveis está no fato de que Bayly mantém uma estreita relação com facções literárias como o *McOndo*, grupo que se opõe aos cânones literários latino-americanos estabelecidos no continente, e que se propõem a ficcionalizar uma América Latina na contramão do realismo mágico de García Márquez. Em 1996, Alberto Fuguet e Sérgio Gomes publicam *McOndo*,

uma antologia de contos escritos por uma nova geração de escritores latino-americanos. *McOndo* é um país imaginário, criado a partir de um trocadilho envolvendo o Macondo de García Márquez (lugar imaginário onde se passa a ação do romance *Cien años de soledad*) e McDonald's, a famosa cadeia de lanchonetes estadunidense, um dos ícones da globalização e da lógica dos mercados capitalistas transnacionais.

Ao se ler Bayly em conjunto com outros escritores que problematizam as políticas sexuais latino-americanas, pretende-se pôr à prova as críticas negativas que vêm sendo dirigidas ao escritor peruano. Se, por um lado, os universos ficcionais erguidos pelos escritores do *McOndo* constroem heterotopias monossexuais das quais as mulheres estão excluídas, por outro são dinamizados novos arranjos sociais, nos quais as relações não se dão em termos de subordinação de um gênero pelo outro. Uma vez que toda obra de ficção é, ademais de objeto estético, uma resposta às conjunturas políticas e sociais de seu tempo, é lícito justificar uma abordagem comparatista do objeto literário com vistas a apreender os *ideologemas* articulados por estes artefatos culturais, no sentido de interferir, modificar, e mesmo subverter a ordem social hegemônica, a partir da elaboração estética e da produção de novos significados no campo simbólico.

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

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

In building a new feminist queer theory in this dialectical fashion, the struggle to recover women and to move beyond them emerges as an agenda which can offer a better world for people of all sexual and gender identifications. This version of queer theory understands finally that without feminism, queer theory will simply be another fight among boys (RUDY, 2001, p. 221).

Cabe lembrar que as maneiras através das quais um problema é formulado já indicam o que será legitimado como o objeto do conhecimento e o que ficará excluído, relegado ao campo do desconhecimento e da ignorância. Deborah Britzman, ao discutir os tabus em torno da homossexualidade no campo da educação sexual, lembra que “qualquer conhecimento já contém suas próprias ignorâncias” (BRITZMAN, 1996, p. 91). Em outras palavras, adentrando as searas da epistemologia, Britzman pergunta se a ignorância não seria *o resíduo de uma determinada forma de*

conhecer, o sintoma constitutivo de uma maneira peculiar de se produzir conhecimento sobre as sexualidades: “o que ocorrerá se lermos a ignorância sobre a homossexualidade não apenas como efeito de não se conhecer os homossexuais ou como um caso de homofobia, mas como a ignorância sobre a forma como a sexualidade é moldada?” (BRITZMAN, 2002, p. 91). Enquanto a epistemologia (e, por extensão, a crítica literária) estiver no armário, haverá a manutenção do privilégio heteronormativo da produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABOUD, S.; BENTO, B.; GARCIA, W. e LOPES, D. *Imagem & Diversidade Sexual: Estudos de Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ACHUGAR, Hugo y BEVERLY, John (organización). *La voz del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literária hispanoamericana*. Año 15, número 36. Lima, 2º semestre de 1992.
- ALBUQUERQUE, Severino. *Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS and Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- _____. Caio Fernando Abreu, Theater and AIDS. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, EdUPUCRS. Ano 11, número 5, 1998. p. 81-98.
- ARENAS, Fernando. Entre o Lixo e a Esperança. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, EdUPUCRS. Ano 5, número 8, 1992. p. 53-67.
- BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta, 1994.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: A Literatura (Des)Construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra. Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio*. Número 4. Rio de Janeiro: Grypho, 1997. p. 7-15.
- _____. *Os Perigosos: Autobiografia & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Gilda e MARQUES, Reinaldo (organização). *Limiares Críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BITTENCOURT, Gilda, MASINA, Léa e SCHMIDT, Rita (organização) *Geografias Literárias e Culturais: Espaços/Temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- BRITZMAN, Deborah. O que é essa coisa chamada amor? – identidade homossexual, educação e currículo. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. *Educação e Realidade*. v. 21 (1), jan./jun. 1996, p. 71-96.
- BURGOS-DEBRET, Elisabeth y MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- CARVALHAL, Tania Franco (organização). *O Discurso Crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL; UNISINOS, 1996.
- _____. (Organização). *Culturas, Contextos e Discursos: Limiares Críticos no Comparatismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- COUTINHO, Eduardo (organização). *Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional/Teoria Internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- DELLEPIANE, Ángela. Manuel Puig. In: FLORES, Ángel (ed.) *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: The H. W. Wilson Company, 1992. p. 706-712.
- EDELMAN, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. London: Routledge, 1994.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. Por favor, díselo a todos. *QUEHACER*. úmero 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tfp.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2006.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité: La Volonté de Savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. 10 ed. São Paulo: Graal, 1988.

FRANCO, Jean. Rumo ao Público/Repovoando o Privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudos sobre Gênero e Raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 11-17.

FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sérgio. Prólogo. In: _____. (organización). *McOndo: una antología de la nueva narrativa hispanoamericana*. Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996. p. 7-20.

JAIME BAYLY, profesional del escándalo: nene bien que la va de rebelde (entrevista). Disponível em: <http://www.agmagazine.com.ar/index.php?IdNot=25>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974. p. 61-90.

LA LITERATURA y el baylyboom. *QUEHACER*. úmero 111 (Lima, enero/febrero de 1998). Disponível em: <http://www.desco.com.org.pe/publicaciones/qh/qh/qh111tfp.htm>. Acesso em: 08 de dezembro de 2006.

LEAL, Bruno. A Literatura como Cartografia Textual: *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, EdiPUCRS. Ano 12, número 25, 2001. p. 39-67.

_____. *Caio Fernando Abreu, A Metrópole e A Paixão do Estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

MASCARELLO, Fernando. Desejo de Noir. *Teorema: Crítica de Cinema*. Ano 6, número 2. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema, 2002.

MORGADO, Marcia. Conversación com Jaime Bayly (entrevista). Disponível em: http://www.barcelonareview.com/12/s_jb_ent.htm. Acesso em: 07 de dezembro de 2006.

PÁEZ, Natalia. El polémico autor peruano, otra vez, se confiesa. *El Clarín*, 06.05.2006. Disponível em: <http://www.clarin.com/diario/2006/05/06/sociedad/s-6301.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

PAREDES, Martín y ZAVALETA, Ricardo. Permiso para escribir. *QUEHACER*. úmero 134 (Lima, enero/febrero, 2002). Disponível em: <http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh134mp.htm>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (organização). *Literatura Confessional: Autobiografia e Ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RUDY, Kathy. Radical Feminism, Lesbian Separatism and Queer Theory. *Feminist Studies*. v. 27, nº 1, Spring, 2001. p. 221.

RUZ, Robert. Queer Theory and Peruvian Narrative of The 1990's: The Mass Cultural Phenomenon of Jaime Bayly. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 12, number 1, 2003. p. 19-36.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y crítica*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas Metáforas*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TRINDADE, Vivaldo. *Onde andará Dulce Veiga?*, um pastiche-noir. *Gatilho: Revista dos Pós-Graduandos em Letras da UFJF*. Ano 2, volume 3. Juiz de Fora, março de 2006. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br>. Acesso em: 01 de outubro de 2006.

YAKER, Daniel. Kiss of the Spider Woman: Manuel Puig. Entrevista publicada na revista *Interview*. September, 1985. p. 208.

i. **Anselmo Peres ALÓS, Prof. Dr.**

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)
 Língua Portuguesa e Literatura Latino-Americana
 E-mail: anselmoperesallos@yahoo.com.br