



## A DESARTICULAÇÃO DO GÊNERO: O DESEJO, O DELÍRIO E A LOUCURA EM “TEATRO” DE BERNARDO CARVALHO

Paulo César Thomaz<sup>1</sup>

*A pornografia é a atividade humana mais realista e terrível,  
por subverter todas as ilusões, de surpresa,  
quando menos se está preparado para encarar o vazio do mundo.*

**Teatro**, Bernardo Carvalho

### *A desarticulação do gênero*

Um dos aspectos mais interessante, devido à originalidade e relevância, de parte da narrativa contemporânea brasileira tem sido como alguns textos reconfiguram a íntima e estremeceadora relação entre as manifestações do desejo erótico e a conformação de uma identidade de gênero. Sem abrir mão do aspecto inacabado e paradoxal da escrita literária, pôr fim a categorias sexuais encerradas em conceitos binarizados e heteronormatizados passou a ser, para um conjunto de escritores, uma demanda incontornável no contexto da produção ficcional contemporânea.

Esses escritores, entre eles Bernardo Carvalho, investem com seus textos contra a percepção de que a identidade de gênero deve ser definida apenas em razão de preferências sexuais que têm como base o prazer advindo das diferenças genitais entre os sexos. Segundo essas narrativas, essa percepção desidrata o corpo que deseja e o corpo desejado, ao trancá-lo no interior de uma sexualidade asfixiada pela questão genérica. Homossexual-heterossexual, masculinidade-feminilidade, homem-mulher, a única maneira apropriada de pensar estas categorias desde a literatura é subverter seus determinantes culturais.

Isso é o que observamos, por exemplo, em algumas obras narrativas de João Gilberto Noll, mais especificamente o romance **Acenos e afagos**<sup>2</sup>, em que o protagonista, nas mãos de uma libido vertiginosa, transita continuamente por gêneros e sexualidades que não chegam a

---

<sup>1</sup> Doutor, professor da Universidade de Brasília. Email: plthomaz@terra.com.br.

<sup>2</sup> NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.



sedimentar-se na personagem. Por meio dessa figura literária nos deparamos com uma manifestação erótica, quase sempre intermasculina, que se resiste a deixar-se ver como algo codificado simplesmente nesses termos duais e genéricos.

A esse respeito, Leo Bersani, na introdução de seu livro **Homos**<sup>3</sup>, elabora um argumento a favor de uma apresentação mais audaz do que significa ser gay e alerta sobre os perigos de qualquer tipo de identificação grupal, denunciando a invisibilidade que o apagamento das diferenças, baseada nas teorias pós-estruturalistas, pode gerar. Isto é, tudo o que não cabe nessas definições binárias acaba por inexistir. Nessa perspectiva, para o crítico cabe dissolver as formas culturalmente elaboradas que a diferença sexual ganha em nossa sociedade, manifesta nos papéis e *status* atribuídos a cada sexo e constitutivos da identidade sexual dos indivíduos. Bersani se pergunta:

Por que, acima de tudo, o elemento principal da identidade deve ser a preferência sexual? E, mais fundamentalmente, por que a preferência em si mesma deve ser entendida apenas como uma função da dualidade homo/heterossexual? Essa dualidade encerra o corpo erotizado dentro de uma sexualidade rigidamente generizada, na qual o prazer é reconhecido e legitimado de imediato como uma função das diferenças genitais entre os sexos.<sup>4</sup>

O caráter maleável da sexualidade humana permite observarmos romances que exploram a explosiva discursividade do desejo e do corpo na contemporaneidade e as transubstanciam em modalidades e tópicos do discurso literário. Trata-se de textos que dão existência a corpos erotizados que comumente não têm rosto e carecem de presença nas obras ficcionais. Corpos e formas do desejo, que quase em condição de espectros, são apagados pela direta omissão de suas existências, ou pelas próprias formas de representação das que são objeto, em tanto imagens que circulam pelas obras literárias. Mediante diversas operações representacionais, comumente são materializados esquemas normativos de inteligibilidade que estabelecem o que deve ser e o que não deve ser desejado; esquemas que precisam ser subvertidos e expandidos não só para satisfazer um interesse cognitivo, mas também para transformar a ontologia que emoldura a contemporaneidade.

Vale lembrar que Bernardo Carvalho não centra o foco de suas narrativas apenas no gênero do objeto do desejo sexual de suas personagens, mas nas inúmeras formas de sexualidade que podem ocorrer na contemporaneidade. Nesse sentido, ele parece desestimar o fato de que

---

<sup>3</sup> BERSANI, Leo. **Homos**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 16.



das muitas dimensões pelas que a atividade genital de uma pessoa pode se diferenciar da outra, seja o gênero do objeto de desejo o que tenha permanecido como a dimensão que denota a onipresente categoria atual de orientação sexual, ainda que quase todos seus romances tenham como núcleo um vínculo homoerótico.

Além disso, de acordo com o que observamos em seus textos, deter-se ou discutir as razões desta condensação das categorias sexuais tem menos relevância que explorar suas implicações e efeitos, variados e profundos. Nesse sentido, ele parece dividir esta maneira de pensar com Eve Kosofsky Sedgwick que afirma que “o reducionismo conceitual da totalidade da sexualidade em um cálculo matemático binarizado de homo o heterossexualidad, característico de nosso século[século XX], é um fator importante, mas completamente histórico”<sup>5</sup>.

### *Desejo, delírio e loucura*

**Teatro**<sup>6</sup> está estruturado em duas partes, dois narradores em primeira pessoa que se complementam e se misturam. O romance tem como narrador do primeiro texto, intitulado “Os são”, a personagem Daniel, policial aposentado, de um país que não chegamos a conhecer, que acredita estar envolvido numa trama que compreende uma série de ataques terroristas, cujo autor é o próprio Estado. O segundo texto, chamado “O meu nome”, para espanto do leitor, está dominado por uma personagem narradora também chamada Daniel, fotógrafo de paisagem encerrado num hospital psiquiátrico, com vínculos com a indústria pornográfica homoerótica, que, igualmente, desvela uma trama de assassinato.

Uma vez mais a arquitetura dos textos de Carvalho se impõe sobre o enredo. Desta vez, o texto se organiza de forma binária, dupla – estrutura bastante utilizada em outros romances do autor da década de 1990, como **As iniciais**<sup>7</sup> e **Medo de Sade**<sup>8</sup>. Dois relatos de dois personagens de mesmo nome, complexos e perturbadores, sobrepõem-se à trama que aparece em cada um, o que para o leitor acaba por colocar em risco a própria plausibilidade dos textos. Porém, é precisamente nesse vaivém e entrecruzar de tecidos textuais que emerge o verdadeiro protagonista do romance, a personagem Ana C., jovem ator responsável por despertar um

<sup>5</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemología del armario**. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998, p. 46.

<sup>6</sup> CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. As demais referências ao romance serão feitas a partir desta versão.

<sup>7</sup> *Idem*. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>8</sup> *Ibidem*. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



potente e místico desejo nos espectadores de seus filmes pornográficos, sendo que alguns deles acabam à beira da insanidade. Uma manifestação erótica aparentemente desprovida de sentimento ou afeto, que os faz vivenciar uma viva e perturbadora experiência interior, na qual posteriormente esses sujeitos se encontrarão encerrados, sem autonomia e liberdade.

Isso posto, descobrimos nessa segunda narrativa que o primeiro relato não passa de um texto escrito, entre outros, por um paciente internado num hospício, também admirador fanático de Ana C., figura narrativa agora do sexo masculino, ator da indústria pornográfica gay, envolvido no assassinato de um político. Desfaz-se o relato, desfaz-se o gênero da personagem protagonista, o que aproxima o texto de algum modo de um curto-circuito. Após essa reviravolta do romance, que esconde de algum modo a trama, a voz desse fotógrafo detido nessa instituição psiquiátrica transfere o foco da narrativa para Ana C. e para as intensas manifestações eróticas que seus vídeos pornográficos e sua presença física produzem.

No entanto, cabe assinalar que o texto não configura uma versão empalidecida de uma relação erótica intermasculina. As personagens que têm relações esporádicas com Ana C. ou as que assistem suas fitas pornográficas, neste último caso abdicando do contato físico que esse gesto pressupõe, parecem experimentar como inata e detonadora de um sentido existencial, quase ontológico, essa preferência por Ana C. e seus cenários sexuais. É assim que a sexualidade manifesta nesse desejo pela personagem constitui uma parte importante da identidade que essas personagens percebem de si mesmas e nos leva à conhecida afirmação de Georges Bataille, que diz precisamente que “o erotismo é o que na consciência do homem coloca o ser em questão”<sup>9</sup>.

Outro aspecto que temos que destacar é a imagem de Ana C. que a pornografia articula no texto. O fato de a pornografia ser comumente tomada como sendo ‘representações sexuais’ ou ‘imagens de sexo’ apenas revela que essa modalidade sexual é vista, no quadro da cultura conservadora dominante, erroneamente, como inferior com relação a outras manifestações eróticas. No romance, a pornografia emerge como produto e manifestação cultural que desperta esses sujeitos para uma dimensão e condição mais profunda de suas existências. Ana C. reivindica, com as seguintes palavras, corroborado pelos comentários do narrador, essa busca de sentido, de significados da existência provocada pela pornografia:

Ele falava mais ou menos assim (a forma é minha [do narrador], mas o conteúdo é dele [de Ana C.]): "Se tudo na vida dos homens é uma busca de sentido, o problema de você cair na pornografia é que o sentido

---

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Buenos Aires: Tusquets, 2006, p. 33.



desaparece de supetão, quando você goza e se depara com o que tem diante de si. A pornografia é a atividade humana mais realista e terrível, por subverter todas as ilusões, de surpresa, quando menos se está preparado para encarar o vazio do mundo. Ela é a atividade humana que, sob o disfarce do prazer [ao mesmo tempo que o subverte e destrói — o adendo é meu], mais se avizinha do desespero e da verdade. Na sua promessa imediatista de satisfazer, a pornografia abre a porta para o vazio do mundo, quando prometia a ilusão de encobri-lo. Prometendo o prazer, ela satisfaz os desejos, não deixando nada além do nada em seu lugar. Por isso é tão subversiva"<sup>10</sup>.

Aqui o gozo produzido pelas imagens da pornografia homoerótica parece fazer seus espectadores provar uma experiência de esvaziamento e estranhamento radical com o mundo exterior, um distanciamento entre indivíduo e mundo, que de algum modo nos fazem lembrar até mesmo a angústia descentralizante de **A Náusea** de Jean Paul Sartre e a introspecção metafísica de **Paixão segundo G.H.** de Clarice Lispector.

Portanto, é desse modo que Carvalho configura as categorias sexuais e o campo sexual em **Teatro**, desarticulando e distendendo, ao mesmo tempo, a questão do gênero. Ana C. era uma personagem mulher, abusada pelo pai quando criança no primeiro relato. Porém, no segundo, torna-se esse enigmático ator pornô da indústria gay de entretenimento adulto, uma estrela de filmes pornográficos, que arrasta um conjunto de admiradores à loucura. Segundo o narrador, a causa dessa insanidade residiria justamente em certo caráter abstrato e incorpóreo do Eros humano:

Enlouqueciam de tanto desejar o que não podiam tocar, na minha humilde opinião, não por falta de reciprocidade, por não serem correspondidos, ou outros caprichos da realidade (porque, no caso de Ana C. nada disso contava, bastava pagar), mas pela simples razão de que no fundo ele era imaterial (e isso mesmo para aquele que, vislumbrados com a oportunidade de pagar, acreditavam tê-lo em suas mãos.<sup>11</sup>

Dessa forma, esse transtorno mental disparado pelo desejo intermasculino emerge principalmente nessa segunda parte do texto. O próprio narrador, Daniel, é vítima também da potência dessa sedução. É significativo nas obras de Carvalho que esse desejo homoerótico nunca apareça fruto de injúrias ou ataques, ainda que as personagens estejam sob a iminência de sofrer algum tipo de violência, que inclusive pode levá-las à morte. Não aparece também guetizado, não representa um recorte social de exclusão e de violência. A morte e a violência recaem sobre qualquer personagem, independentemente do gênero do sujeito de seu desejo. Porém, em todas as suas narrativas, o eixo dramático está constituído por uma relação intermasculina.

---

<sup>10</sup> CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 109-110.

<sup>11</sup> **Teatro**, p. 91.



Diante disso, podemos afirmar que o campo da sexualidade no romance nos transporta a uma multiplicidade de diferenças e formas de pensamento existentes sobre a sexualidade. Estamos diante de um campo sexual fluído, com gêneros que não respondem a uma construção restritiva, e que tem como protagonista as relações homoeróticas intermasculinas entre as personagens.

Outro elemento que devemos destacar para a compreensão da presença da questão do gênero nessa obra é o fato da cultura ocidental moderna ter situado a sexualidade em uma relação cada vez mais privilegiada com nossas construções mais apreciadas de identidade individual, verdade e conhecimento. E cada vez é mais certo que a linguagem da sexualidade não apenas coincide com outras linguagens e relações ligadas ao conhecimento, mas que as transforma. Além disso, a sexualidade é a atividade humana da cultura moderna ocidental com uma maior carga significativa<sup>12</sup>. **Teatro**, desde sua condição de construção representacional, embrenha-se nesse debate, pois as personagens supostamente têm uma implicação erótica, mental e até mesmo emocional mais rica com os atos sexuais que não realizam, como espectadores, ou que não querem realizar, por exemplo, do que com os que levam a efeito.

As manifestações eróticas das quais tratamos até o momento se delineiam para o leitor nas diferentes cenas em que aparece a personagem protagonista, Ana C., a partir de sua condição de ator pornô, viciado em drogas, envolvido na morte de um político. Um dos relatos, por exemplo, que chega às mãos de Daniel, consiste num encontro supostamente entre Ana C. e um admirador, enquanto ele trabalhava como caubói na Disneylândia. Assim são descritos certos traços do caráter e do comportamento da personagem, que se manifesta como fugidia, inalcançável, intocável, entre a fluidez do mito e da significação como estereótipo do ídolo pornográfico.

Não queria me beijar, embora tivesse vindo me falar com a boca encostada na minha, ao lado do mar. Não queria conversar sobre nada, embora tivesse tomada a iniciativa de se apresentar. [...] Entendi que não queria se envolver e o tratei como me tratava, só para satisfazer os desejos mais imediatos. Por isso, quando quis ir para o quarto escuro, enquanto nos masturbávamos, eu lhe pedi que chupasse o meu pau. Por isso também, não imaginei as consequências. Ele teve uma crise de nervos repentina, disse que não chupava o pau de ninguém, levantou a calça e foi embora. Eu disse que não precisava ficar assim, ninguém o estava obrigando a nada, mas ele já estava enfurecido e não queria mais me ouvir. Era um sujeito estranho, eu lhe disse. Foi a última coisa que ouviu, e a que respondeu com prontidão: Eu sei.<sup>13</sup>

Outra dimensão desse desejo, que se relaciona com a potência que ele desprende, trata-se de um aspecto místico, quem sabe até mesmo sagrado, que o narrador assinala em Ana C. quando

<sup>12</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemología del armario**. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

<sup>13</sup> **Teatro**, p. 95.



mantém relações sexuais em seus filmes. Ele murmura versos aparentemente de são João da Cruz, entremeando gozo e dimensão sagrada e revelando uma íntima vinculação entre santidade e sensualidade, como vemos a seguir.

Ele estava nu sob o roupão, que ficou jogado no chão de pedra. Subiu no trampolim e se deitou de costas. O outro ator, um paquiderme de músculos, subiu em cima dele. Num instante estavam os dois chupando o pau um do outro e, quando menos se esperava, Ana C. já estava de quatro, sendo enrabado, que era a sua especialidade, sussurrando o que, demorei para perceber, parecia uma improvisação com os elementos que via à sua volta numa cantilena de inspiração óbvia em são João da Cruz. Àquela altura não dava mais para saber se sua inspiração era autêntica ou se apenas encenava o papel do mito que lhe havia sido atribuído pelos fãs. Dizia, de olhos entreabertos, enquanto era sacudido pelos golpes dos quadris do paquiderme: “Estas montanhas é o meu amado para mim. Este vale é o meu amado para mim. Este azul é o meu amado para mim. Esta piscina é o meu amado para mim. Este céu é o meu amado para mim. Este avião é o meu amado para mim” (quando passou sobre sua cabeça, com o barulho ensurdecador, um enorme avião, descendo a caminho do aeroporto). E assim até gozar em arroubos sincopados e espasmódicos<sup>14</sup>. [grifo nosso]

E, por fim, com relação a esse conceito de transformação de gênero, de metamorfose, a personagem Ana C. nos leva a um ensaio do escritor cubano Severo Sarduy denominado “A simulação”<sup>15</sup>. No texto, Sarduy afirma que o travesti é análogo à borboleta da Indonésia pela sua capacidade de desaparecer no fundo quando pousa sobre o arbusto. Esta mariposa se parece tanto com as folhas do arbusto que coloca em dúvida os conceitos do real, e sugere que esta categoria também se baseia na imagem, no artifício e na representação.

Para o escritor cubano, seria cômodo reduzir o desempenho do travesti a um mero simulacro, a um fetichismo da inversão: não ser notado como homem, transformar-se na aparência de uma mulher, pois não há nada mais ingênuo do que relacionar seu trabalho corporal à simples obsessão cosmética, ao afeminamento, à homossexualidade. Essas não são mais do que as fronteiras aparentes de uma metamorfose sem limites, sua “tela” natural. É o poder do artifício como jogo com a representação e a imitação. Os cosméticos e as máscaras de uma entidade fantasmática que ronda tanto a cabeça do homem como da mulher.

Isso posto, podemos pensar que é desse modo que as questões de gênero transitam por todos os planos do texto. Carvalho explora os diferentes níveis do discurso literário para tratar do desejo, do gozo e também da perda. Os desdobramentos da experiência homoerótica intermasculina, em **Teatro**, se dão, portanto, conjuntamente ao dos artifícios discursivos da ficção. São transformações sem limites que ampliam e expandem os significados que as manifestações

---

<sup>14</sup> **Teatro**, p. 103-104.

<sup>15</sup> SARDUY, Severo. “La simulación”. In: **Obra completa**. Tomo II. Paris: ALLCA XX, 1999, pp. 1263-1345.



eróticas podem alcançar, numa zona exasperante, em que uma representação inquietante e fragmentária põe em cheque os moldes do real e do contemporâneo.

### *Bibliografia*

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Buenos Aires: Tusquets, 2006.

BERSANI, Leo. **Homos**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SARDUY, Severo. “La simulación”. In: **Obra completa**. Tomo II. Paris: ALLCA XX, 1999, pp. 1263-1345.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemología del armario**. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.