

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

JEFFERSON MARTINELLI DE OLIVEIRA

O dançarino e a dança:
homossexualidade, forma e sociedade em *Dancer from the Dance*, de
Andrew Holleran

Versão Corrigida

São Paulo

2022

JEFFERSON MARTINELLI DE OLIVEIRA

**O dançarino e a dança:
homossexualidade, forma e sociedade em *Dancer from the Dance*, de
Andrew Holleran**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O46d	<p>Oliveira, Jefferson Martinelli de O dançarino e a dança: homossexualidade, forma e sociedade em <i>Dancer from the Dance</i>, de Andrew Holleran / Jefferson Martinelli de Oliveira; orientadora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco - São Paulo, 2022. 89 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.</p> <p>1. Literatura norte-americana. 2. Literatura gay. 3. Estudos queer. 4. Estudos de cultura. 5. Movimento LGBTQIA+. I. Cevasco, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva, orient. II. Título.</p>
------	---

OLIVEIRA, Jefferson Martinelli de. **O dançarino e a dança: homossexualidade, forma e sociedade em *Dancer from the Dance*, de Andrew Holleran**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: __/__/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): JEFFERSON MARTINELLI DE OLIVEIRA

Data da defesa: 07/10/2022

**Nome do Prof. (a) orientador (a): MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA
SILVA CEVASCO**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/11/2022

Assinatura da orientadora

*À memória de meu pai, que sempre fez de
tudo pela minha educação.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Elisa Cevalco, pelas ricas discussões desde a sala de aula da graduação, sem as quais eu talvez não entenderia a importância de pensar por si próprio. E, claro, um agradecimento aos devidos empurrões que eu precisava ao longo da pesquisa.

Aos professores Renan Quinalha e Marcelo Cizaurre pelos excelentes apontamentos desde a banca de qualificação. Ao professor Ruan Nunes e à professora Fabiana Vilaço pelas importantes contribuições durante a defesa.

Às professoras e professores da pós-graduação, cujas disciplinas foram muito importantes para a formação teórica da pesquisa e seu pesquisador, em especial o professor Emerson Ignácio e a professora Patrícia Kruger.

Às funcionárias e aos funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, especialmente do Departamento de Letras Modernas, por sempre sanarem minhas dúvidas burocráticas em tempos de tantas mudanças de protocolos.

A minha mãe e meu pai, por sempre terem priorizado a minha educação, mesmo que isso acarretasse em sacrifícios financeiros.

A minhas amigas e meus amigos, pelo apoio principalmente emocional em todo este processo. Em especial, Lucas, Jéssica, Patricia, Gabriel e Bruna.

A Neander, pela paciência e parceria em todas as vezes em que eu achei que não fosse conseguir.

Àquelas que compartilharam as dificuldades, frustrações e alegrias do mestrado: Beatriz, Deco, Victor e Andressa.

A todas as pessoas que formam o Coletivo de Literatura LGBTQ+ Reinaldo Arenas comigo, pois sem nossos eventos, reuniões e desabafos, eu jamais teria tido fôlego para a pesquisa, e talvez nem tantos *insights*: Chayenne, Karina, Victor, João, Lucas e Richard.

*But I who am bound by my mirror
as well as my bed
see causes in colour
as well as sex*

*and sit here wondering
which me will survive
all these liberations.*

Audre Lorde. "Who Said It Was Simple"

RESUMO

OLIVEIRA, Jefferson Martinelli de. **O dançarino e a dança: homossexualidade, forma e sociedade em *Dancer from the Dance*, de Andrew Holleran**. 2022. 89 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A partir dos desdobramentos do movimento LGBTQIA+ contemporâneo que aconteceram ao final da década de 1960, tendo Stonewall como marco principal, houve uma transformação no que se entende até hoje por identidade gay. Desde então, diversas obras tentaram dar conta da realidade na proposta de uma literatura gay. Entre elas, *Dancer from the Dance*, de Andrew Holleran, publicada em 1978. Esta pesquisa se propõe a analisar de que forma o romance lida com as contradições de seu tempo histórico, sendo os aspectos analisados: a concepção de literatura gay e o direito da comunidade à expressão literária; a formação de uma identidade gay nos Estados Unidos; e o uso da estética *camp* como estratégia para lidar com as falhas de uma sociedade capitalista que vê na masculinidade heterossexual o seu ideal valor. Os fundamentos teóricos, essencialmente, são trânsitos entre os Estudos Culturais e os Estudos Queer, com destaque para os trabalhos de Alan Sinfield, David Halperin, Kevin Floyd e Les Brookes.

Palavras-chave: Literatura norte-americana. Literatura gay. Movimento LGBTQIA+. Estética camp.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Jefferson Martinelli de. **The dancer and the dance: homosexuality, form and society in Andrew Holleran's *Dancer from the Dance***. 2022. 89 fls. Master's Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The contemporary LGBTQIA+ movement had as a turning point the events of the late sixties, being the Stonewall riots certainly a landmark, leading to what we understand up to this day as gay identity. Since then, several literary pieces have attempted to grasp the reality concealed in what is called gay literature. Among such works, it is *Dancer from the Dance*, a novel written by Andrew Holleran and published in 1978. This dissertation aims to analyze how the novel deals with the contradictions of its time, mainly focusing on: the conception of gay literature and the community's right to literary expression; the formation of a gay identity in the United States; the use of camp aesthetics as a strategy for dealing with the faultlines of capitalist society, which sees in heterosexual masculinity its ideal value. The theoretical background includes works of Cultural Studies and Queer Studies as its main influence, namely the works of Alan Sinfield, David Halperin, Kevin Floyd, Les Brookes, among others.

Key-words: American literature. Gay literature. LGBTQIA+ movement. Camp aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Para fora do armário	12
Stonewall e suas particularidades	14
Holleran e sua obra	16
CAPÍTULO I – SOB TERMOS E CONDIÇÕES:	
A ASCENSÃO DO ROMANCE GAY NOS ESTADOS UNIDOS	21
O direito à literatura gay	23
Um “novo” romance	25
A ascensão do romance gay	30
Uma literatura... gay?	37
CAPÍTULO II – A EDUCAÇÃO DE MALONE:	
UMA IDENTIDADE GAY NORTE-AMERICANA	43
De atos a sujeitos: um panorama histórico	48
Malone e seu mentor	52
Por uma nova cultura	54
<i>A professional faggot</i> : luta política e o circuito	64
CAPÍTULO III – <i>WHATEVER HAPPENED TO SUTHERLAND?</i>:	
TENTATIVAS DE RESOLUÇÃO	68
Notas sobre Sutherland	70
Valor e utopia	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
(Testemunho da herança de Sutherland e Malone em terras brasileiras)	80
BIBLIOGRAFIA	83

INTRODUÇÃO

Quando em 28 de junho de 1969 começaram as rebeliões de Stonewall, uma mudança era presente no horizonte para a população LGBTQIA+¹ de então. A ação popular de não aceitar a proibição sexual imposta pela força policial tornou-se um marco para a luta por direitos desta comunidade.

Desde então, contam-se histórias. Seja sobre quem atirou o primeiro tijolo, sobre o que precedeu a noite, ou sobre o que veio depois – havia agora o que Fredric Jameson chama de condições históricas de possibilidade² para tal. O termo refere-se a circunstâncias que permitem o surgimento de narrativas tais como são e do quanto elas são capazes de representar a realidade da qual surgiram.

Esta pesquisa tem como interesse entender as condições do momento histórico, assim como refletir sobre as possibilidades reveladas por uma narrativa em particular, *Dancer from the Dance*, escrita por Andrew Holleran e publicada em 1978, para a comunidade gay da época.

Mais de cinquenta anos se passaram desde Stonewall e é importante retornar a este momento histórico para entender suas razões e consequências que perduram até hoje.

Para fora do armário

O dicionário *Houaiss* define o verbo “assumir” como um ato de revelação ou declaração³. Em 1991, num dos seminais textos da teoria *queer*, Eve Sedgwick definiu o “armário” como “a estrutura definitiva da opressão gay [no século XX]”⁴. Quando se trata da comunidade LGBTQIA+, os dois termos são de extrema importância e unem-se na ideia popular da “saída do armário” – assumir-se gay é revelar perante a sociedade o segredo oprimido.

¹ A sigla LGBTQIA+, utilizada ao longo da dissertação, refere-se à população lésbica, gay, bissexual, transsexual, travesti, transgênero, queer, intersexual, assexual e outras identidades sexuais e de gêneros que compõem uma movimentação política por direitos. Esta é a atual forma mais utilizada da sigla, podendo haver variações.

² JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. Nova York: Routledge, 1983.

³ INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.

⁴ SEDGWICK, E. K. **Epistemology of the Closet**. Califórnia: University of California Press, 1990, p. 71.

Alguns anos mais tarde, em 1995, o pesquisador Ken Plummer discorreu sobre o desenvolvimento, a partir da modernidade, de alguns tipos recorrentes de histórias sexuais. Entre eles, encontram-se as “narrativas de saída do armário”⁵. De acordo com sua publicação, elas passam a existir no final do século XIX com a teorização médica da relação entre pessoas do mesmo sexo, e contam com estruturas parecidas que narram desde um senso de diferença, passando por momentos de crise, a descoberta de outros iguais e, possivelmente, a aceitação de si ou de outros⁶. Plummer fala sobre três períodos que condicionaram as histórias de “saída do armário”. Em um primeiro momento, o discurso médico que define a homossexualidade permite a existência das histórias; em um segundo, o surgimento de espaços de socialização entre pessoas homossexuais as possibilita; e em um terceiro, o ativismo político as torna possíveis⁷. Destes, o último é o de maior relevância para esta pesquisa, compreendendo as transformações do final da década de 1960.

Nota-se que após as rebeliões de Stonewall, aparentemente, ser gay começou a deixar de ser um problema. Ou seria mais prudente dizer que a homossexualidade teria deixado de ser obrigatoriamente um segredo. Criou-se uma nova necessidade individual: se agora “os gays” (uma comunidade abstrata) haviam se mostrado para a sociedade, era essencial que os indivíduos que se identificavam como dissidentes da norma heterossexual deveriam também se mostrar; e lutar por seus direitos. Retomando o estudo de Plummer, é possível interpretar Stonewall como o momento histórico da saída do armário da comunidade gay norte-americana. Nas palavras do autor:

[...] the approach to homosexuality shifted. Whereas before it had largely been apologetic, it was now ‘glad to be gay’; whereas before it had been secretive, now it was ‘coming out’. Homosexuality drastically increased in visibility and the language surrounding it began to shift from one of disease to one of politics and ‘rights’.⁸

⁵ Cf. PLUMMER, K. **Telling Sexual Stories: Power, Changes and Social Words**. Nova York: Routledge, 1995, p. 50. O termo, no original, é “*coming out story*”. Por conta do significado do termo em inglês e da relação simbólica com o armário para a comunidade gay, preferimos traduzir desta maneira por se tratar de uma referência direta ao ato de se assumir como LGBTQIA+.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p. 52.

⁸ Ibidem, p. 90. “a abordagem para a homossexualidade mudou. Onde antes era amplamente apologética, agora era ‘feliz por ser gay’; onde antes era escondida, agora ‘saía do armário’. A homossexualidade aumentou drasticamente em visibilidade e a linguagem acerca dela começou a mudar de uma de doença para uma de política e ‘direitos’.” (Tradução nossa.)

A partir desta noção de uma comunidade que emerge do segredo (ou do armário), é possível entender um contexto em que novas narrativas são possíveis. Como Plummer aponta no mesmo estudo, as histórias de saída do armário de cunho pessoal são possíveis somente por emergências de comunidades, suas culturas e suas políticas. As rebeliões criaram uma nova possibilidade narrativa para a população gay, algo possível apenas pela “memória social” de Stonewall⁹.

Stonewall e suas particularidades

Desde o século XVI, movimentos e lutas de pessoas que se diferiam da cisheteronorma existiram. A colonização puritana sofrida pelos Estados Unidos se deu em um modelo de sociedade persecutória europeu¹⁰. Trata-se de uma forma de oprimir setores da sociedade que de alguma forma ameaçavam a manutenção das classes dominantes como tais – o caso das bruxas de Salem sendo o mais exemplar do período. Não foi, portanto, diferente para as civilizações indígenas que viviam expressões sexuais diferentes das europeias e também distintas do que se entende hoje pela sigla LGBTQIA+.

Foi ao longo do século XX que o ativismo das pessoas homossexuais ganhou novas formas, com a teorização da homossexualidade e da heterossexualidade nas décadas finais do XIX. Os estudos de Eaklor em sua enciclopédia sobre uma “história GLBT” da América oferecem um panorama rico acerca das movimentações que antecederam Stonewall¹¹. Seguindo seus apontamentos, sabe-se que desde o início do século XX, organizações pelos direitos dos homossexuais tentaram confrontar a norma heterossexual. Majoritariamente através de publicações e organizações de veteranos do exército, estes grupos tentavam discutir e criar narrativas possíveis para a homossexualidade. Nessas condições surgiu o termo “homófilo” (do grego, *homo-* e *philo*, “amar a seu igual” em tradução livre) como uma maneira de enxergar a sexualidade sob ótica positiva¹².

Apenas nos anos 1950 a Mattachine Society se consolidou como organização de visibilidade e caráter nacional. Com uma fundação radical e de base marxista, disputas

⁹ Ibidem.

¹⁰ BRONSKI, M. “The persecuting society”. In: _____. **A Queer History of the United States**. Boston: Beacon Press, 2011, pp. 18-35.

¹¹ Cf. EAKLOR, V. L. **Queer America: a GLBT History of the 20th Century**. Westport; Londres: Greenwood Press, 2008.

¹² Ibidem, p. 96.

internas levaram o grupo a adotar uma postura assimilacionista, característica de outros movimentos homófilos¹³.

Ao longo dos anos 1960, protestos e rebeliões populares emergiram pelos Estados Unidos, de forma desorganizada e com impacto relativamente limitado. Entre eles, há aquele que ficou conhecido como rebelião de Compton's Cafeteria, em 1966, quando *drag queens* revidaram a brutalidade policial ao serem expulsas do estabelecimento em que estavam¹⁴.

O diferencial de Stonewall perante este e outros eventos é o de sua organização posterior. Comentadores, testemunhas e especialistas reunidos nos trabalhos de Richard Schneider Jr., David Carter e Ann Bausum¹⁵ trazem diferentes perspectivas sobre o significado dos eventos de 1969. O que ressoa em todos é a noção de que a proporção tomada por Stonewall transformou o evento em um marco histórico. Nos estudos mencionados, registra-se o alcance que a rebelião tomou através da imprensa independente e ativista, que levou os acontecimentos para fora da vizinhança da Christopher Street, onde se localiza o bar. A comunicação do evento entre os pequenos grupos levou a uma repercussão em massa dos acontecimentos.

Para Carter, vários fatores contribuíram para a relevância de Stonewall, a exemplo:

[It] was of a different order for four reasons: it was the only sustained uprising, lasting six days; it was the only one that involved thousands of people; it was the only one that got much media coverage; and it was unique and engendering in a new kind of militant organization (first the Gay Liberation Front and later the Gay Activists Alliance) as well as a new political ideology known as 'gay liberation'.¹⁶

Desta forma, pode-se dizer que os motivos que levaram Stonewall ao *status* de marco histórico do movimento LGBT dizem respeito a suas dimensões – físicas, temporais e políticas. Os confrontos entre força policial e homossexuais até então eram pontuais e confinados a vizinhanças e guetos. Desta vez, foram seis noites de luta, com cada vez mais

¹³ Ibidem, p. 96-99.

¹⁴ Ibidem, p. 118.

¹⁵ Respectivamente: SCHNEIDER JR., R. (org.). **In Search of Stonewall: the Riots at 50 [...]**. Boston: G&LR Books, 2019; CARTER, D. **Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution**. New York: St. Martin's Griffin, 2005; e BAUSUM, A. **Stonewall: Breaking Out in the Fight for Gay Rights**. New York: Penguin, 2005.

¹⁶ CARTER, D. "What Made Stonewall Different". In: SCHNEIDER JR., R. (org.). **In Search of Stonewall: the Riots at 50 [...]**. Boston: G&LR Books, 2019, p. 36. "Era de uma ordem diferente por quatro motivos: foi o único levante continuado, durando seis dias; foi o único que envolveu milhares de pessoas; foi o único que conseguiu grande cobertura da mídia; e foi único e produziu um novo modo de organização militante (primeiro a Gay Liberation Front e mais tarde a Gay Activists Alliance) bem como uma nova ideologia política conhecida como 'liberação gay'." (Tradução nossa.)

peessoas comparecendo, pois tinham ouvido falar das batidas policiais da revolta que estavam causando. A imprensa ressaltava a violência, as motivações e o uso de *slogans* como *Gay Power!* e *Gay is Good* (diretamente inspirados pelo movimento negro). A referência a outras militâncias da época contribuía para um entendimento de que não era apenas um evento pontual e corroborou para as organizações que viriam.

Ainda segundo Carter, a violência também teve um papel central no alcance imediato de Stonewall. Publicações e comentários destacavam a demonstração de força dos homossexuais, na época (e ainda hoje por alguns) vistos como fracos, pecadores, doentes mentais, imorais e criminosos. Os relatos ressaltavam que o número de policiais feridos era maior que o de presos durante as rebeliões. Apesar de outras movimentações já terem acontecido antes de 28 de junho, este novo foco demonstrava a possibilidade de organização com resultados positivos para a comunidade gay¹⁷.

Apesar de conflitos e contradições internas, os grupos políticos que surgiram a partir desta época foram responsáveis por fomentar lutas por direitos trabalhistas, antidiscriminação, e reconhecimento da identidade gay. Além da eleição de parlamentares abertamente gays e/ou que defendiam os direitos da comunidade, como o famoso caso de Harvey Milk. Produções culturais que abordavam a homossexualidade já existiam muito antes de 1969, mas a partir daquele momento a quantidade aumentou e o modo como se apresentavam ao público mudou. Nove anos após Stonewall, em 1978, aconteceu a publicação do romance que é objeto de análise nesta pesquisa.

Holleran e sua obra

Nascido em 1943, Andrew Holleran é na verdade um pseudônimo de Eric Garber. O escritor adotou este nome por não ter se assumido para a família na época de sua primeira publicação e manteve o segredo ao longo da vida de seus pais; o nome permanece até hoje, também como uma forma de evitar a vida pública. Garber nasceu em Aruba, é formado na Universidade de Harvard e abandonou o curso de Direito para se dedicar à escrita. Transitando entre Nova York, Filadélfia e a casa da família na Flórida, o autor passou boa

¹⁷ Ibidem, p. 38.

parte dos anos 1970 tentando ser publicado. Apenas em 1978, conseguiu escrever seu primeiro romance e publicá-lo, transformando-o em um marco¹⁸.

Holleran se tornou um dos grandes representantes literários da produção artística pós-Stonewall. Seu primeiro romance é comumente citado como um dos clássicos da “literatura gay”, juntamente com Larry Kramer, Edmund White, Felice Picano e contemporâneos. Com alguns destes, o escritor participou do Violet Quill – grupo do início dos anos 1980 que tentava formar uma equivalência gay e estadunidense para os grandes círculos de artistas do passado.

Dancer from the Dance, seu primeiro romance é resultado de suas experiências com a cena gay que florescia nos anos 1970 em Nova York. Nas primeiras páginas, após a epígrafe de W. B. Yeats que empresta o título à obra, dois amigos trocam cartas: um deles, vivendo na metrópole e rememorando o passado, escreve um romance e o envia ao outro que se mudou da cidade há algum tempo e está no interior. A narrativa criada se chama “Wild Swans”, o romance que lemos por quase duzentas páginas. Neste, seguimos a vida de Malone na Nova York dos anos 1970 e sua vida noturna permeada por sexo, discotecas e a impossível busca pelo amor ideal. Durante este período, o protagonista experimenta sua sexualidade intensamente, tendo um relacionamento breve com Frankie, um estereótipo gay e latino, que acaba agredindo Malone quando descobre as traições que sofrera.

Sem seu namorado, ferido e sem onde morar, o herói da narrativa conhece Sutherland, que se torna uma espécie de guru para a vida na cidade. Ele é a típica bicha afeminada, cheia de exageros com uma imagem que remete à estética *camp*. Sua fonte de renda são as drogas e sua vida é uma sequência de festas entremeadas por colocações existenciais acerca da vida na cena gay de Nova York. Quem segue Sutherland e Malone é um narrador sem nome, que os observa, ora de longe, ora presente na vida deles, e conta o passado dos dois até chegar no desfecho trágico durante uma festa em Fire Island, onde ambos morrem. Sutherland tem uma overdose que não se sabe ter sido acidental, enquanto Malone decide nadar até chegar em outra terra onde pode encontrar seu grande amor e, enfim, viver a vida de seus sonhos.

¹⁸ As informações biográficas de Holleran foram coletadas com base em diversos artigos e resenhas. Destacam-se: McMILLAN, A. *Dancer from the Dance* by Andrew Holleran; *Out of the Shadows* by Walt Odets – review. **The Guardian**, 17 jun. 2019; e MIKSCHE, M. How *Dancer from the Dance* Changed Queer Literature Forever. **them.**, 10 jul. 2018. Os demais podem ser encontrados na seção Bibliografia.

Ao final, os amigos retomam a correspondência e comentam o romance escrito, seus acontecimentos e as pessoas em que foram baseadas. O mistério sobre Malone persiste na vida real e continuam sem saber onde ele e seus ideais foram parar.

O livro se tornou um sucesso do gênero e o ano de sua publicação, segundo David Bergman, pode ser considerado um marco inicial para publicações abertamente gays (em temática, público e autoria), sendo seus autores fundadores de uma “literatura gay” contemporânea¹⁹. Por sua vez, o escritor David Leavitt considera o livro como um romance histórico – no sentido de representativo do momento em que foi escrito, embora distante do presente, e até mesmo nocivo, sendo “o primeiro livro que a maioria dos gays leem”²⁰ e transmitindo uma mensagem supostamente negativa.

Independente das colocações, o impacto da obra pode ser resumido na frase do escritor Michael Cunningham para o *The New York Times*: “[It] was not the first gay novel I read. It was, however, the first gay novel *everybody* read.”²¹. Para além da popularidade, de um ponto de vista crítico, o romance é relevante por oferecer um entendimento (ou vários) sobre o significado das lutas e conquistas após Stonewall e antes da crise da aids, nos anos 1980.

Cinco anos após *Dancer*, Holleran publicou seu segundo romance: *Nights in Aruba*, de 1983. O autor continua com seu retrato da *cruising culture*²² nova-iorquina, desta vez a contrapondo com a vida familiar. Apesar de boa recepção, nenhuma obra repetiu o sucesso de público ou crítica da primeira.

Em 1988, o escritor lançou *Ground Zero*, uma coletânea de narrativas breves (contos e crônicas) que tentavam lidar com a realidade dos últimos anos: a crise da aids. Alguns dos escritos já haviam aparecido no periódico *Christopher Street* (1976-1995), para onde escrevia com frequência.

O terceiro romance de Andrew Holleran veio em 1995: *The Beauty of Men*. A narrativa lida com a aids, o luto e o envelhecimento, três temas que determinam a obra do autor desde então. Tal fato é comprovado por seu livro seguinte, *In September, the Light*

¹⁹ BERGMAN, D. **Gaiety Transfigured**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991, p. 9.

²⁰ LEAVITT, D. “Introduction”. In: LEAVITT, David; MITCHELL, Mark. (Org.). **The Penguin Book of Gay Short Stories**. Londres: Penguin Books, 1994, p. XIX.

²¹ CUNNINGHAM, M. “How the Early ‘80s Changed Gay Writing Forever”. **The New York Times**, 16 abr. 2018. “Não foi o primeiro romance gay que li. Foi, no entanto, o primeiro romance gay que *todo mundo* leu.” (Tradução nossa.)

²² O termo pode ser traduzido como “cultura de caça ou pegação”, uma forma de denominar interações com finalidades sexuais e predominantemente em locais públicos por homens gays.

Changes. Lançado em 1999, é uma coletânea de contos que continuam tentando pintar retratos do que significa ser gay, com o fantasma da síndrome sempre pairando entre as linhas escritas.

Em 2006, publicou *Grief*, uma narrativa que lida com clichês da “literatura gay” da qual Holleran teria sido um dos fundadores, mas trazendo a capital dos Estados Unidos como seu cenário. Ao realizar tal escolha, o romance nos transporta para um mausoléu a céu aberto – Washington, DC – e levanta questões acerca do percurso que as lutas da geração do escritor fizeram.

Uma edição revisitada de *Ground Zero*, com um novo título e a inclusão de dez textos inéditos no formato livro foi publicada em 2008. *Chronicles of a Plague, Revisited: Aids and Its Aftermath* mostra o quanto a epidemia ainda é presente no imaginário da comunidade gay.

Em junho de 2022, publicou seu mais recente trabalho até o momento de escrita da dissertação, *The Kingdom of Sand*, uma meditação sobre o crepúsculo de um homem gay e da América²³. Atualmente, o autor contribui para o periódico *The Gay & Lesbian Review*. Entre resenhas, crônicas e artigos de opinião, são diversos textos escritos desde meados dos anos 1990, alguns disponíveis on-line²⁴.

Tendo publicado obras desde os anos 1970, Andrew Holleran e seus escritos emprestam uma visão privilegiada para que seja possível entender as transformações sociais e políticas que resultaram desde Stonewall. A narrativa escrita pelo autor dá forma a o que significou e significa ser gay na sociedade estadunidense – e ao redor do mundo afetado por sua hegemonia, sendo, portanto, um ideal objeto de estudo para compreender o momento histórico.

O primeiro capítulo da dissertação se concentra na ideia de “literatura gay”, da qual Holleran seria um dos fundadores de um novo momento, e como *Dancer from the Dance* é representativo da época e do direito a uma representação literária que desse conta da nova realidade da comunidade. O capítulo seguinte relaciona a jornada de Malone à formação de uma identidade gay norte-americana, com ideais burgueses e masculinos, e os eventos que a tornaram possível. Já o terceiro capítulo se concentra na figura de Sutherland e como o

²³ Não foi possível obter uma cópia do romance antes do término da pesquisa, a descrição é de Jeremy A. Lin, em sua resenha ao *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/jun/29/the-kingdom-of-sand-by-andrew-holleran-review-sex-and-solitude>

²⁴ Até o momento de escrita da dissertação, há mais de oitenta textos disponíveis no site da **The Gay & Lesbian Review**: <https://glreview.org/author/glreview28393/> (Acesso em: julho de 2022).

romance faz uso da estética *camp* para expor as falhas na sociedade norte-americana, principalmente no que diz respeito a acepções de masculino e feminino. Por fim, as considerações que encerram o trabalho aparecem na forma de relato, portanto em primeira pessoa, como uma tentativa de relacionar as conclusões da pesquisa com o legado da obra de Holleran para o presente, não apenas para o pesquisador, mas para a comunidade.

CAPÍTULO I – SOB TERMOS E CONDIÇÕES: A ASCENSÃO DO ROMANCE GAY NOS ESTADOS UNIDOS

*Make me believe in you
Show me your love can be true
I'll do anything you want me to do
Just make me believe in you*
Patti Jo. “Make me believe in you”.

*“I think we’ve both been taking the windows at
Bendel’s too seriously. We have brain fever. We’ve
forgotten that elemental truth: that if the windows of
Bendel’s change from week to week, we, nevertheless,
cannot.”*

Andrew Holleran. *Dancer from the Dance*.

*Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos
humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas
as modalidades e em todos os níveis é um direito
inalienável.*

Antonio Candido. “O direito à literatura”.

Em uma das cartas que abre *Dancer from the Dance*, um dos amigos diz ter começado a escrever uma história sobre a vida em Nova York, que viria a se chamar “Wild Swans”. O outro, que descobrimos ao final do romance se chamar Paul, alerta:

Those things may be amusing to us, but who, after all, wants to read about sissies? Gay life fascinates you only because it is the life you were condemned to live. But if you were a family man going home on the 5:43 to Chappaqua, I don't think you'd want to read about men who suck each other's wee-wees! Even if people accept fags out of kindness, even if they tolerate the poor dears, they don't want to know WHAT THEY DO. Canons of taste must be observed, darling. People are tired of hearing about sex, anyway. And the story of a boy's love for a boy will never capture the world's heart as the story of a boy's love for a girl. (Or a boy's love for his DOG—if you could tell *that* story again, this country would make you rich as Croesus!) Also you would have to make your novel very sad—the world demands that gay life, like the life of the Very Rich, be ultimately sad, for everyone in this country believes, down deep in their heart, that to be happy

you must have a two-story house in the suburbs and a FAMILY—a wife and 2.6 kids and a station wagon and a big dog and an elm tree with a tire hanging from it on a rope. Please, darling, there is not much variation of opinion in this country, or any country, for that matter; the whole world wants to be like *My Three Sons*. So (a) people would puke over a novel about men who suck dick (not to mention the Other Things!), and (b) they would demand it be ultimately violent and/or tragic, and why give in to them?²⁵

Neste trecho, algumas questões essenciais para o entendimento da obra são levantadas. Primeiramente, a ideia de uma vida condenada pela homossexualidade e que é um dos sofrimentos principais do protagonista. Em segundo lugar, o “canon of taste” ao qual se refere Paul e remete à aceitabilidade das relações homoafetivas. Ademais, há o contraponto entre a vida gay e a heterossexual tradicional e qual delas é passível de um tratamento literário. Por fim, as condições de relevância e sucesso de publicações sobre relações entre homem e mulher ou homem e cachorro contra as possibilidades para uma obra sobre afetividade entre homens gays.

O primeiro assunto mencionado será analisado adiante nesta dissertação, numa discussão sobre o protagonista e suas relações com a formação de uma identidade gay norte-americana. Os outros tópicos levantados são o tema deste primeiro capítulo, cujo objetivo é entender o espaço ocupado pelo romance de Andrew Holleran em um cenário de intensas lutas políticas desencadeadas por eventos dos anos 1960 e que o coloca como referencial de um suposto novo momento ou movimento literário de obras escritas por homens gays. E, talvez mais relevante, qual é a história que *Dancer from the dance* conta – para além de seu enredo – sobre esta literatura pós-Stonewall.

²⁵ HOLLERAN, A. **Dancer from the Dance** [1978]. Nova York: Perennial, 2001. pp. 12-13. “Essas coisas podem ser interessantes para nós, mas quem, afinal, quer ler sobre bichinhas? A vida gay te fascina somente por ser a vida que você foi condenado a viver. Mas se você fosse um homem de família indo para casa no trem das 5:43 para Chappaqua, eu não acho que você quereria ler sobre homens que chupam os piu-pius um do outro! Mesmo se as pessoas aceitasses bichas por bondade, mesmo se tolerassem as pobrezinhas, não querem saber O QUE ELES FAZEM. Cânones do gosto devem ser observados, querido. As pessoas estão cansadas de ouvir sobre sexo, de qualquer forma. E a história de amor de um garoto por outro nunca vai capturar o coração do mundo como a história de amor de um garoto por uma garota. (Ou o amor de um garoto por seu CÃO - se você conseguir contar essa história de novo, este país te faria rico como Creso!) Além disso, você teria que fazer o romance ser muito triste - o mundo exige que a vida gay, como a dos Muito Ricos, seja fundamentalmente triste, pois todos neste país acreditam, no fundo do coração, que para ser feliz você deve ter uma casa de dois andares no subúrbio e uma FAMÍLIA - uma esposa e 2,6 filhos e uma van e um grande cachorro e uma árvore com um pneu pendurado por uma corda. Por favor, querido, não há muitas variações de opinião nesse país, ou em qualquer outro, por assim dizer; o mundo todo quer ser como *Meus Filhos e Eu*. Então (a) as pessoas vomitariam por um romance sobre homens que chupam paus (sem mencionar as Outras Coisas!), e (b) eles exigiriam que, no fim das contas, fosse violenta e/ou trágica, e por que ceder a eles?” (Tradução nossa)

O direito à literatura gay

Em sua introdução para *Gay Short Stories*, David Leavitt revela ser sempre questionado a respeito de por que se denomina um autor gay. Em resposta, o escritor diz que a pergunta é irrelevante, uma vez que, enquanto a cultura em que ele vive o considerar assim, o título lhe será atribuído²⁶. Este caso ilustra que uma literatura escrita por um homem gay e que retrata sua realidade homossexual será sempre colocada como um caso aparte.

Até os anos 1960, uma gama de escritores retratou em suas obras sexualidades que divergiam da norma cis-hétero; seja na prosa, na poesia ou no drama, seja de forma sexualmente explícita ou insinuada, havia uma literatura que se propunha a mostrar relações diferentes daquelas convencionadas. Entre aqueles que se tornaram lugar comum, estão Jean Genet, Gore Vidal, Tennessee Williams, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Christopher Isherwood e James Baldwin. Juntos, pode-se dizer que formam um cânone da experiência gay masculina pré-Stonewall. Robert Drake chega a nomeá-los como parte de uma “era do iluminismo” da literatura homossexual masculina, que parte de poemas de Marlowe até publicações de Pasolini, em uma divisão cujo critério é a definição de alta cultura, seguindo parâmetros de Harold Bloom do que seria o cânone²⁷. Já Reed Woodhouse se refere a este grupo de duas formas diferentes: no armário e proto-gueto²⁸. O primeiro tipo, cujo maior exemplo é *Giovanni's Room* de Baldwin, é definido por entender a homossexualidade como definidora, mas ao mesmo tempo como algo horrível e condenável. Já o segundo, com o exemplar *A Single Man*, de Isherwood, são ficções que focam na coragem individual ao invés da identidade de um grupo²⁹.

Com os desdobramentos do ativismo gay, tendo em Stonewall um referencial histórico por sua repercussão, novas narrativas passam a surgir, sendo menos apologéticas e mais livres, no sentido de retratar abertamente a comunidade gay e as relações entre seus pares. Segundo Fredric Jameson, o “inconsciente político” que permeia a realidade e, portanto, os modos de se interpretar tenta “restaurar à superfície do texto a realidade

²⁶ LEAVITT, D. “Introduction”. In: LEAVITT, D; MITCHELL, M. (Org.). **The Penguin Book of Gay Short Stories**. Londres: Penguin Books, 1994.

²⁷ DRAKE, R. **The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read**. Nova York: 1998.

²⁸ “closet literature” e “proto-ghetto” no original.

²⁹ WOODHOUSE, R. **Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945-1995**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1998.

reprimida e enterrada [da] história fundamental”³⁰. A história, para o teórico, seria a experiência da necessidade expressa na forma dos eventos³¹. A partir disso, é possível pensar no texto literário como uma manifestação formal do inconsciente político, ou seja, são representações que tentam traduzir em sua forma a realidade histórica e, portanto, aquilo que chama de experiência da necessidade.

Tendo em vista a colocação de Jameson, pode-se pensar em como toda a movimentação política da *gay liberation* ocorre em meio às lutas dos anos 1960 e faz a ação de desobediência civil e transformações sociais algo inevitável e essencial para a vida da população gay. Reforçam-se as conexões, formam-se alianças e grupos e, mesmo em meio a divergências, uma comunidade se organiza. Com ela, uma cultura, da qual a literatura é essencial.

Se para Jameson a forma da necessidade está na história, e Plummer, como mencionado na Introdução, entende que apenas com as mudanças advindas dos eventos que hoje se resumem, mas não se limitam a Stonewall as histórias sexuais sobre a comunidade gay se tornam possíveis, a literatura possui um papel fundamental no desenvolvimento e na formação da identidade gay contemporânea. A partir do momento em que falar sobre si e seus pares se torna legítimo e não apenas condenável, florescem publicações abertamente gays.

Há neste ponto da história uma estrutura de sentimento, termo de Raymond Williams³², que forma e informa os escritores da época para expressar e interpretar a nova perspectiva perante a identidade gay, agora supostamente livre. A literatura ocupa, então, o lugar de “afirmação de suas identidades sociais genuínas, na linguagem, em convenções e em certas situações, experiências, interpretações e ideias características”³³. Para além, há a demanda comercial, uma vez que, desde o início dos anos 1970, editoras passaram a publicar obras abertamente gays buscando um novo nicho de mercado³⁴.

Para manter a legitimação dentro da própria comunidade e fora dela a literatura se torna essencial. Antonio Candido, em seu texto citado na epígrafe do capítulo, nomina a

³⁰ JAMESON, F. **The Political Unconscious**. Nova York: Routledge, 1983. p. 4

³¹ *Ibidem*, p. 87.

³² WILLIAMS, R. “Literatura e Sociologia: em memória de Lucien Goldmann”. In: **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 15-42.

³³ *Ibidem*, p. 40

³⁴ DISTELBERG, B. J. “Mainstream Fiction, Gay Reviewers, and Gay Male Cultural Politics in the 1970s”. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 16:3, Duke University Press, 2010. pp 389-427.

literatura como um bem incompressível, capaz de organizar nossos sentimentos, nos humanizar e identificar as restrições e negações de direitos. Ademais chama a atenção para a manipulação das classes dominantes perante o papel da literatura, colocando certos tipos e gêneros como compressíveis e tornando-os inacessíveis e dispensáveis às outras classes³⁵.

Sendo essencial e buscando expressar na forma literária, mais especificamente no romance, as mudanças sociais que ocorriam e a comunidade que se formava e crescia, a ideia de uma literatura gay que pudesse dar conta da realidade se fortalece. Neste ponto, Helder Thiago Maia diz tratar-se de um “contexto de (re)fundação de uma comunidade politicamente organizada que buscava não só direitos, mas também uma mudança cultural”³⁶. A existência de uma literatura gay é, portanto, essencial para o entendimento e a sobrevivência da comunidade, sendo uma forma capaz de organizar a experiência e a estrutura de sentimento, especialmente em anos tão definidores como os 1970.

Um “novo” romance

Em certa altura de *Dancer from the dance*, Sutherland revela estar gravando suas conversas com Malone para que fossem colocadas em uma cápsula do tempo por um magnata japonês. Na mesma conversa, o amigo se refere a um diário que o protagonista tem mantido por dez anos, contando suas aventuras por Nova York (o mesmo que causa sua separação de Frankie no início da narrativa). Nestes fatos casuais há um ponto que marca a literatura da época, à qual se chamou gay – a autobiografia, que David Bergman determina como um meio de contar a própria história desafiando os estereótipos e limitações impostas, criando novos mitos para o futuro³⁷. As obras do período centralizam suas narrativas em experiências vividas dentro da comunidade, em especial de Nova York.

Em 1978, a publicação de *Dancer from the dance*, *Nocturnes for the King of Naples*, de Edmund White, e *Faggots*, de Larry Kramer, tornou o ano num marco para aquilo que o

³⁵ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: _____. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

³⁶ MAIA, H. T. “A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll”. In: **Periódicus**, n. 3, v. 1, maio-out., 2015. p. 185.

³⁷ BERGMAN, D. “Gay Writing Before the Violet Quill”. In: **The Violet Hour: The Violet Quill and the Making of Gay Culture**. Nova York: Columbia University Press, 2004. pp. 38-79.

próprio White (modestamente se excluindo da equação) chamou de “the new gay novel”³⁸. Ora, para haver um novo romance, é preciso estabelecer a tradição da qual se diferencia.

A este respeito, David Bergman discute brilhantemente semelhanças e contrapontos entre as obras que antecederam 1978 e as que surgiram com aqueles autores, que viriam a integrar o grupo Violet Quill (com exceção de Kramer). O teórico relata duas vertentes que tentam explicar a história de uma literatura gay masculina: a primeira, que ele chama de versão da liberação gay, seria a de que antes de Stonewall as narrativas que lidavam com a homossexualidade seguiam apenas duas diretrizes, a pornografia ou o final trágico, como se apenas agora um final feliz fosse possível. O segundo, que chama de homofóbico, explica que a literatura escrita por pessoas LGBTQIA+ deve ser excepcional, apesar da sexualidade, devendo ela ser ocultada; caso a homossexualidade aparecesse explicitamente, ela cairia em uma categoria imoral e, portanto, menor³⁹.

Como o próprio teórico continua, a primeira versão é linear e está fundada no projeto da liberação gay, mas diz pouco sobre a realidade, enquanto a segunda menospreza trabalhos importantes das primeiras décadas do século XX. O que Bergman demonstra em sua pesquisa é a presença de algumas tendências nas representações gays e como elas influenciariam Holleran e seus contemporâneos. Primeiramente, destacam-se as narrativas que se voltavam aos gregos e romanos para reafirmar a existência da homossexualidade desde sempre. Imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, o autor explica que surgiram romances que retratavam pessoas *queer* de forma mais abrangente que os dos anos 1970. Porém, com a forte censura da época do McCarthismo as publicações comerciais de obras com representações explicitamente gays foram proibidas e passaram a circular clandestinamente apenas, diminuindo o número de leitores e obras. Com isso, as novelas *pulp* se tornaram importantes como locais de representações possíveis, ainda que as narrativas estivessem limitadas a serem curtas e pornográficas⁴⁰.

Ainda sobre o estudo de Bergman, *A Single Man* de Isherwood seria uma das maiores influências pré-Stonewall para os escritores do Violet Quill. O romance trata da homossexualidade abertamente e não limita sua história ao final trágico e moralizante. O que difere Isherwood de Holleran e seus pares está no fato de que as obras de 1978 tomam

³⁸ WHITE, Edmund. Out of the Closet, Onto the Bookshelf. **The New York Times**. Nova York, p. 22-22. 16 jun. 1991.

³⁹ BERGMAN, D. Op. cit.

⁴⁰ Ibidem.

como pressuposto o fato de que personagens e seus leitores são gays e os colocam para interagir dentro da própria comunidade⁴¹. O mundo heterossexual aparece como exterior e inalcançável e as cartas que abrem e encerram o romance mostram que sua circulação foi feita para aquele grupo.

De maneira similar, Woodhouse inclui Holleran e seus pares na categoria literatura de gueto, em oposição àquelas de Isherwood e Baldwin já mencionadas. Segundo o teórico, neste grupo encontram-se obras que pela primeira vez eram feitas apenas para sua comunidade, sem qualquer apreço pelo mundo exterior – heterossexual⁴². Ser gay, portanto, seria algo que apenas é e não precisa ser explicado. Particularmente sobre *Dancer*, o teórico afirma ser uma visão tentadora e cheia de possibilidades, mesmo que ora irônica, da comunidade em seu momento de liberdade absoluta⁴³. Entretanto, o próprio autor questiona a noção de gueto e sugere pensar nas obras gays apenas como assimiladoras ou transgressoras (dos valores, principalmente morais, hegemônicos). Ainda assim, as publicações de 1978 transitam entre as duas categorias pois são contraditórias em seus retratos daquele momento histórico, mesmo *Faggots*, que possui uma crítica mais voraz ao estilo de vida da comunidade.

Criar excessivas taxionomias, porém, não é produtivo, uma vez que se torna uma tentativa de reduzir obras a traços genéricos e cria um ciclo de exclusão para as que não cumprem todos os requisitos. O importante é afirmar que a literatura que é produzida entre Stonewall e a crise da Aids possui características tematicamente marcantes em um retrato de um momento único, uma espécie de “era de ouro” e relevância enquanto produção cultural de um grupo social marginalizado que começa a fortalecer suas lutas. Alan Sinfield aponta que “o entendimento e a ação dissidente ocorrem [...] porque a ordem social não pode evitar produzir falhas onde seus próprios critérios de plausibilidade são contestados e desarranjados”⁴⁴. É, portanto, possível pensar que o entendimento da realidade histórica de um ponto de vista dissidente exhibe as falhas e o desarranjo produzido pela cultura dominante.

O êxito de *Dancer from the dance*, segundo Les Brookes, seria exatamente a tentativa universalizante da experiência gay que o autor imprime na obra:

⁴¹ Ibidem.

⁴² Woodhouse, R. Op. cit.

⁴³ Ibidem, pp. 120-137.

⁴⁴ SINFIELD, A. **Faultlines**: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 45

Thus Holleran is less interested in what makes gays different than in what links them to the rest of humanity. In *Dancer* the gay ghetto is both particularized and universalized: it becomes a paradigm of life itself, viewed from the vacillating insecurity, the ecstasy and despair, of Yeatsian-Keatsian romantic idealism.⁴⁵

De fato, o romance imprime um olhar romântico a diversos ideais burgueses, que Brookes chama de universais, como a família e a propriedade. O maior sonho de Malone é ter uma vida em família, com um emprego ordinário e uma vida pacata – ou, nas palavras de Sutherland, “You want to be a man?”⁴⁶. Mas esta é a perspectiva de “Wild Swans”, pois ao colocar a narrativa de Malone e Sutherland como um rascunho compartilhado entre cartas, todo o ponto de vista torna-se questionável, principalmente quando os dois amigos, Paul e autor, contradizem os fatos da história e indagam um ao outro sobre a importância de tudo aquilo (que eles também viveram).

Apesar disso, o ponto levantado por Brookes revela um debate da época bastante considerável acerca da assimilação, que perdura até hoje, e que define também as noções de uma literatura gay. Para Brian Distelberg, o termo *gay fiction* teve seus usos em constante mudança desde Stonewall, sendo o significado que prevaleceu aquele que descreve romances feitos por jovens gays que registravam as cenas gays urbanas⁴⁷. Porém, o teórico ressalta que os romances de 1978 não inauguram retratos literários de pessoas gays, ou mesmo da cena da época, principalmente se levarmos em consideração publicações lésbicas e feministas que eram proeminentes. Pelo contrário:

[...] gay people were a regular presence in scores of mainstream novels, in cheap “pulp” paperbacks, and in a booming pornographic fiction industry. While the content of these depictions admittedly varied, the notion that pre-Stonewall “gay fiction” was scarce and depicted gays only as sad and tragic was, in Bronski’s formulation, ‘a post-Stonewall invention.’ Similarly, in a broader way, post-Stonewall commonplaces about the fragility, clandestinity, and tragedy of the earlier period were manufactured by gay activists indifferent to the ways many older gay people had drawn from the resources available to them to create social and cultural spaces in which they were quite visible to one another and from which they drew strength and support⁴⁸

⁴⁵ BROOKES, L. **Gay Male Fiction since Stonewall: Ideology, Conflict, and Aesthetics**. Nova York: Routledge, 2009. p. 91. “Portanto, Holleran está menos interessado no que torna os gays diferentes e mais naquilo que os conecta ao resto da humanidade. Em *Dancer*, o gueto gay é particularizado e universalizado: torna-se um paradigma da vida propriamente dita, vista de uma insegurança vacilante, do êxtase e desespero, de um idealismo romântico de Yeats e Keats.” (Tradução nossa)

⁴⁶ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 146.

⁴⁷ DISTELBERG, M. Op. Cit. p. 390.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 412. “gays eram presença regular em segmentos de romances mainstream, em livros pulp baratos, e em uma ascendente indústria de ficção pornográfica. Enquanto o conteúdo dessas representações admitidamente variava, a noção de que a ‘ficção gay’ pré-Stonewall era escassa e mostrava gays apenas como

Em seu artigo, o teórico mostra como o embate entre a forma como se representava homens gays na cultura *mainstream* era disputada e classificada em negativa (residual do pré-Stonewall) ou positiva (que representasse a liberação e os ideais políticos, com finais felizes). Holleran e Kramer foram centrais nas críticas da época, explica Distelberg, por seus retratos trágicos e, principalmente no caso de *Faggots*, muitas vezes chamados de anti-gay; apesar disso, a qualidade literária, principalmente de *Dancer*, prevalecia a sua suposta maneira apolítica.

Mesmo com as críticas, todo o debate acerca das publicações de 1978 convergiam para a mesma noção de “forjar uma comunidade exclusiva, especializada de autores e intelectuais gays dedicados a cultivar a criatividade e a arte gays”⁴⁹. De fato, a circulação *mainstream* de obras com temática e autoria gays aumentou a partir dos anos 1970, e novas formas de representação surgiram. A ideia de uma comunidade se tornava mais palpável, e possibilitava conexões e formações novas. Neste contexto, surgiu o Violet Quill, grupo formado por Andrew Holleran, Edmund White, Felice Picano, Robert Ferro, Michael Grumley, Christopher Cox e George Whitmore. Neste, os escritores se reuniam para compartilhar seus textos e comentá-los durante reuniões que aconteceram entre 1980 e 1981.

Holleran e seus pares seriam o que Williams chamaria de uma fração⁵⁰ dentro da comunidade. Pertencem a um grupo privilegiado, dentro de uma minoria social, que erotiza e menospreza certos corpos e aspectos da vida, ao passo que exalta a cultura dominante ao se definir dentro dela. Entretanto, como Sinfield apontou, o ponto de vista dissidente serve também para mostrar como o funcionamento da sociedade é perverso. Como deve ficar evidente no caso de Holleran conforme a análise prosseguir nos capítulos a seguir, ao fazê-lo em sua obra, evidencia-se a problemática e se impõem as questões sobre as fissuras dentro deste sistema.

tristes e trágicos foi, na formulação de Bronski, uma 'invenção pós-Stonewall'. Similarmente, de forma mais abrangente, lugares comuns do pós-Stonewall sobre a fragilidade, clandestinidade e tragédia do período anterior foram manufaturadas por ativistas gays indiferentes aos modos como muitos gays mais velhos haviam se baseado nos recursos disponíveis a eles para criar espaços culturais e sociais onde fossem visíveis uns aos outros e de onde tiraram força e apoio.” (Tradução nossa.)

⁴⁹ Ibidem. p. 413.

⁵⁰ Vf. WILLIAMS, R. “O círculo de Bloomsbury” In: **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pp. 201-230.

A ascensão do romance gay

No primeiro capítulo de *Dancer*, o narrador recorda um momento em que passavam por Long Island e Malone revelou seu grande sonho, reforçado diversas vezes ao longo do romance:

“It was the sort of scene Malone turned sentimental over. He always passed through Sayville with a lingering regret for its big white houses and friendly front yards with picket fences and climbing roses. He always looked back as he went through, saying this might be that perfect town he was always searching for, where elms and lawns would be combined with the people he loved. But those summer taxis drove inevitably though it, like vans bearing prisoners who are being transferred from one prison to another—from Manhattan to Fire Island—when all we dreamed of, really, in our deepest dreams, was just such a town as this, quiet, green, untroubled by the snobberies and ambition of the larger world; the world we could not quit.”⁵¹

A imagem de um transeunte admirando vitrines de objetos inalcançáveis num *shopping center* tem o mesmo efeito fascinado de Malone perante a vida familiar cis-heteronormativa. Para o protagonista, que abandonou um futuro promissor em sua carreira de advogado para descobrir “the larger world”, a melancolia é sempre explícita, enquanto o narrador transfere esse devaneio para o inconsciente e seus “deepest dreams”. Como sempre, quem destoa do encanto é Sutherland, que em dado momento da narrativa diz que evaporaria caso deixasse a cidade e o circuito⁵².

Para David Bergman, Holleran se destaca negativamente na dependência a valores heterossexistas e na separação da realidade homossexual da heterossexual, sendo a primeira imbuída de culpa cristã e a segunda de idealização romântica, como algo inatingível e desejado a todo tempo por seus personagens⁵³. Mas esta é, talvez, uma das maiores realizações do romance: a visão idealizada dos personagens que mostra as falhas de uma sociedade a qual não pertencem.

Atenta a isso, a fortuna crítica de *Dancer from the Dance* comumente compara o romance à obra de F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*. O romance dos anos 1930 em que,

⁵¹ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 24. “Era o tipo de cena que deixava Malone sentimental. Ele sempre passava por Sayville com um prolongado arrependimento por suas grandes casas brancas e convidativos quintais com cercas e rosas-trepadeiras. Ele sempre olhava pra trás conforme seguia, dizendo que este seria aquela cidade perfeita que sempre buscava, onde olmos e gramados se combinariam com as pessoas que amasse. Mas aqueles táxis de verão inevitavelmente passavam por lá, como vans carregando prisioneiros que estão sendo transferidos de uma prisão para outra - de Manhattan a Fire Island - quando tudo o que sonhávamos, realmente, em nossos sonhos mais profundos, era uma cidade como essa, calma, verde, intocada pela soberba e ambição do mundo além; o mundo de que não podíamos sair” (Tradução nossa.)

⁵² Ibidem. p. 144.

⁵³ BERGMAN, D. Op. Cit. p. 192.

similarmente, vemos a ascensão de uma personagem um tanto misteriosa, sob os olhos de um narrador nada confiável que assiste a tudo com encanto e desgosto:

“*Dancer* consciously rewrites *The Great Gatsby* for the seventies, echoing its themes in a gay context: the lure of glamour; the chimera of happiness; the need for stoicism; the sense of hollowness and guilt beneath American plenitude. Indeed, it suggests, again echoing *Gatsby*, the death of the American (gay) dream. [...] in their pursuit of freedom and happiness, the characters in *Dancer* [...] have replaced one form of oppression with another, their cult of beauty being an enslavement to style and custom. Exclusion from heterosexual society leads not to an overthrow of its oppressive structures, but to a systematic and culpable re-creation of its worst features.”⁵⁴

Brookes define *Dancer* como uma reescrita consciente de *Gatsby*, transformando o trabalho de Holleran em um exercício paródico malsucedido de universalizar a experiência gay e aproximá-la de uma totalidade heterossexual. De fato, há muitos paralelos entre ambos os romances, como estes apresentados no trecho supracitado, mas o interessante na relação entre essas obras está em pensar para que serve uma releitura de Fitzgerald para narrar a comunidade gay em sua época de suposta liberdade.

Tratando-se de um romance dentro de outro, é preciso ressaltar que “Wild Swans” surge após as primeiras cartas com a declarada dificuldade de aceitação: “who, after all, wants to read about sissies?”⁵⁵. O que lemos sobre Malone e Sutherland, sob o ponto de vista encantado do narrador, tenta buscar a aceitabilidade da publicação: “will people think it’s about birds?”⁵⁶, depois de o amigo ter sugerido que histórias sobre cães seriam mais interessantes ao público. Ao referenciar um dos grandes romances do cânone norte-americano, *Dancer* se aproximaria do estilisticamente aceitável.

As duas obras começam com um conselho paternal. De um lado, o pai de Nick, de *Great Gatsby*, diz para que se lembre que nem todos tiveram as mesmas oportunidades que ele⁵⁷. Do outro, o pai do narrador de *Dancer* diz que organizar as roupas de um falecido é das tarefas mais difíceis, pois é preciso decidir o que pode ser usado e o que vai para a

⁵⁴ BROOKES, L. Op. Cit. p. 87. “*Dancer* conscientemente reescreve *The Great Gatsby* para os anos 1970, ecoando seus temas em um contexto gay: o fascínio pelo glamour; a quimera de felicidade; a necessidade de estoicismo; a sensação de vazio e culpa por baixo da plenitude americana. De fato, sugere, novamente ecoando *Gatsby*, a morte do sonho (gay) americano. [...] em sua busca por liberdade e felicidade, os personagens de *Dancer* [...] tendo substituído uma forma de opressão por outra, seu culto pela beleza sendo uma escravidão ao estilo e ao costume. Exclusão da sociedade heterossexual leva não a uma subversão de suas estruturas opressivas, mas a uma recriação sistemática e culpável de suas piores características.” (Tradução nossa.)

⁵⁵ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 14.

⁵⁶ Ibidem. p. 21.

⁵⁷ FITZGERALD, F. S. **The Great Gatsby**. New York: Penguin Books, 2000. p. 7

caridade⁵⁸. Há neste paralelo uma diferenciação de classe que estabelece os narradores como privilegiado, em *Gatsby*, e pobre, em *Dancer*, uma vez que as roupas do defunto serão reaproveitadas por ele mesmo. O uso da referência, neste caso, é um tanto vazio, pois apenas tenta criar um paralelo sem de fato levá-lo adiante. Embora o enredo tenha suas similaridades no olhar encantado do narrador, nas festas e extravagâncias e até mesmo na ideia do *American (gay) dream* mencionada, são apenas retratos soltos dentro da narrativa, numa reprodução que tenta remover o cenário dos anos 1920 e recolocá-lo nos anos 1970. Estes são claros traços do pastiche, um recurso formal da pós-modernidade que, como afirma Jameson, é uma “blank parody”, ou a imitação de estilos presentes num museu⁵⁹, neste caso, da literatura canônica norte-americana.

Da mesma forma que Malone observa as famílias de Sayville como em uma vitrine inalcançável, uma das cenas mais emblemáticas de *Gatsby* dá a mesma impressão. Após a morte de Myrtle, Nick olha pela janela da cozinha e vê Daisy e Tom sentados à mesa, sob uma atmosfera de natural intimidade, “conspirando juntos”, em uma realidade aparentemente alheia a tudo o que acabara de acontecer, ao mesmo tempo em que a decisão dos dois desencadeia todos os eventos daquela comunidade⁶⁰. O movimento dos dois romances é o de observar, com ironia, um estilo de vida que determina seu entorno e cria limites para que Gatsbys e Malones não se aproximem de fato, sem mencionar a distância entre Nicks, Toms e Sutherlands. A diferença crucial é que *Dancer*, com uma segunda lente do romance dentro do romance, mostra uma vida dentro da comunidade que se torna idealizada – a de Malone, com sua beleza quase divina, que o transforma em objeto de consumo na vitrine de seu gueto. O impasse se torna claro nas palavras de Sutherland presentes na epígrafe deste capítulo: se as vitrines podem mudar toda semana, nós não podemos.

A ideia de permanência ou impossibilidade de mudança se materializa na metade do romance, quando Malone se muda para o Lower East Side e a partir de então o tempo perde o sentido, ganhando uma fluidez degradante que combina com seus moradores:

“There is no sense of time—the bums come and go; you learn to recognize a few, and then they disappear, on the train to Florida. The whores stand on the corner in their hot pants, shivering under the cold moon, and the sirens of

⁵⁸ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 23.

⁵⁹ JAMESON, F. **Postmodernism; or the cultural logic of late capitalism**. Nova York: Routledge, 1991. p. 65

⁶⁰ FITZGERALD, F. S. Op. Cit. p. 138

half a dozen police cars rushing to a murder on First Avenue rise up into the sky like a chorus of heavenly voices and then die down. The palm reader dressed like a gypsy has been sitting in her window for years. The funeral home is next to the travel agency, and they look exactly alike. In the window of the travel agency is a poster of five young Polish girls running from a metallic house trailer toward a marshy pond; they have been running for years.”⁶¹

Malone está em um lugar periférico, que Sutherland chama de “Forgetfulness”, ou Esquecimento. O que o trecho destaca é uma aproximação do protagonista à realidade do narrador, que vive ali uma vida que difere da que ele vivia até então. Antes de chegar a Nova York, o herói seguia os passos tradicionais da burguesia, ao passo que ao entrar no circuito gay da cidade ele se torna também um referencial de beleza e encanto, próximo de Gatsby e suas festas. Agora, apesar de ainda estar presente nas badalações e manter os contatos, seu deslocamento permite novas nuances, sendo inclusive este o momento em que oficialmente conhece o narrador para além de um rosto familiar do Twelfth Floor.

A perda do “sense of time” acontece com a falta de perspectiva na vida de Malone, assim como a transitoriedade dos moradores, numa espécie de purgatório multicultural, com todos aqueles renegados pela cultura dominante: “Poor people lived there. Artists and ghosts”⁶². Os primeiros parágrafos do quinto capítulo de *Dancer* repetem a perda da ideia de tempo, criando em si mesmo o fluxo narrativo recorrente e o ponto de vista que se mistura entre Malone a vida do próprio narrador:

“How did time pass in this way? How was it possible for five years to seem like five weeks? I stalked people with the oblivious slowness of a man to whom time does not apply. If it took five or six years to finally speak to a man like Malone, no matter. [...] So I do not know how long I had been on the circuit when I first saw Malone; but this sense of paralysis, of life without movement, had surely begun to affect him, too, by that time.”⁶³

⁶¹ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 125. “Não há sensação de tempo - os mendigos vêm e vão; você aprende a reconhecer alguns, e então desaparecem, no trem para Flórida. As prostitutas ficam na esquina em seus shortinhos, tremendo sob a lua fria, e as sirenes de meia dúzia de carros de polícia correndo até um assassinato na Primeira Avenida surgem no céu como um coro de vozes celestiais e depois somem. A quiromante vestida como cigana tem se sentado à janela por anos. A casa funerária fica ao lado da agência de viagens, e elas parecem exatamente iguais. Na janela da agência de viagens há um pôster com cinco garotas polonesas correndo de um trailer em direção a um lago pantanoso; elas estão correndo por anos.” (Tradução nossa.)

⁶² Ibidem, p. 123. “Como o tempo passava dessa forma? Como era possível que cinco anos parecessem cinco semanas? Eu seguia as pessoas com a vagarosidade alheia de um homem a quem o tempo não se aplica. Se levasse cinco ou seis anos para finalmente falar com um homem como Malone, não importava [...] Então eu não sei quanto tempo eu passara no circuito quando eu vi Malone pela primeira vez; mas essa sensação de paralisia, de vida sem movimento, certamente havia começado a afetá-lo também àquela altura.” (Tradução nossa.)

⁶³ Ibidem, p. 131.

Ao apontar que o tempo não se aplica a ele, o narrador se coloca em suspensão dos fatos, como um observador ao qual a história não alcança. Porém ao dizer que o aluguel barato era a explicação simples para sua moradia nesse lugar periférico, a realidade se faz ainda mais presente. Além disso, a dissolução do tempo num presente eterno, sem perspectivas de revolução e apenas manutenção do *status quo* é outra característica do pós-moderno apontada por Jameson⁶⁴.

A ausência da passagem do tempo é narrada como “areia movediça”, e personagens se misturam às construções até que o narrador leva a história para a discoteca novamente, onde o tempo também não passa, apenas o “progresso cíclico do amor”⁶⁵ em que todo ano há uma tendência, musical ou erótica.

Este é um ponto em que o título de *Gay Gatsby* para *Dancer* se torna um tanto limitado. Embora haja uma romantização em tom satírico do circuito gay de Nova York, há também a representação de uma falha na cultura dominante que mostra aqueles que não podem ser convidados à festa de Gatsby e, mais ainda, mostra que o romance sai daquele lugar, pois é este o ponto de vista que conta a história, talvez como se Myrtle fosse a narradora no lugar de Nick. Malone, Sutherland, narrador e Frankie estão muito distantes da cena onde as decisões são tomadas, eles são afetados por reflexos, materializados nos itens de alta cultura em forma de referências e cenografia para o romance.

A realidade é que as comparações com a obra de Fitzgerald deram a *Dancer from the Dance* um status que Bergman define como central para a escrita gay contemporânea. Ainda assim, os leitores críticos de Holleran são poucos e a limitação de seu alcance tem pouco a ver com qualidade, mas sim com o conteúdo de sua obra e a figura reclusa do autor, que até hoje usa este pseudônimo para escapar de qualquer holofote, mesmo em tempos de redes sociais e relações comerciais baseadas nesse tipo de interação. Nas palavras sempre hiperbólicas de seu amigo e escritor contemporâneo, Larry Kramer: “If he were straight, his reputation would be immense.”⁶⁶.

Ao se aproximar da cultura consolidada do cânone literário norte-americano, Holleran tenta autenticar seu romance como passível de leitura e apreciação. Em contrapartida, ainda é uma obra com a temática e personagens gays que simplesmente vivem

⁶⁴ JAMESON, F. Op. Cit.

⁶⁵ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 130

⁶⁶ KRAMER, Larry. “Larry Kramer's Sour Times”. In: **Paper Magazine**, 20 de outubro de 2015. “Se ele fosse hétero, sua reputação seria imensa.” (Tradução nossa.)

sua vida, com contradições. Para lidar com o tema pouco aprazível, o artifício epistolar é utilizado, mais uma vez referenciando o cânone de língua inglesa e o momento de ascensão do romance enquanto gênero literário. Sobre este, Michael McKeon chama a atenção para um fator crucial das novas narrativas do século XVIII: a reivindicação por historicidade⁶⁷. As mudanças na produção de materiais impressos, o aumento do público leitor e diversas movimentações políticas foram o cenário em que a novela romanesca ganhou novas formas e o romance ascendeu a sua posição hegemônica. Mas para que sua relevância fosse apreendida pela sociedade leitora, houve disputa entre verossimilhança e historicidade nas obras, sendo a última essencial no início do século para que o novo gênero fosse levado a sério⁶⁸.

O caso de *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, traz um paralelo interessante com *Dancer*. No prefácio, que serve como uma justificativa para a publicação, o autor explica a dificuldade de se entender como genuína uma história privada em tempos como aqueles, de tantas narrativas inventadas, e que precisou alterar as palavras para que se tornassem apropriadas para a leitura⁶⁹. Em paralelo, a obra de Holleran usa as cartas de abertura e encerramento como sua própria reivindicação pela historicidade dos fatos. Antes de iniciar “Wild Swans”, a última carta diz: “I did not change the names; there are no innocents to protect!”⁷⁰. Trata-se de uma reafirmação da veracidade dos fatos que acontece ao longo da narrativa epistolar, como na frequente fabulação sobre o real destino de Malone. A verossimilhança, porém, é quebrada pelo destino de Sutherland, morto em “Wild Swans”, vivo no que seria a vida real.

Neste último ponto, se encontra uma tentativa de romper com expectativas e com o princípio de historicidade. Ao mesmo tempo em que a natureza de relato para circular entre pessoas daquele circuito garante leitores, a veracidade dos fatos transformaria *Dancer* em representativa da “vida dos gays da megalópole”, como se estivessem expostos na vitrine da Bendell’s. Porém, ao confundir o destino deste último para o leitor, tanto a verossimilhança quanto a historicidade são colocadas em xeque e fica evidente a impossibilidade de essa

⁶⁷ McKEON, M. “The Destabilization of Generic Categories”. In: **The Origins of the English Novel 1600-1740**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002. pp. 25-64.

⁶⁸ Além de McKEON, M. Op. cit., v. WATT, I. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Los Angeles: University of California Press, 1957.

⁶⁹ DEFOE, D. **The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders**. Londres: Penguin Books, 1994. pp. 1-6

⁷⁰ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 22. “Eu não mudei os nomes; não há inocentes para proteger!” (Tradução nossa.)

narrativa “gay” conter os elementos fundadores do gênero que se baseiam em princípios da ascensão da burguesia, em que a historicidade era acompanhada da moralidade, impressa na máxima de Richardson: “Instruction, Madam, is the pill. Amusement is the guilding.”⁷¹

Em *Dancer*, a historicidade aparece, significativamente, dentro do armário, nas roupas:

He stood up and walked over to a closet and opened the door to reveal, like the Count of Monte Cristo his fabulous treasure, the accumulated wardrobe of fifteen seasons on the circuit. They stared silently for a moment at the stacks of jungle fatigues, and plain fatigues, bleached fatigues and [...] the transparent plastic belts that Sutherland found one day in a store on Canal Street and that he had introduced to gay New York, which meant, eventually, the nation, several seasons ago. [...] that testified to the various accoutrements Sutherland had considered necessary when he went dancing in winters past.⁷²

No trecho, que ocorre em outro momento da narrativa e no apartamento de Sutherland, no Upper East Side, o armário se torna o local de tesouro para a moda, tida em senso comum como superficial, até mesmo descartável, que se troca e cai em desuso. Aqui é como a visita a um álbum de fotos que o narrador lista peça a peça como um evento em si. O trecho suprimido dentro da citação usa o mesmo recurso que a repetição de “fatigues”, são tipos diferentes de roupas, mas ao invés de centralizá-las em *jungle, plain, and bleached fatigues*, o texto as separa enfatizando a unidade e como elas são representativas da história do circuito, que existe para Sutherland há mais de quinze invernos. Não se trata de veracidade, mas de consumo para que haja história, sendo este ponto central para o entendimento da identidade gay e o olhar do romance sobre ela, foco dos próximos capítulos da dissertação.

Ao passo em que Defoe usa do artifício epistolar para validar historicamente a história de Moll Flanders, Holleran a faz para contradizer seu próprio romance. Sim, “Wild Swans” é uma história sobre gays, em que os dois protagonistas morrem com a impossibilidade da felicidade glamurosa da vida burguesa e o amor que lhes é prometido. Pervertidos por suas próprias escolhas, como uma verdadeira heroína romântica que morre

⁷¹ RICHARDSON, S. apud VASCONCELOS, S. G. “Teorias do romance”. In: Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 46

⁷² HOLLERAN, A. Op. Cit. pp. 95-96 “Ele se levantou, foi até o closet e abriu a porta para revelar, como o Conde de Monte Cristo, seu fabuloso tesouro, o guarda-roupa acumulado de quinze temporadas no circuito. Eles encararam silenciosamente por um momento as pilhas de roupas de exército com camuflagem, roupas de exército lisas, roupas de exército desbotadas e [...] os cintos de plástico transparente que Sutherland encontrou um dia numa loja na Canal Street e que ele havia introduzido para a Nova York gay, o que significava, eventualmente, para a nação, várias temporadas atrás. [...] que eram um testemunho aos vários adornos que Sutherland havia considerado necessários quando saía para dançar em invernos passados.” (Tradução nossa.)

de amor. Entretanto, *Dancer from the dance*, que contém a narrativa, questiona a veracidade dos fatos ao passo em que ressalta a importância daqueles que foram narrados. A contradição é uma evidência de que a tal literatura gay não consegue falar a mesma língua daquela hegemônica que reverencia, pois tratam de sujeitos, culturas e realidades diferentes, cuja própria existência ameaça o *status quo* que permite a existência do romance.

O futuro de Malone se torna motivo de confabulação no círculo de amigos, transformando sua jornada em uma narrativa quase mítica sobre as possibilidades de existência para eles mesmos – seja a morte na sauna ou uma mudança para o Oriente ou ainda ter se tornado padre.⁷³ O destino dos personagens, bem como suas construções ao longo da narrativa, são essenciais para o entendimento do romance e, principalmente para entender como e *se* há nesta nova “literatura gay” um rompimento ou alguma particularidade estética que a diferenciaria de seus predecessores e contemporâneos “não gays”.

Uma literatura... gay?

Quando falamos de produções culturais gays, ou LGBTQIA+ nos termos de hoje, muito se fala sobre autoria e temática e pouco se fala da materialidade de um livro na prateleira. Em qual estante colocar *Dancer from the dance*? Mesmo que hoje este questionamento seja mais simbólico que real, com a diminuição de lojas de livro físicas, as *tags* das corporações midiáticas e lojas on-line filtram o que consumimos. A questão muda de formato, mas se mantém: onde colocar essa ou aquela obra e a quem vendê-la?

“And then those first unmistakable beats of the bass guitar, those first few notes of that song that had made everyone at the Twelfth Floor holler in a communal shout of ecstasy began, those first, repetitive, low notes that had caused Sutherland to say with great hilarity one night: “Each E-flat is like the thrust of a penis,” that curious song that had the power—even though it was just a song played at discotheques one year, was never the most popular there, or surfaced in public—to change the whole tenor of the place.”⁷⁴

⁷³ Ibidem, pp. 242-247.

⁷⁴ Ibidem, p. 229. “E então aquelas primeiras inconfundíveis batidas do baixo, aquelas primeiras notas daquela música que fazia todos gritarem no Twelfth Floor em um grito comunal de êxtase, aquelas primeiras, repetitivas, notas baixas que fizeram Sutherland dizer hilariante uma noite: ‘Cada Mi-bemol é como uma bombada de um pênis’, aquela música que curiosamente tinha o poder - apesar de ser apenas uma música que tocou nas discotecas um ano, nunca foi a mais popular lá ou chegou ao público - de mudar todo o clima do lugar.” (Tradução nossa.)

A descrição da música de Patti Jo, cujo refrão está presente na epígrafe deste capítulo, é uma das maneiras que o romance mostra a importância de um espaço para a comunhão em que a cultura se torna o fio condutor das relações ali, capaz de mudar “the whole tenor of the place”. A canção escolhida para essa cena repete: “Make me believe in you / show me that love can be true”. De maneira similar, *Dancer* também clama por seu lugar e seu reconhecimento literário.

Holleran e seus contemporâneos acabaram por formar uma espécie de movimento literário, não por afinidades estéticas ou projetos políticos, mas por serem escritores gays de classe média que queriam ser levados a sério e serem lidos analiticamente para além da homossexualidade das suas obras.

“Although no formal charter was ever written for the Violet Quill, the members shared several impulses: a desire to write works that reflected their gay experiences, and, specifically, autobiographical fiction; a desire to write for gay readers without having to explain their point of view to shocked and unknowing heterosexual readers; and finally, a desire to write, to paraphrase William Wordsworth, in a selection of the language really used by gay men.”⁷⁵

Essa descrição de David Bergman sobre o grupo de escritores é emblemática do que podemos entender por literatura gay. O estudioso, em outro lugar, cita o trecho de *Dancer* que define a vida gay do circuito da época: uma geladeira cujos únicos itens são salmão e *poppers*. “Here the gay terms *the circuit* and *poppers*—terms that few heterosexual readers at the time were likely to have understood—are made to serve the hieratic function of forming ‘a kind of emblem of life’.”⁷⁶ As obras de 1978 e as posteriores daqueles que formaram o Violet Quill buscavam representações da comunidade, ou dos guetos, para empregar o termo mencionado que Woodhouse usou para definir essa literatura, como uma forma de trazer à tona suas próprias experiências e circular sua produção cultural entre seus pares, assim como o autor envia o romance “Wild Swans” para apreciação de seu amigo que vive no sul.

⁷⁵ BERGMAN, D. (Org.). **The Violet Quill Reader: The Emergence of Gay Writing After Stonewall**. Nova York: St. Martin’s Press, 1994. p. XVI. “Embora nenhum estatuto tenha sido escrito para o Violet Quill, os membros compartilhavam de vários impulsos: um desejo de escrever obras que refletissem suas experiências gays e, especificamente, ficção autobiográfica; um desejo de escrever para leitores gays sem ter que explicar seus pontos de vista para leitores heterossexuais chocados e ignorantes; e finalmente, um desejo de escrever, parafrazeando William Wordsworth, em uma seleção de linguagem realmente usada por homens gays.” (Tradução nossa.)

⁷⁶ BERGMAN, D. “Gay Writing Before the Violet Quill”. In: **The Violet Hour: The Violet Quill and the Making of Gay Culture**. Nova York: Columbia University Press, 2004. p. 57. “Aqui os termos *circuito* e *poppers* – termos que apenas alguns leitores heterossexuais da época pudessem entender – servem a uma função hierática de formar ‘um tipo de emblema da vida’”

Sobre a circulação de materiais, principalmente de conteúdo homoerótico, entre a comunidade gay na época da liberação, Kevin Floyd explica que foi essencial para a formação de redes de comunicação que foram uma das condições de possibilidade para a movimentação política da *gay liberation*. O teórico ainda ressalta a marginalidade dessa rede em relação ao modo fordista de consumo em massa, reforçando uma espécie de uniformidade moral na produção e no consumo⁷⁷. Relacionando com a literatura gay, o modo de produção influencia as narrativas possíveis e a moralidade que elas tentam representar. Similarmente, Bergman coloca a pornografia, através das ficções *pulp*, como central para a formação de uma rede de leitores e circulação de obras de autoria e conteúdo gays, principalmente com as proibições e censuras durante o pós-guerra⁷⁸.

Com o avanço dos movimentos políticos, surgem as novas narrativas possíveis, como os romances de 1978, que ainda estão fortemente ligados ao gueto e às noções de subcultura, mas conseguem ter uma maior expansão e visibilidade. Sobre esta questão, Floyd informa:

“If it is in one sense located within what Warhol refers to as mainstream ‘territory,’ it also questions the boundaries of that territory, now compromised by the discursive inroads of the counterculture itself and by the emerging interpellation of the counterculture as a target market.”⁷⁹

No trecho, em que se refere ao filme *Midnight Cowboy*, de 1969, o estudioso explica a relação entre a produção *mainstream* e a contracultura. Nos termos desta pesquisa, a literatura gay precisaria ser validada pela cultura dominante para circular, mas ao mesmo tempo ela borra os limites da hegemonia, num movimento de ampliação de seu alcance, ao mesmo tempo em que se limita aos seus termos. A forma mais evidente que isso ocorre é pelos referenciais, como já mencionado na relação com *The Great Gatsby*, ou na reivindicação da historicidade tradicional.

“The discaire was mixing old songs with the new, unlike the mediocre ones in town (who must play new music, music the crowd loves; or worse, music

⁷⁷ FLOYD, K. “Closing a Heterosexual Frontier: *Midnight Cowboy* as National Allegory”. In: **The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

⁷⁸ Bergman, D. Op. Cit.

⁷⁹ FLOYD, K. Op. Cit. p. 172. “Se por um lado está naquilo que Warhol chama de ‘território’ *mainstream*, por outro também questiona os limites deste território, agora comprometido com os avanços discursivos da própria contracultura e pela interpelação emergente da contracultura como um mercado-alvo.” (Tradução nossa.)

the crowd has never heard), and the old songs brought back the magic of whole summers to the people there.”⁸⁰

O mesmo papel que o DJ possui é atribuído ao escritor, de misturar estilos para despertar algo em quem está lá na pista, ou lendo um livro. Ao fazer isso, o trabalho deixa de ser “mediocre” e se torna “mágico”. A nostalgia pelos estilos tradicionais ou pelas músicas antigas, seriam uma forma de levar as novas formas a serem aceitas pelos “canons of taste” que estão salvaguardados pela cultura dominante. É uma forma que Holleran e seus contemporâneos encontram para a circulação mais ampla de suas obras, mesmo ainda limitadas por serem, no final das contas, histórias sobre homens gays sendo quem eles são.

O conceito de uma literatura gay esbarra num projeto identitário daquilo que seria a homossexualidade masculina nos anos 1970 e em diversas falácias sob as quais foram constituídas as identidades que divergiam da cis-heteronormatividade, uma vez que foram estabelecidas dentro do que Judith Butler chama de matriz heterossexual. Desta maneira, a alcunha que certas produções culturais receberam como “gays” as canonizaram com os sentidos da época de que uma obra possui características que a destacam – ou marginalizam.

Também em 1978, Jacob Stockinger publica um ensaio a respeito do que seria “homotextualidade”. Dentre as características, destacam-se a identidade em transformação, a presença do espelho como elemento central e simbólico para a narrativa, um espelho em si própria, com elementos múltiplos e labirínticos, com espaços de alienação e proteção, além de mobilidade, e intertextualidade homossexual.⁸¹ Algumas das tendências relacionadas pelo teórico, porém, se aproximam daquelas que, em termos não limitantes para a homossexualidade, Jameson aponta como características do pós-moderno. Estas escolhas formais não seriam, então, homotextuais apenas, mas resultantes e formadoras de seu tempo histórico. Trusnik ainda aproxima o conceito a uma espécie de *gaydar* literário e, portanto, pouco técnico e mais paratextual⁸².

⁸⁰ HOLLERAN, A. Op. Cit. p. 229. “O DJ estava misturando músicas antigas com as novas, diferente dos medíocres da cidade (que tinham que tocar músicas novas, música que a multidão ama; ou pior, músicas que a multidão nunca ouviu), e as músicas antigas traziam de volta a magia de verões inteiros para as pessoas ali.”

⁸¹ Os aspectos fundamentais do conceito foram relatados e questionados no artigo de Helen Hoy, “Homotextual Duplicity in Henry James's ‘The Pupil’”. O texto original de Stockinger, “Homotextuality – a proposal”, disponível na coletânea *The Gay Academic*, não se encontra acessível no momento da pesquisa.

⁸² TRUSNIK, R. “James Purdy’s *The Nephew* – A Gay Novel without Gay Characters: A Few Remarks on the Use of Thematic Criticism”. In: BELL, G. J.; NEMCOKOVÁ, K.; WÓJSIK, B. (Org.). **From Theory to Practice: Proceedings of the Fourth International Conference on English and American Studies 2012**. Zlin: Universidade Tomáš Bata, 2013. pp. 229-234.

Tendo em vista os conceitos e análises deste capítulo, pensar a existência de uma literatura gay torna-se uma questão problemática. A teoria literária que se preocupa em estudar a homossexualidade tende a limitar as obras a dados biográficos ou em graus de explicitude de seus personagens gays. Embora a autobiografia, como mencionado, seja muito importante para as novas narrativas a partir dos anos 1970, transpor a vida do autor para a análise da obra cria mais perguntas do que responde, principalmente quando se trata de escritores pré-Stonewall. O tema explícito ou não também pode ser questionável e se tornar paratextual, pois condiz com o que se entende por identidade e cultura gays, o que pode variar entre tempos e locais.

O que faria, então, uma literatura ser gay? A questão da sexualidade dos autores e a temática têm sua relevância, mas são limitantes por serem prescritivas, criando novos cânones, novas frações e excluindo possibilidades. É também preciso pensar que o projeto de uma literatura gay nos anos 1970 é diferente daquele que atravessou a crise da Aids e o do século XXI com novas questões e outras um tanto antigas. Não é possível estabelecer uma métrica para definir um romance como gay, pois a classificação tira da obra o seu fator mais importante, a representação das falhas do sistema em seu tempo. Ao definir um produto cultural como gay, tende-se a analisá-lo como algo unidimensional cuja única possibilidade é uma identidade formada pelo meio que a exclui, ainda mais tratando-se de uma forma hegemônica, como o romance.

Ainda assim, não é possível pensar nas obras de Andrew Holleran e todos os outros escritores citados neste capítulo sem levar em consideração a homossexualidade presente como fio condutor das narrativas. A forma para além do tema não é feita em um homotexto, mas segue as diretrizes de um gênero tão amplo como o romance, especialmente desde o modernismo.

O “novo romance” de que Edmund White falava diz respeito ao lugar que ocupam as obras no imaginário cultural. Não se trata uma literatura que possui algo intrínseco a sua escrita relacionado à sexualidade, mas sim representativa do momento de consolidação da identidade gay contemporânea. Não obstante, são obras que representam um novo paradigma de publicação e circulação de materiais culturais para o *mainstream*, algo que é levado a novos níveis atualmente, com suas devidas problemáticas assimiladoras.

Os eventos dos anos 1960 criam as condições de possibilidade para a identidade gay moderna e o movimento político contemporâneo, da mesma forma a literatura. Tornar-se-ia mais interessante se remeter a Holleran e seus pares como representativos de uma literatura

pós-Stonewall, que se forma a partir daqueles eventos e cuja aceção não se dá por comunhão estética, mas por existirem a partir da liberação e suas consequências políticas e comerciais. Entretanto, o termo “literatura gay” é uma realidade já inclusa no vocabulário cultural e o propósito de um estudo cultural sobre obras classificadas como gays precisa dar conta dos aspectos formais para entender como a identidade gay é compreendida em todas as suas contradições, sem transformá-la simplesmente em boa ou ruim porque gay.

Há em *Dancer from the dance* recursos formais que tentam lidar com o significado de ser gay nos Estados Unidos entre Stonewall e a crise da Aids. Nos próximos capítulos deste estudo, veremos como os personagens lidam processo formativo da identidade gay, e como Holleran tenta mostrar saídas para a existência homossexual em uma sociedade que não a tolera.

CAPÍTULO II – A EDUCAÇÃO DE MALONE: UMA IDENTIDADE GAY NORTE-AMERICANA

*Every man wants to be a macho, macho man
To have the kind of body always in demand
Jogging in the mornings, go man go
Work outs in the health spa, muscles glow
You can best believe that he's a macho man
Ready to get down with anyone he can
Village People. "Macho Man".*

*As he listened to Sutherland's tales, as he spent the
afternoons reading the volumes of Santayana, Plato,
and Ortega y Gasset with which Sutherland left him
alone, he began to think that the city is the greatest
university of all, the real one, and all his education
until now had been a mime.*

Andrew Holleran. *Dancer from the Dance*.

*Unlike the members of minority groups defined by race
or ethnicity or religion, gay men cannot rely on their
birth families to teach them about their history or their
culture. They must discover their roots through contact
with the larger society and the larger world.*

David Halperin. *How to Be Gay*.

Quase um ser mitológico entre aqueles que o conheceram, Malone, o herói da narrativa de *Dancer from the Dance*, é de diferentes maneiras um ideal. Seu corpo, sua beleza, sua gentileza, sua doçura e sua natureza sonhadora o colocam num pedestal inalcançável para o narrador do romance e para aqueles que o cercam. Para além de uma casca, o protagonista passa por uma jornada de aprendizado rumo a sua formação como homem gay. Este capítulo terá justamente como foco a formação daquilo que se entende por “homem gay” na década de 1970 nos Estados Unidos, quando se passa a história e quando

o livro foi escrito e publicado, e como o romance lida com as contradições impressas nesta identidade.

Começamos pela árvore genealógica de Malone e seus trânsitos pela América: pai de família alemã em Ohio, mãe de origem irlandesa em Chicago. A infância aconteceu em Indiana, até uma mudança para o Equador e sua introdução à religiosidade cristã, acentuada pelos estudos em colégio interno na Nova Inglaterra. De lá para Yale, depois uma pós-graduação em Estocolmo até seu retorno para Nova York, já advogando em casos famosos de empreiteiras, onde se estabelece de maneira descontínua. Malone passa a maior parte de seu tempo em Maryland, num quarto alugado de uma viúva, e transita entre Washington e Nova York a trabalho e passeio.

Esta breve descrição dos anos de formação de Malone sugere uma instabilidade para além da geografia. Sem um local que fosse seu lar durante todos esses anos, a ideia de não pertencer e a busca incessante por um lugar e uma família que permanecesse junta explicam um pouco das ações de Malone no decorrer das páginas. Entretanto, não é nosso objetivo primário debruçar-se sobre o psicológico das personagens. O interesse está em perceber que o jovem possuiu uma formação de elite, preparando-o para ocupar um lugar na sociedade que já o pertencia pela sua família:

In the years before Malone arrived in New York City he had done all those things a young man was supposed to do — a young man from a good family, that is, a family that had always had in every generation since it transplanted itself in Ohio from a rural town in Germany, a doctor or two, a judge, and a professor. This Germanic family of his father's worked hard, prospered, and gradually scattered all over the globe⁸³

A prosperidade veio dos anos após a Segunda Guerra Mundial naquilo que o narrador chama de “era de ouro da corporação americana”⁸⁴. Quando Malone nasceu, o pequeno negócio do interior da Alemanha já garantiria seu futuro em um “lar burguês”⁸⁵.

Antes mesmo de sua mudança definitiva a Nova York, o narrador encontra Malone em uma inauguração de uma exposição na galeria Hirschl & Adler. Lá, o agrupa entre os advogados corporativos e os explica: “They continued to exist as a class, impervious to the

⁸³ HOLLERAN, A. **Dancer from the dance**. Nova York: Perennial, 2001. p. 58. “Nos anos anteriores à chegada de Malone em Nova York, ele fez tudo aquilo que um jovem rapaz deveria fazer – um jovem rapaz de uma boa família, ou seja, uma família que sempre teve, em todas as gerações desde que se transplantou em Ohio, vinda de uma cidade rural na Alemanha, um médico ou dois, um juiz e um professor. Essa família germânica do pai dele trabalhou duro, prosperou e gradualmente se espalhou pelo globo.” (Tradução nossa.)

⁸⁴ *Ibidem*, p. 59. “the Golden age of the American corporation”

⁸⁵ *Ibidem*, p. 75. “a good bourgeois home”

desintegration of the city. Malone fitted right in and except for his Golden handsomeness, I would never have picked him out”⁸⁶. Seu lugar de nascença na sociedade estava posto e sua história já preparada para que apenas cumprisse os requisitos de publicação na *newsletter* da família. A mesma comunidade que hoje brada por nascer “assim” possui uma relação bastante complexa com sua identidade, que agora soa como eterna e atemporal, mas é também produto de séculos de entendimentos (e desentendimentos) acerca da sexualidade humana e sua relação com o sistema político-econômico.

Um deles se formou ao longo de séculos de história até os anos 1960, culminando num evento em 28 de junho de 1969 que se tornou um novo paradigma na luta pelos direitos das pessoas que hoje reconhecemos pela sigla LGBTQIA+. O levante de Stonewall, conforme já apresentado na introdução, não foi único em sua existência, mas singular em suas consequências. A partir daquele ano, transformações ocorreram na sociedade estadunidense e na vida de Malone.

O narrador compara o protagonista a Jesus e a outras imagens sacras em diversos momentos da narrativa. Talvez o mais significativo esteja em sua primeira troca de olhares com ele, em que diz ter sido “*singled out*”, como um protagonista de romance histórico ao encontrar os olhos de Cristo: “when the protagonist, in a crowded marketplace, on a dusty road, on Golgotha, suddenly meets the eyes of Christ”⁸⁷. As comparações religiosas e o status santificado de Malone ao longo da narrativa, em especial do terceiro capítulo, mostra um processo de distanciamento entre o foco narrativo e o protagonista. Até o momento em que a sexualidade entra em cena:

[Malone] thought of the deep flush of hysteria that comes at that age when you start to laugh. He loved to make Michael laugh. He laughed so hard sometimes he fell over onto the ground and lay, laughing, like someone wounded, between the rows of tea roses and frangipani trees from Kashmir, on a late winter afternoon. But it was not he who was wounded. It was Malone. But like the man who looks down to see what is sticky on his foot, and finds he has been bleeding, Malone was not to know till sometime later.⁸⁸

⁸⁶ Ibidem, p. 67. “Eles continuavam a existir como uma classe, impenetráveis à desintegração da cidade. Malone se encaixava perfeitamente e, exceto por sua beleza dourada, eu jamais o teria notado.” (Tradução nossa.)

⁸⁷ Ibidem, p. 57. “quando o protagonista, em um mercado lotado, em uma rua empoeirada, em Golgotha, de repente encontra os olhos de Cristo.” (Tradução nossa.)

⁸⁸ Ibidem, p. 71. “[Malone] pensou na descarga de histeria que surge naquela idade quando você começa a rir. Ele adorava fazer Michael rir. Ele ria tanto que às vezes caía no chão e deitava, gargalhando, como alguém ferido, entre os corredores de flores de chá e árvores de jasmim-manga de Kashmir, numa tarde de inverno.” (Tradução nossa.)

Michael Floria, citado no excerto, é um adolescente ítalo-americano que trabalha como jardineiro para a viúva da casa onde mora. A adoração de Malone pelo garoto é descrita como uma ferida (no trecho, “*wounded*”), algo que atinge a imagem de perfeição descrita até este ponto. Seu estado de graça reconhecido pelo narrador anteriormente como dourado ou comparativo a Cristo aqui se transforma em sofrimento ao entardecer, como se o momento áureo do personagem estivesse prestes a terminar. Quando o protagonista enfim se muda para Nova York é a noite que prevalece na imagem da narrativa, enquanto o dia é reservado para o restabelecimento das forças. Neste ponto, o despertar sexual tardio o leva a se questionar e se colocar em uma posição frente a um abismo⁸⁹, outra imagem de escuridão, como percebe e simboliza o narrador, aderindo ao pensamento conflituoso e de martírio de Malone.

Quase em transe, o personagem se dirige ao parque Dupont Circle, em Nova York, onde tem sua primeira experiência sexual com outro homem. Nas palavras do narrador: “All this occurred in a state both trancelike and sharply conscious; as if another being had momentarily occupied the physical shell that was Malone”⁹⁰.

Neste momento da narrativa, há uma cisão entre o Malone de antes da experiência sexual e o de depois, quase um processo que José Esteban Muñoz chama de “desidentificação”⁹¹. É como se a performance de Malone como heterossexual perdesse pouco sentido que tinha. O romance trata dessa divisão como uma relação de morte e renascimento, com imagens sacras intercaladas ao sofrimento interno. Um ano se passa até a admissão de que seu modo de vida burguês e cis-hétero o repelia. A partir disso, o protagonista decide abandonar seu caminho já traçado em busca de uma Vida (com letra maiúscula) em Nova York, assumindo sua homossexualidade e uma identidade gay para si – ainda incerta, romântica e bastante iludida; mas diferente de antes, tendo o amor como substituto a Cristo: “devoted not to Christ, in whom he no longer believed, but love.”⁹².

Desta forma, surge um sujeito sem trabalho, morador de uma área periférica de Nova York, sem amigos e família, cujo objetivo singular é uma carreira no amor. Ao longo do romance, o amor se torna uma presença fantasmagórica que define as ações de Malone.

⁸⁹ Ibidem, p. 72. No original: “hopeless abyss”.

⁹⁰ Ibidem, p. 73. “Tudo isso ocorreu num estado tanto de transe quanto de consciência aguda; como se outro ser tivesse momentaneamente ocupado a carcaça física que era Malone.” (Tradução nossa.)

⁹¹ MUÑOZ, J. E. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

⁹² Ibidem, p. 78. “devoto não a Cristo, em quem não mais acreditava, mas ao amor.” (Tradução nossa.)

Mesmo em seu final trágico, o herói diz achar sua devoção uma bobagem, mas ainda sim atravessa o mar na esperança de buscá-lo em um outro lugar.

Conforme o protagonista vivia um processo de transformação, em que buscava algo para viver, a comunidade gay passava por momentos importantes na década seguinte a Stonewall. Muitas conquistas eram consolidadas e outras perdidas, assim como o movimento se fragmentava e diferentes segmentos lutavam por objetivos diferentes – cada um com sua versão do amor de Malone. Quando nosso protagonista chega a Nova York em busca de uma nova identidade para si, em 1973, a realidade para as pessoas LGBTQIA+ era diretamente moldada pelo ativismo de grupos como o Gay Liberation Front e a Gay Activists Alliance. Ao mesmo tempo, a identidade gay era moldada constantemente sob as lutas políticas e os elementos culturais que transitavam nos círculos sociais. No último capítulo de *Dancer*, Malone se declara uma “bicha profissional”, cujo ensinamento para as mais novas se baseia na beleza e superficialidade.

“I am a professional faggot. What is gay life,” he said, looking down at the dancers, “but those bumper cars at an amusement park, that crash and bounce off each other? Like some Demolition Derby.” “[...] Everything is beautiful here, and that is all it is: beautiful. Do not expect anything else, do not expect nourishment for anything but your eye—and you will handle it all beautifully. You will know exactly what you are dealing with”⁹³

Do encanto inicial com sua vida em Nova York e a busca pelo amor até o momento em que a superficialidade de sua própria vida e de seus pares, Malone passa por uma aprendizagem de desencanto, em que as idealizações caem por terra ao encarar a realidade. Pode-se entender que *Dancer from the Dance* funciona como um romance de formação (*Bildungsroman*) representativo da comunidade gay. Malone passa por uma espécie de processo educativo em busca de uma maturidade sobre o que significa ser um indivíduo (gay), tal qual Lukács aponta como características desta forma⁹⁴.

Para além, Bergman elege a “coming out story” como o romance de formação gay por excelência⁹⁵, mas a obra neste caso não é apenas a saída do armário de Malone, uma vez que este ainda esconde sua vida da família e se encontra enclausurado nos guetos nova-

⁹³ Ibidem, p. 228. “‘Eu sou uma bicha profissional. O que é a vida gay’, ele disse olhando para os dançarinos lá embaixo, ‘senão carrinhos de bate-bate em um parque de diversões, que colidem e repelem um ao outro? Como um tipo de Demolition Derby.’ ‘[...] Tudo é lindo aqui, e é só isso o que é: lindo. Não espere nada mais, não espere sustento para nada além de seus olhos – e você levará tudo lindamente. Você saberá exatamente com o que está lidando’” (Tradução nossa.)

⁹⁴ LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2009.

⁹⁵ BERGMAN, D. **Gaiety Transfigured**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. p. 29

iorquinos. Trata-se da narrativa de uma comunidade centrada na figura do protagonista e a formação de uma identidade gay.

Para Meredith Miller, em concordância a ideia de subcultura de Alan Sinfield, o *Bildungsroman* queer também busca a estabilidade do indivíduo, mas centraliza a sexualidade e a posiciona em atrito com o histórico, provocando efeitos de resistência e incorporação, ao mesmo tempo⁹⁶.

O processo atravessado por Malone é representativo da perda de ilusões do movimento gay contemporâneo durante a década de 1970. Mais ainda, é sintomático de anos de transformações acerca das acepções de homossexualidade. Para compreender como estas questões chegam a Malone, é preciso entender como foram produzidas e os efeitos que causam na comunidade da narrativa de Holleran.

De atos a sujeitos: um panorama histórico

Se nos anos 1970 éramos gay, hoje somos LGBTQIA+⁹⁷. Tornou-se, portanto, mais amplo o vocabulário e, alguns diriam, mais fácil descrever uma pessoa que desvia da cis-heteronorma. Mais do que desafios terminológicos, a questão se torna ampla ao pensarmos no que compreende cada uma das letras da sigla; ou no caso específico de Malone, o que representa “gay” para a personagem, o romance e a sociedade para e sobre a qual escreve Holleran.

É notável como o narrador evita neste momento indicar o protagonista como “gay” ou mesmo “queer”, aproximando-o do sublime, como se sua jornada à *gayness*, que podemos traduzir como viadagem, pudesse ser comparada à via-crúcis e à ressurreição. Da mesma forma, para que Malone chegasse a um entendimento de sua sexualidade como uma identidade gay a jornada não foi apenas do indivíduo, mas da sociedade estadunidense ao longo de diversos momentos históricos. Uma jornada de construção de um sujeito americano, ora peregrino, ora caubói, ora CEO na contemporaneidade, mas sempre heterossexual e paladino da “liberdade”.

⁹⁶ MILLER, Meredith. “Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane”. In: GRAHAM, S. **A History of the Bildungsroman**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 262.

⁹⁷ Claramente, existiam pessoas trans, bissexuais, lésbicas e outras identidades representadas pela sigla nos anos 1970. Porém, o termo “gay” era uma forma comum de referir-se àqueles que divergiam da cis-heteronorma, principalmente na cultura hegemônica e, em especial, a de língua inglesa, que até hoje ainda faz uso de “gay” para nomear pessoas LGBTQIA+, independente de serem homens gays ou não.

Quando os europeus invadiram o território norte-americano, diversas comunidades nativas possuíam seus próprios entendimentos a respeito da sexualidade. Algumas se aproximavam à cis-heteronorma, enquanto outras compreendiam nuances diferentes na expressão sexual e de gênero. Tais apontamentos são feitos por Marc Stein, que entende toda a história antes dos anos 1940 como antecessor à formação de um movimento gay e lésbico⁹⁸. Sobre a época das Treze Colônias, o teórico se refere aos “two spirits” que existiam em algumas comunidades. Tratava-se de uma pessoa possuía traços masculinos e femininos e que contribuía para suas sociedades. Porém, por tratar-se de centenas de comunidades, havia divergências entre o que hoje é resumido pelo termo. Como a maior parte da população nativa, foram dizimados também os *two spirits*, não apenas por sua expressão sexual ou de gênero, mas por motivos econômicos de conquista de terras e pela manutenção da soberania cristã⁹⁹. Entretanto, mesmo no cristianismo puritano ou de outras vertentes havia espaço para as divergências à cis-heteronorma.

Importado do continente europeu, o conceito de sodomia descrevia um ato de definição bastante variável. Foucault, em sua *História da sexualidade*, descreve e analisa os códigos que regulavam o sexo até o final do século XVIII e os identifica como “o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil”¹⁰⁰. Nestes, o sexo era pertencente ao matrimônio e deveria acontecer sob as prescrições devidas, sendo sempre vigiada e regida sob a economia reprodutiva. O entendimento de outras expressões sexuais permanecia incerto, sendo os atos discutidos, vigiados e penalizados. Dentre estes, a sodomia figurava como protagonista, recorrente em diferentes registros para dizer de atos sexuais não correspondentes àqueles com fins reprodutivos – sexo oral, anal ou masturbação entre pessoas de diferentes sexos ou gêneros incluídos.

Mario Mieli coleta dados históricos do mundo judaico-cristão e reafirma, principalmente a partir da Idade Média, a incerteza em nomear atos e sujeitos que divergiam do sexo heterossexual e matrimonial. Os sodomitas tornaram-se sinônimos de hereges, igualando religião, sexo e qualquer existência ou atitude passível de julgamento perante a ordem¹⁰¹.

⁹⁸ STEIN, M. “Before the movement 1500-1940”. In: **Rethinking the gay and lesbian movement**. Nova York: Routledge, 2012, pp. 13-40.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ FOUCAULT, M. **História da sexualidade vol. 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz & Terra, 2015 p. 41

¹⁰¹ MIELI, M. “Fire and Brimstone, or How Homosexuals Became Gay”. In: **Towards a Gay Communism: Elements of a Homosexual Critique**. Londres: Pluto Press, 2018, pp. 95-150.

No contexto estadunidense, Stein e Bronski descrevem o matrimônio como o centro das sociedades coloniais, sendo as atividades extraconjugais passíveis de punição ou permissividade, desde que fossem discretas e, em geral, realizadas entre homens da elite¹⁰². A partir da independência, as legislações continuaram a condenar práticas sexuais fora do casamento, com destaque para a sodomia, cuja definição ainda encontrava divergências, mas consistia principalmente em penetração anal com um pênis¹⁰³.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, os sodomitas começaram a figurar notícias de jornal, romances e outras publicações como grupos perversos que sondavam a ordem da sociedade. Bronski comenta o caso da cidade de San Francisco, que “provided, for the first time in U.S. culture, an idea of how a community of ‘outlaws’ can form and what can happen when concepts of private and public become more integrated.”¹⁰⁴ O historiador descreve como o crescimento populacional da cidade e a diversidade de imigrantes latinos e chineses, além de negros escravizados que haviam escapado de outros estados, juntamente com o desenvolvimento de uma economia baseada no trabalho livre, não necessariamente ligado à economia familiar, permitiu que comunidades que divergiam de alguma norma (moral, legal ou social) se agrupassem, como é o caso daqueles que não correspondiam à cis-heteronorma. Ao passar das décadas, São Francisco se tornaria um grande centro de ativismo político LGBTQIA+.

Por sua vez, Stein ressalta que o sodomita era comumente descrito como estrangeiro, afeminado, de descendência hebraica, corruptor de homens e da masculinidade, entre outros termos que negativavam a relação entre pessoas do mesmo sexo¹⁰⁵. Entretanto, como observa o pesquisador, ao identificar os sodomitas como um grupo, surgiram possibilidades de formação de uma resistência.

There was no sense that some people were homosexual and others heterosexual; same-sex sex was conceptualized as an act rather than an identity. In the nineteenth century, many scientists argued that same-sex sex was a sign of disease and a symptom of gender inversion. Toward the end of the [nineteenth] century, it continued to be viewed as an act and it continued to be conceptualized as a sin, a crime, and a disease, but a significant number of people who engaged

¹⁰² Cf. BRONSKI, M. **A Queer History of the United States**. Boston: Beacon Press, 2011; e STEIN, M. Op. cit., 2012.

¹⁰³ STEIN, M. Op. cit. p. 19.

¹⁰⁴ BRONSKI, Op. cit. p. 58. “[São Francisco] proporcionou, pela primeira vez nos EUA, uma ideia de como comunidade de ‘foras da lei’ poderia se formar e o que poderia acontecer quando os conceitos de privado e público se tornassem mais integrados.” (Tradução nossa.)

¹⁰⁵ STEIN, M. Op. cit. p. 21.

in same-sex sex began to think of themselves as having distinct gender and sexual identities; some experts began referring to them as ‘inverts’ and ‘homosexuals.’¹⁰⁶

No trecho anterior, há uma clara distinção entre práticas e um grupo ou categoria. Primeiramente, havia atos sexuais condenados sob viés jurídico, médico ou religioso. A partir do século XIX, há a categorização das pessoas que fazem sexo com outras do mesmo sexo como sodomitas, inicialmente, e depois homossexuais ou invertidos.

O importante ponto de virada não acontece do dia para a noite, como a percepção de Malone sobre sua atração por Michael. Conforme descrito por Stein, surgem relatos e descrições dos sodomitas como vilões de uma sociedade viril. Ao final do século XIX, os avanços das ciências aumentam os estudos e, portanto, os discursos acerca do sexo. O ato homoerótico passa a descrever um sujeito homossexual. A definição, que vem do discurso médico, transforma as percepções acerca da existência dessas pessoas como uma ameaça patológica ao *status quo*. A nova terminologia surge ao final do século XIX em textos médicos que se ocupavam em descrever atos sexuais com pessoas do mesmo sexo como desviantes, nomeando-os, entre outros, como homossexuais ou invertidos. Não se trata, porém, de pura curiosidade científica, mas do que Foucault chama de transformação (ou manutenção) do discurso como “economicamente útil e politicamente conservador”¹⁰⁷.

Ao mesmo tempo em que se consolida uma nova forma de condenação, é a partir da virada para os anos 1900 que os “doentes” homossexuais passam a perceber que não estão sozinhos e podem criar redes de sociabilidade entre si. Para Foucault, passamos de um ato a um personagem:

A sodomia era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se um personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibidem, p. 13. “Não existia a ideia de que algumas pessoas eram homossexuais e outras heterossexuais; sexo entre pessoas do mesmo sexo era concebido como um ato, ao invés de uma identidade. No século XIX, muitos cientistas argumentaram que sexo entre pessoas do mesmo sexo era um sinal de doença e sintoma de inversão de gênero. Ao final do mesmo século, continuou a ser visto como um ato e continuou a ser concebido como pecado, crime e doença, mas um número significativo de pessoas que praticavam sexo entre pessoas do mesmo sexo começaram a pensar sobre si mesmos como tendo identidades de gênero e sexuais diferentes; alguns especialistas começaram a se referir a eles como ‘invertidos’ e ‘homossexuais’.” (Tradução nossa.)

¹⁰⁷ FOUCAULT, M. Op. cit., p. 40.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 47-48.

Neste trecho, o filósofo expõe não apenas a origem de uma categoria, mas o problema que ela tomará para si: a ideia de um personagem com história e forma de vida. E este é o discurso a ser disputado no campo cultural e no qual Malone transita ao longo da narrativa de *Dancer*: quais as possibilidades de uma vida gay em um cenário que não foi feito para ela?

Malone e seu mentor

Após sua mudança para Nova York, Malone passa a buscar incessantemente por um amor que corresponda a seu vazio existencial. Entre idas e vindas, encontra Frankie, um rapaz latino, com quem se envolve e passa a compartilhar um apartamento. Entretanto, não é suficiente e o protagonista trai seu amado, registrando tudo em seu diário, que mais tarde é lido por Frankie, que espanca Malone, obrigando-o a fugir de casa (novamente). É neste ponto da narrativa que nosso herói conhece Sutherland, que o salva da rua onde está completamente machucado. A residência para onde o leva é a sua própria, na Madison Avenue, um local mais nobre, onde passa a morar.

Sutherland, entre dez e quinze anos mais velho, e que “had been dancing long before any of us”¹⁰⁹, é o contraponto de Malone, ao mesmo tempo em que é uma espécie de guru para a cena gay nova-iorquina. A relação de amizade e mentoria dura sete anos e é traduzida pelo narrador como uma “educação”¹¹⁰. O aprendizado do protagonista se dá de diversas formas: roupa, música, artes, rede de contatos, clubes, drogas... A única coisa que Malone independe de Sutherland é a sua busca incessante por um amor, algo repudiado pelo amigo: “There is no love in this city, ... only discotheques – and They too are going fast, under the relentless pressure of capitalist exploitation”¹¹¹. Sobre esta última, o romance descreve a nova moradia de Malone:

The building in which Malone took a room is a kind of history lesson of that part of town: It once housed the Electric Circus, **a discotheque that began fashionable and white, and eventually became unfashionable and black**, and then it was a center for the fifteen-year-old Maharajah Mutu who held prayer meetings there, when I used to see men in dark gray suits running down the sidewalk at five-thirty after work not to be late for meditation—and then a country-

¹⁰⁹ HOLLERAN, A. Op. cit., p. 110. “começou a dançar muito antes de todos nós” (Tradução nossa.)

¹¹⁰ Ibidem, p. 99.

¹¹¹ Ibidem, p. 97. “Não existe amor nessa cidade... só discotecas – e elas também estão indo rápido, sob a incansável pressão da exploração capitalista.” (Tradução nossa.)

and-western discotheque, if that's not a contradiction in terms, that never got off the ground. Finally they closed the place down, and music no longer throbbed out the door on winter nights, and black boys no longer stood around the stairs combing their hair, and no one came in search of spiritual insight And it just sat there, a huge hulk of a building painted shocking blue... a tax write-off for the Mafia. In the very highest part of the big black rounded roof a single window glowed late at night—and that was Malone, trying on T-shirts.¹¹²

No trecho, há uma descrição das transformações de uma propriedade, que o narrador chama de “lição de história” e, ironicamente, parece ser a mais difícil para Malone em sua educação. Uma discoteca frequentada por brancos, depois por negros; um centro de meditação financiado por um marajá adolescente; uma discoteca country que nunca chegou a abrir; um prédio de apartamentos que servia de lavagem de dinheiro para a máfia. Nesta série de empreendimentos, é perceptível a sugestão de degradação, como no trecho grifado na citação (de “fashionable” a “unfashionable”), para a subsequente posse por um estrangeiro não branco e não cristão, passando por uma tentativa de conciliar a contradição do tradicionalismo *western* com a áurea cosmopolita das discotecas novaiorquinas. Por fim, a máfia usa do espaço para maquiar suas transações (como o próprio Stonewall Inn) e, com isso, explora pessoas pobres em um imóvel de qualidade questionável, principalmente pelo círculo de amigos de Malone, que parece estar alheio a tudo, sendo o único iluminado ali em todas aquelas janelas, provando roupas para sair à noite.

Apesar da imagem de destaque na descrição do local, o protagonista se mudou para o Lower East Side, por sugestão de Sutherland, para que desaparecesse no esquecimento da região, antigamente dominada por gângsteres e atualmente habitada por “faggots”, cheia de “local color” e “raw life”, e um espaço de “social oblivion”¹¹³. Ao sugerir que Malone se mude para desaparecer entre elas, Sutherland o coloca numa posição diferente daquela em que o protagonista estava ao se mudar para Nova York. Antes, ele apenas experimentara sua atração por outros homens e se despira de sua origem burguesa para encontrar um amor. Agora, passado cerca de um ano, ele se transformara numa bicha que aprendeu a dançar e se

¹¹² Ibidem, p. 128. “O prédio onde Malone alugou um quarto é como uma lição de história daquela parte da cidade: Uma vez abrigou a Electric Circus, uma discoteca que começara elegante e branca, e eventualmente se tornou deselegante e negra, e depois foi um centro para o Marajá Mutu de quinze anos, que fazia reuniões de oração lá, quando eu costumava ver homens em ternos cinza-escuro correndo pela calçada às cinco e meia depois do trabalho para não se atrasarem para a meditação – e depois uma discoteca country-e-faroeste, se esta não é uma contradição em termos, que nunca saiu do papel. Finalmente, fecharam o lugar, e a música não mais saiu pela porta em noites de inverno, e garotos negros não ficaram mais na escada penteando os cabelos, e ninguém mais apareceu em busca de uma descoberta espiritual. E apenas ficou lá, uma grande carcaça de prédio pintada de azul claro... uma dedução fiscal para a Máfia. Na parte mais alta do telhado preto arredondado uma única janela brilhava tarde da noite – e aquele era Malone, experimentando camisetas” (Tradução nossa.)

¹¹³ Ibidem, p. 121-122.

vestir com outra, que era referência entre seus pares: “Sutherland we all knew, or knew of.”¹¹⁴

Ainda assim, ao destacá-lo na imagem do prédio, o narrador volta a colocá-lo no pedestal celeste do início do romance, como se sua presença fosse sempre imaculada e ele de fato não pertencesse àquele local periférico. Porém, a realidade das personagens sugere que aquele gueto é onde estão muitos gays que não pertencem ao grupo que Sutherland e Malone insistem em pertencer – os que tem dinheiro e as artes em seus bolsos.

A este respeito, Sinfield explica que o sofrimento de Malone no romance com sua própria identidade não vem da rejeição dos pares em sua busca por amor, mas da negação de sua vida pela cultura *mainstream*, que é intrinsecamente homofóbica¹¹⁵. O prédio funciona como uma alegoria não apenas da cidade de Nova York, mas também da sociedade estadunidense que enxerga a identidade gay como periférica, pertencente a um local degradante e que, mesmo iluminada por algumas características (origem burguesa e branquitude, no caso de Malone), ainda está no mesmo lugar que os criminosos e aqueles que devem ser socialmente esquecidos.

Para entender como se relacionam a cultura *mainstream* e a subcultura gay de que fala Alan Sinfield, é preciso analisar como a identidade gay foi se transformando até chegar naquilo que o universo narrativo de *Dancer* tem como representativo.

Por uma nova cultura

A segunda metade do século XIX marcou o surgimento de pesquisas médicas que teorizavam sobre a atração sexual por pessoas do mesmo sexo e das divergências de gênero. A palavra “homossexualidade” tem seu primeiro registro escrito em 1869¹¹⁶. Na mesma época, diversos estudos sobre a sexualidade tentavam delimitar e patologizar as expressões de sexo e gênero que divergissem do “normal”. Entretanto, as ideias de homossexual e inversão sexual eram comumente sobrepostas, sendo a segunda mais grave, pois traía a posição a ser ocupada na sociedade capitalista e era expandida para além do desejo sexual.

¹¹⁴ Ibidem, p. 111. “Sutherland todos conhecíamos, ou sabíamos sobre.” (Tradução nossa.)

¹¹⁵ SINFIELD, A. **Gay and After**. London: Serpent’s Tail, 1998. pp. 121; 126.

¹¹⁶ HALPERIN, D. “How to Do the History of Male Homosexuality”. In: **How to do the history of homosexuality**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. pp. 104-137.

Segundo David Halperin, a conceitualização do que seria a homossexualidade absorve noções psiquiátricas de perversão, psicanalíticas de objetos de desejo, e sociológicas de comportamento desviante. Esta amplitude epistemológica combinaria perfeitamente com a reelaboração de definições e perseguições de acordo com interesses ideológicos diferentes¹¹⁷, como viria a acontecer, por exemplo, na perseguição durante os anos do macartismo.

Nas duas primeiras décadas do século XX, diversas transformações ocorreram no campo sexual. Mais estudos acerca da sexualidade floresciam, ao mesmo tempo em que as mulheres lutavam pelo controle de natalidade e grupos de pessoas que compartilhavam interesses sexuais cresciam como subculturas ou comunidades *underground*. A exemplo, D'Emilio e Freedman descrevem o surgimento de um grupo radical no Greenwich Village, em Nova York, que traduziu sua sexualidade em ações sociais, em meio à emergência de agitadores socialistas, organizações feministas e líderes trabalhistas. Para os historiadores, esta é uma representação de como as esferas pública e privada se aproximavam em uma sociedade que passava por intensas transformações econômicas, rumo à sociedade do consumo¹¹⁸. Entre 1920 e o final da Segunda Guerra Mundial, ainda segundo os historiadores, houve transformações na ética sexual hegemônica que deu liberdade à juventude branca de classe média e mais independência em suas relações, com o surgimento do namoro e dos encontros. Ademais, com a guerra, jovens se tornaram combatentes ou foram obrigados a trabalhar longe das famílias, tornando-se economicamente independentes. Aquele que era o centro da sociedade norte-americana desde os puritanos começa a dividir espaço com outras possibilidades de organização, uma vez que o casamento não era mais necessariamente a única possibilidade de se relacionar com outros ou de sobreviver na sociedade.

Entretanto, a homossexualidade continuava sob vigilância. Ainda que a guerra tenha providenciado condições para relações homosociais ou homoeróticas e certa liberdade do núcleo familiar, a sodomia era proibida segundo regulamentos do exército americano. Em 1941, a homossexualidade passou a ser um fator excludente para aqueles que se alistavam¹¹⁹. A partir de um cenário de exclusão, passam a surgir grupos cada vez mais politizados

¹¹⁷ Ibidem, p. 131.

¹¹⁸ D'EMILIO, J; FREEDMAN, E. B. "Breaking with the Past". In: **Intimate matters: a History of Sexuality in America**. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, pp. 275-290.

¹¹⁹ BRONSKI, M. "Sex in the Trenches". In: **A Queer History of the United States**. Boston: Beacon Press, 2011, pp. 158-179.

buscando algum nível de liberação sexual. A maioria foi fundada por veteranos que foram exonerados ou lutavam por suas pensões em um cenário judiciário nada favorável¹²⁰.

Não obstante, a década de 1940 e o início dos anos 1950 viu o aumento de publicações que lidavam com a homossexualidade de alguma forma. Seja com a publicação de textos médicos, como o importante *Sexual Behaviour in the Human Male* (1948) ou com a ficção de Gore Vidal, Truman Capote, Christopher Isherwood, James Baldwin, entre outros. Conforme o primeiro capítulo da pesquisa, observamos o crescimento de uma produção cultural de temática homossexual e o aumento da movimentação política. A partir deste cenário, surge o movimento homófilo e a tentativa de normalização da homossexualidade para a inclusão.

Fundada por Harry Hay em 1951, com uma formação inicial marxista, a Mattachine Society tinha como objetivos a unificação por uma luta comum, a promoção de uma nova cultura homossexual, e a liderança para ação política. Sobre o segundo, é importante destacar que se difere de uma educação como a que sofre Malone em *Dancer*: trata-se de responsabilidade social, moral e disciplinar, promovendo sujeitos socialmente bem-ajustados e produtivos.¹²¹ Segundo Stein, o movimento era inicialmente diverso a respeito de perspectivas sobre gênero, sexo e sexualidade, tendo como norte unificado a abordagem à homossexualidade hegemônica que precisava ser desafiada. Além da Mattachine Society, em 1955, foi criado o grupo de lésbicas Daughters of Bilitis¹²². Ademais, a formação de diversos núcleos da Mattachine Society e outras organizações menores em todo o país aumentaram a diversidade de seus participantes e a natureza de suas ações. Com a reforma interna em 1953 e a saída dos líderes-fundadores com filiação ao Partido Comunista, novos rumos e conflitos dentro da organização surgiram, com a ascensão do pensamento liberal e patriota da Guerra Fria dentro da comunidade.

[Between the 1940s and 1960s] many white gays and lesbians migrated to cities, which strengthened the gay and lesbian communities that had taken shape there but displaced other residents, including people of color and poor people who could not afford the rising housing costs that accompanied urban gentrification. All of this contributed to the primarily urban character of the homophile

¹²⁰ STEIN, M. "Homophile Activism 1940-69". In: **Rethinking the gay and lesbian movement**. Nova York: Routledge, 2012, pp. 41-78.

¹²¹ Ibidem, p. 46

¹²² Ibidem.

movement, the challenges of gay and lesbian organizing in rural and suburban contexts, and the complex race and class politics of homophile activism.¹²³

Neste apontamento, Marc Stein explica uma importante contradição na formação do movimento homófilo. Ao mesmo tempo em que crescia a migração de gays e lésbicas brancos, comumente advindos da classe média, como Malone, para os centros urbanos, as pessoas pobres e não brancas eram obrigadas a se afastarem da cidade, mesmo sendo o principal local onde poderiam se estabelecer enquanto trabalhadores. As organizações, portanto, eram predominantemente brancas e não necessariamente formadas pela classe trabalhadora. Tal fato contribuiria para um movimento ao mesmo tempo inclusivo e excludente, conforme veremos nos desdobramentos de Stonewall.

É imprescindível notar que, apesar da expansão e diversidade e da realização de protestos e piquetes, o anonimato ainda prevalecia entre a militância, uma vez que a perseguição contra homossexuais continuou e atingiu seu auge durante o episódio conhecido como *Lavender Scare*¹²⁴, no início dos anos 1950.

Por consequência, esta foi uma década de intensa movimentação política, que se estendeu até os anos 1960. Não apenas para a comunidade gay, mas de maneira generalizada nos Estados Unidos, o cenário era de intensas lutas políticas e desmonte de diversos aparatos da normatividade. D’Emilio descreve como o movimento por direitos civis e o Black Power pautaram a luta pelo orgulho e a celebração das diferenças, em oposição à exclusão e à assimilação. O movimento feminista questionou os papéis de sexo e gênero da sociedade capitalista e aproximou a esfera privada da esfera pública, ao demonstrar a política presente na intimidade, liderando o caminho por uma liberação sexual também. Além disso, o movimento estudantil, os hippies e a crescente cultura de protestos contra a Guerra do Vietnã compuseram um repertório combativo para que a juventude gay tomasse alguma ação mais eficaz, para além dos esforços isolados dos homófilos¹²⁵.

¹²³ Ibidem, p. 54. “[Entre os anos 1940 e 1960] muitos gays e lésbicas brancos migraram para as cidades, o que fortaleceu as comunidades gay e lésbica que se formavam, mas deslocou outros residentes, incluindo pessoas não brancas e pobres que não poderiam pagar o crescente custo de vida que acompanhava a gentrificação urbana. Tudo isso contribuiu para o caráter primariamente urbano do movimento homófilo, os desafios da organização gay e lésbica em contextos rurais e suburbanos, e a complexa política de raça e classe do ativismo homófilo.”

¹²⁴ Ver JOHNSON, David. K. **The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government**. Chicago: University Of Chicago Press, 2004.

¹²⁵ D’Emilio, J. “The Liberation Impulse”. In: **Sexual politics, sexual communities: the Making of a Homosexual Minority in the United States 1940-1970**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp. 223-250.

Ao longo dos anos 1960, diversos protestos e ações populares aconteceram em prol da liberdade sexual, mas foi apenas a partir dos levantes de Stonewall que a movimentação política ganhou um caráter mais assertivo na luta por direitos através da organização. Cerca de um mês após 28 de junho, a Gay Liberation Front (GLF) foi formada, com influência direta da Nova Esquerda, e com ações mais agressivas e conectadas, participando de marchas pelo Black Power, pelo fim da guerra, pelos direitos homossexuais, pela despatologização, pela representatividade política, entre outras reivindicações. D'Emilio relata que os números cresceram exponencialmente: de cerca de cinquenta associações homófilas ao final dos anos 1960 para oitocentas até meados da década de 1970. O historiador aponta que o crescimento se deve, para além da mudança na abordagem, a ênfase na saída do armário como ato político e o fortalecimento do movimento lésbico¹²⁶.

Além do cenário político fervoroso e do movimento homófilo, houve desde a Segunda Guerra um aumento significativo nas redes de contato entre pessoas gays através da comercialização de imagens eróticas e bares clandestinos. Kevin Floyd descreve que, a partir da Segunda Guerra, a sociedade estadunidense operava por um modo de regulação fordista, que buscava uniformidade em todos os extratos sociais, políticos e econômicos. A formação de uma coletividade gay se deu em oposição a isso, ao criar uma rede de compartilhamento subversiva de imagens eróticas. Ao mesmo tempo, era uma atividade de regulação da masculinidade e sua uniformização perante o desejo homossexual masculino. As fotos comercializadas reproduziam caubóis, marinheiros e outros estereótipos masculinos em pouca ou quase nenhuma roupa, com apenas alguns acessórios que remetiam ao imaginário do homem hétero americano¹²⁷.

Entende-se, a partir disso, que o movimento gay contemporâneo teve como base também um aparato cultural e de consumo. Ao unir homens que estavam em isolamento e mostrar a possibilidade de encontrar semelhantes pelo desejo, tornou-se possível a coletividade de pessoas que não se identificavam com o ativismo homófilo que pouca atenção dava ao aspecto sexual de uma minoria que se definia pelo sexual. Não obstante, criava-se uma relação de produção, comércio e consumo cultural de imagens que colocavam a masculinidade no centro e celebravam sua posição como fundadora de uma subcultura gay e, conseqüentemente, da identidade que surgia com a movimentação política dos anos 1970.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ FLOYD, K. "Closing a Heterosexual Frontier: *Midnight Cowboy* as National Allegory". In: **The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. pp. 154-194.

Dentro deste escopo, David Halperin analisa como alguns elementos culturais norte-americanos são, ou podem ser, representativos de uma subjetividade gay masculina¹²⁸. Inicialmente, o teórico traça uma importante relação entre a categoria política e a identidade gays. Segundo o estudioso, o ativismo gay a partir de Stonewall (e podemos incluir até certo ponto o movimento homófilo predecessor) suprime o sexo enquanto aspecto formador da identidade como forma de aceitação pela norma. Ao mesmo tempo, há dentro da comunidade um processo de, no caso dos homens, emulação da masculinidade *mainstream* e redução daquilo que faz alguém “gay” ao sexo homoerótico, a prejuízo de qualquer outra característica não sexual.

Tal ato aproxima mais a definição de gay com os discursos psiquiátricos do século XIX: a partir do papel de gênero masculino, mantém-se o *status quo*, sendo apenas a intimidade sexual um pequeno ato desviante, mas não comprometedor. Em termos mais simples: as bichas afeminadas ou pessoas que não expressassem a devida masculinidade eram tidas como párias. Similarmente, Foucault já antecipava a questão ao descrever como o homossexual era definido como perverso pelo poder dominante e, ao mesmo tempo, era este o discurso que possibilitava uma reação¹²⁹ e, conforme discutido, criou condições para a criação de uma comunidade.

Entende-se, portanto, que a identidade gay e a cultura que a forma são feitas tanto pela comunidade quanto pela hegemonia. O avanço, portanto, esconde um retrocesso e exhibe um ponto-chave de disputa. Halperin continua sua análise elencando diferentes maneiras como a militância em prol de transformar a sexualidade em minoria política e, portanto, reivindicar direitos foi importante, mas às custas da eliminação de outras características que chama de “sensibilidade *queer*, estilo, emoção, ou qualquer forma não sexual específica de subjetividade, afeto ou prazer”¹³⁰. Em outras palavras, os elementos de uma cultura gay para além da expressão sexual.

Por sua vez, Raymond Williams define a cultura como “significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo”¹³¹. Em outro texto, Williams

¹²⁸ HALPERIN, D. **How to be gay**. Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

¹²⁹ FOUCAULT, M. Op. cit., p. 111

¹³⁰ HALPERIN, Op. cit., p. 77

¹³¹ WILLIAMS, R. “A cultura é algo comum”. Tradução de Maria Elisa Cevalco. In: **Recursos da esperança**. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 12.

explica que ao mesmo tempo em que a base econômica determina a superestrutura e a cultura dominante que dela faz parte, ela também possibilita a formação de ações revolucionárias dentro do mesmo sistema¹³². Considerando as colocações do teórico, podemos entender que a cultura gay é formada pelo compartilhamento de significados dissidentes da comunidade e seus indivíduos, mas que ao mesmo tempo estes são determinados pela cultura dominante heteronormativa. Ou, conforme explica Floyd:

[W]e might understand this marginal circuit, this collective labor of homosexualizing masculinity, to be not merely heterosexual masculinity's constitutive outside but a constitutive outside of a uniformity not only of sexual morality but of production and consumption, a provocation for the ongoing enforcement not only of a Cold War-era 'national security' but of a Fordist mode of regulation.¹³³

O que o autor chama de homossexualização da masculinidade, para além de uma simples emulação, é o que constitui a identidade gay em seu momento da liberação. Em outras palavras, o mesmo impulso revolucionário da formação da identidade gay obedece à moralidade sexual e ao modo de produção da época, pois se constitui em base de uma masculinidade heterossexual que nega a homossexualidade, pois a entende como feminina. Para melhor exemplificar, Floyd usa em seu texto o exemplo da aproximação entre masculinidade e militarização e as contradições dentro das organizações gay em que se enfatizava a importância de serem “homens”, ao mesmo tempo em que se condenava o exército pela exoneração de homossexuais, por entendê-los como opostos ao que representa o homem americano¹³⁴.

Ainda no campo das contradições, Alan Sinfield defende que a identidade não é produzida pela cultura e nem é o que a produz. As duas são entendidas como a mesma coisa¹³⁵. Não obstante, o pesquisador enfatiza a coletividade e a importância de subculturas:

Subcultures constitute consciousness, in principle, in the same way that dominant ideologies do—but in partly dissident forms. In that bit of the world

¹³² WILLIAMS, R. “Base e superestrutura na teoria marxista da cultura”. In: **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 43-68.

¹³³ FLOYD, K. Op. cit. p. 165. “[N]ós podemos entender esse circuito marginal, esse trabalho coletivo da masculinidade homossexualizante, como sendo não meramente constitutiva de fora da masculinidade heterossexual, mas constitutiva de fora da uniformidade não apenas da moralidade sexual, mas da produção e do consumo, uma provocação para a aplicação corrente de não apenas uma ‘segurança nacional’ da era da Guerra Fria, mas um modo de regulação Fordista.” (Tradução nossa.)

¹³⁴ *Ibidem*, p. 162.

¹³⁵ SINFIELD, A. **Faultlines**: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 38.

where the subculture runs, you can feel confident, as we used to say, that Black is beautiful, gay is good: there, those stories work, they build their own kinds of interactive plausibility. Validating the individual may seem attractive because it appears to empower him or her, but actually it undervalues potential resources of collective understanding and resistance.¹³⁶

A partir desta colocação, pode-se pensar a cultura gay como uma subcultura perante a cultura hegemônica e cis-heteronormativa ao passo em que cria este *locus* de liberação que: valida a experiência individual; cria uma rede coletiva de significados; tensiona as noções hegemônicas de sexo e sexualidade (mesmo com as já mencionadas aderências a elas); e cria uma resistência à ideologia dominante. Esta última característica do movimento pela liberação gay é um território em disputa quanto a que tipo e até certo ponto é possível resistir e revolucionar.

Na obra de Andrew Holleran o debate surge, principalmente, ao tensionar em sua narrativa o sexo e seu significado simbólico de liberdade e aprisionamento (oposto à suposta liberdade do amor, do ponto de vista de Malone e do narrador); e as produções culturais e como elas traduzem a experiência de vida e, portanto, o passado, o presente e quais os horizontes possíveis dentro da realidade política em que se encontram os personagens ao final dos anos 1970, quase uma década após os levantes de Stonewall.

No momento em que o narrador relembra sua vida na época imediatamente anterior a conhecer Malone e se refere a si e a seus amigos como “band of dancers”¹³⁷. E reflete:

“We lived only to dance. What was the true characteristic of a queen, I wondered later on; and you could argue that forever. ‘What do we all have in common in this group?’ I once asked a friend seriously, when it occurred to me how slender, how immaterial, how ephemeral the bond was that joined us; and he responded, ‘We all have lips.’ Perhaps that is what we all had in common: No one was allowed to be serious, except about the importance of music, the glory of faces seen in the crowd. We had our songs, we had our faces! We had our web belts and painter's pants, our dyed tank tops and haircuts, the plaid shirts, bomber jackets, jungle fatigues, the all-important shoes.”¹³⁸

¹³⁶ Ibidem. “Subculturas constituem consciência, a princípio, da mesma maneira que ideologias dominantes o fazem – mas em formas parcialmente dissidentes. Naquela parte do mundo em que a subcultura age, você pode se sentir confiante, como costumávamos dizer, que Preto é lindo, Gay é bom: lá, essas histórias funcionam, criam sua própria plausibilidade interativa. Validar o indivíduo pode parecer atrativo por aparentemente empoderar ele ou ela, mas na verdade, desvaloriza potenciais recursos de resistência e entendimento coletivos.” (Tradução nossa.)

¹³⁷ HOLLERAN, A. Op. cit., p. 111. “um bando de dançarinos” (Tradução nossa.)

¹³⁸ Ibidem, p. 114. “Nós vivíamos apenas para dançar. Qual era a verdadeira característica da bicha, eu me perguntava depois; e você poderia discutir eternamente. ‘O que todos nós temos em comum nesse grupo?’ eu perguntei seriamente a um amigo certa vez, quando me ocorreu o quão escasso, imaterial e efêmero o laço que nos unia era, e ele respondeu: ‘Todos temos lábios’. Talvez isso fosse o que tínhamos em comum: Ninguém podia falar sério, exceto sobre a importância da música e a glória dos rostos vistos na multidão. Tínhamos nossas músicas, tínhamos nossos rostos! Tínhamos nossos cintos de tecido e calças estilo pintor, nossas regatas

Em essência, a pergunta feita pelo narrador a si mesmo sobre o que os faz um grupo é respondida por: nossa identidade. Não algo de nascença, como a herança de Malone ou “lábios”, mas a música e a aparência ditada pelas roupas. Os dois elementos são, porém, efêmeros como os laços que unem o grupo – sazonais como as coleções de moda ou *hits* das rádios e pistas. Consequentemente, pode-se dizer que há o fator geracional na identidade do grupo (e da comunidade).

A este respeito, Halperin descreve a geração que saiu do armário pós-Stonewall dos anos 1970, ou seja, a de Malone e do narrador, como fundamentalmente masculina, principalmente em relação às roupas. A maior preocupação era praticar a liberdade sexual de maneira versátil, mas emulando a masculinidade da cis-heteronorma e tentando se livrar dos estereótipos de que era preciso ser afeminado para ser gay¹³⁹. Em oposição, a de Sutherland era detentora e defensora da valorização de uma identidade gay, com determinados elementos e significados que priorizavam a cultura dominante e o culto a celebridades hollywoodianas e se distanciavam da masculinidade hegemônica ao exaltar, principalmente, mulheres – as divas. Ainda segundo o teórico, há sempre um movimento de assimilação da cultura gay para as novas gerações que passa, inicialmente, pela negação. Malone age inerte em seu processo educativo, como uma verdadeira boneca pronta para ser vestida, conforme o próprio narrador descreve¹⁴⁰.

Conforme mencionado, ao conhecer Sutherland, Malone passa por uma educação que percorre, essencialmente, elementos culturais:

Sometimes Malone would awaken and find Sutherland in the uniform of Clara Barton, washing his face with a bottle of Erno Lazslo and saying: ‘You must get well, dear, there are so many people who can't wait to talk to you! I've had to turn down so many invitations, from the Vicomtesse de Ribes, Babe Paley, that dance maven on Second Avenue with the Art Deco bathroom, you know,’ he said, putting the cotton swab drenched in cleanser to his neck before returning it to Malone's forehead. He awoke at other hours to find Sutherland trying to perfect his quiche, or sitting in a pinstripe suit beside a lamp reading aloud Ortega y Gasset on love.¹⁴¹

tingidas e cortes de cabelo, as camisas xadrez, as jaquetas bomber, casacos do exército, todos os sapatos importantes.” (Tradução nossa.)

¹³⁹ HALPERIN, D. “Gay Identity and Its Discontents”. In: **How to be gay**. Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

¹⁴⁰ HOLLERAN, A. Op. cit., p. 118.

¹⁴¹ Ibidem, pp. 98-99. “Às vezes Malone acordava e encontrava Sutherland no uniforme de Clara Barton, lavando seu rosto com um frasco de Erno Lazslo e dizendo: ‘Você precisa ficar bem, querido, há tantas pessoas que mal podem esperar pra falar com você! Eu tive que recusar tantos convites, de Vicomtesse de Ribes, Babe Paley, aquele dançarino divino da Second Avenue que tem a decoração Art Deco no banheiro, você sabe’, ele

Neste trecho há inúmeras referências a produções de naturezas diversas: Clara Barton foi uma enfermeira que fundou a Cruz Vermelha Americana; Laszlo é criador da marca de cosméticos homônima que ficou famosa por tratar do rosto das estrelas de Hollywood em sua era de ouro; De Ribes foi uma designer francesa e ícone da moda; Babe Paley era uma socialite nova-iorquina, esposa do fundador da rede televisiva CBS; o movimento artístico Art Deco, mencionado como decoração do banheiro de alguém que provavelmente era famoso no circuito da época; o quiche, prato da culinária francesa; o terno listrado, outrora símbolo dos gângsteres, era uma referência clássica de masculinidade e poder; o filósofo espanhol Ortega y Gasset, famoso pelo raciovitalismo. Em outras palavras, o modelo professoral de Malone apresenta um panorama que perpassa a cultura de celebridades, a indústria da beleza e da moda, a notoriedade histórica de figuras humanitárias e filosóficas e a arte da alta sociedade.

A geração de Sutherland – e o próprio – são detentores de símbolos culturais a serem transmitidos, quase uma tradição dentro do movimento. Comumente, o personagem aparece em *drag* ou usando uma peruca ou imitando alguma atriz hollywoodiana em uma clara oposição à masculinidade que era dominante dentro da própria subcultura. Ao atribuir essas características ao contraponto do herói da narrativa, há uma desvalorização destes significados representativos daquilo que era ser gay antes da liberação, por não serem considerados revolucionários. Ao mesmo tempo esta é a educação de Malone: ele aprende com a geração anterior todos os “macetes”: os lugares, as pessoas e, impreterivelmente, a cultura afeminada que formou a geração de Sutherland, aquela da liberação gay.

A maior exemplificação deste fato acontece com a renegação das travestis, *drag queens*, bichas afeminadas e mulheres trans (mesmo que na época estas pessoas, em geral, se entendessem ou fossem entendidas como “gays”). Em 1973, a ativista Sylvia Rivera falou ao microfone, em meio a vaias, em um evento da Gay Liberation de Nova York e acusou os presentes, em maioria brancos de classe média, de não fazerem nada pelas pessoas gay que eram diariamente presas, violentadas, estupradas e buscavam auxílio de sua organização, a

disse, mergulhando a haste flexível de algodão em limpador no seu pescoço antes de retorná-la à testa de Malone. Ele acordava em outras horas e encontrava Sutherland tentando aperfeiçoar seu quiche ou vestindo seu terno de risca de giz sentado sob a lâmpada e lendo em voz alta o que Ortega y Gasset dizia sobre o amor.” (Tradução nossa.)

STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries), por não terem amparo da militância *mainstream*.¹⁴²

O romance parece aderir a este movimento de negar a existência dessas pessoas, definindo seu escopo como “*doctors, designers, white boys who loved to dance*”¹⁴³, ao passo que mantém a figura de Sutherland como residual dessas experiências, trazendo-o como transmissor da cultura. Nota-se que, em relação ao sexo e ao amor, seus comentários a Malone são sempre trágicos, incorrespondidos e nunca aparecem em cena. Sua morte no final da obra coloca um fim em sua posição como responsável pela educação de outros (tendo Malone também morrido e o narrador, supostamente, agora sendo o responsável por carregar e transmitir os saberes, como o faz em forma de texto literário). Entretanto, toda esta narrativa se encontra em um romance chamado “Wild Swans” e que aparece entre as cartas de dois amigos. Nas correspondências iniciais, sabemos que o Sutherland real, que inspirou a personagem, continua vivo e frequentando festas¹⁴⁴. Pode-se entender, neste ponto da análise, que aquele impulso revolucionário que culminou em Stonewall persiste, mesmo em meio a tentativas de apagá-lo. Há outras questões acerca da sobrevivência de Sutherland ao romance que serão melhor analisadas no terceiro capítulo desta dissertação.

A professional faggot: luta política e o circuito

Novamente, as cartas revelam um aspecto crucial para entender a posição do romance no retrato de seu tempo. Enquanto o narrador se concentra em seu bando de dançarinos em discotecas brancas, há dezenas de outros que não são vistos:

“do you realize what a tiny fraction of the mass of homosexuals we were? That day we marched to Central Park and found ourselves in a sea of humanity, how stunned I was to recognize no more than four or five faces? (Of course our friends were all at the beach, darling; they couldn't be bothered to come in and make a political statement.) I used to say there were only seventeen homosexuals in New York, and we knew every one of them; but there were tons of men in that city who weren't on the circuit, who didn't dance, didn't cruise, didn't fall in love

¹⁴² Os discursos de Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, ativistas da STAR e figuras centrais para o movimento LGBTQIA+, foram traduzidos e compilados no formato livro pela editora independente Terra Sem Amos. O discurso completo em vídeo e em inglês se encontra disponível on-line em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jb-JIOWUw1o> (Acesso em: jan. 2020.)

¹⁴³ HOLLERAN, A. Op. cit., p. 118. “médicos, designers, garotos brancos que adoram dançar”.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 12.

with Malone, who stayed home and went to the country in the summer. We never saw them.”¹⁴⁵

A identidade estereotípica que o romance descreve e se personifica em Malone e Sutherland descreve uma espécie de *mainstream* dentro da subcultura, uma visão daquilo que todos supostamente almejam dentro das possibilidades, o que o protagonista chama, ao final da narrativa, de “a professional faggot”, ou uma bicha profissional, ou ainda para referenciar uma música lançada no mesmo ano que o romance e presente na epígrafe do capítulo, um “macho man”. Essa categoria, segundo o trecho supracitado, parece alheia à luta política que estava acontecendo na época e retoma as colocações de Floyd e Halperin sobre a centralização da masculinidade e do sexo, mas aqui opondo a política ao circuito, como se não fossem partes da mesma comunidade. Entretanto, ao longo de “Wild Swans”, um personagem contrapõe a posição dos amigos nas correspondências e coloca no circuito o personagem que parecia mais alheio a ele.

Frankie, o primeiro namorado de Malone, é de origem italiana, pobre e, junto com seus pares, é constantemente condenado e, na mesma proporção, sexualmente objetificado por todos, sendo reduzidos a “Latin beauties”¹⁴⁶. Quando ele e Malone se reencontram após a separação, o narrador descreve:

[Frankie] knew nothing of discotheques and gossip, body-building and baseball caps, bleached fatigues and plaid shirts, the whole milieu of trends on which the city, and the society that revolved around the Twelfth Floor, thrived, even originated. He stood there in his jeans (the wrong kind, cheap knock-offs from a discount house in Jersey City) and wind-breaker (shapeless and green), frowning at Sutherland’s window, his dark eyes cloudy as the sky filled that afternoon with an impending thunderstorm, and dark hair blowing about his ears, a creature from a different planet, unfashionable, unself-conscious, unknowing.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ibidem, p. 249. “você percebe a pequena fração de homossexuais que nós éramos? Aquele dia que marchamos para o Central Park e nos encontramos em um mar de humanidade, o quão perplexo eu fiquei de reconhecer não mais que quatro ou cinco rostos? (Claro que nossos amigos estavam todos na praia, querido; eles não poderiam ser incomodados a ir fazer uma declaração política.) Eu costumava dizer que havia apenas dezessete homossexuais em Nova York, e nós conhecíamos cada um deles; mas havia muitos homens naquela cidade que não estavam no circuito, que não dançavam, não faziam pegação, não se apaixonavam por Malone, queficavam em casa e iam para o interior no verão. Nós nunca os víamos.” (Tradução nossa.)

¹⁴⁶ Ibidem, p. 118.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 120. “[Frankie] não sabia nada de discotecas e fofocas, musculação e chapéus de beisebol, jaquetas jeans e camisas xadrez, todo o conjunto de tendências no qual a cidade, e a sociedade que girava entorno da Twelfth Floor, prosperava, e até originava. Ele parou ali em seus jeans (o tipo errado, alguma liquidação barata de brechó na cidade de Jersey) e uma parca (sem forma, verde), franzindo o rosto para a janela de Sutherland, seus olhos negros obscurecidos como o céu daquela tarde de tempestade iminente, e os cabelos negros na altura das orelhas, uma criatura de outro planeta, fora de moda, sem consciência de si, ignorante.”

Frankie é o oposto a tudo que Malone absorve como o que é a cultura gay e o que o narrador descreve como tendências originadas pelas pessoas que vão a determinados lugares, como a boate Twelfth Floor, e se vestem de uma maneira correta. Segundo relatos de leitores¹⁴⁸, o Twelfth Floor seria inspirado na boate Tenth Floor, ativa entre 1972-74, época da história de “Wild Swans”. Para entrar lá, era preciso ser membro e pagar a taxa de US\$ 75,00. O site Disco-Disco, especializado na cena *disco*, descreve que os frequentadores eram “a very glamorous, beautiful and chic white gay crowd”¹⁴⁹. Mesmo que não haja evidência no romance, é uma forma de entender a realidade socioeconômica que é descrita quando Holleran apresenta o circuito.

Ao mesmo tempo, esta negação a tudo é o objeto de desejo de Malone (e Sutherland também¹⁵⁰). O ex-namorado porto-riquenho é a negação da identidade e, ao mesmo tempo, a reafirmação da masculinidade heterossexual. Kevin Floyd denota a separação, durante a liberação, entre política e erotismo, sendo a primeira o campo da ação revolucionária e, essencialmente, masculina, enquanto a última representa o local do desejo e do consumo, atrelados ao feminino, seja na prostituição, na produção e compra de imagens e vídeos eróticos ou pornográficos¹⁵¹.

Desta forma, Frankie opõe-se à subcultura dominante por não aderir à identidade pautada pela masculinidade de certas roupas e certos aspectos culturais. Ele é reduzido a um objeto erótico a ser adquirido por Malone e seus pares detentores da identidade e, simbolicamente, representa todas as pessoas que não aderissem a este *Gay way of life*: ele não pode ser um agente da liberação, pois não é gay perante as definições estabelecidas pela ideologia dominante, mesmo dentro do movimento. Ao mesmo tempo, as cartas de abertura e encerramento apresentam aqueles que não fazem parte da cena gay como os que de fato marcham e lutam pelo movimento.

¹⁴⁸ O testemunho de Dave in Northridge em um blog de notícias aponta para diversas referências contemporâneas à narrativa, uma vez que ele também fez parte da cena descrita pelo romance. Disponível em: <https://www.dailykos.com/stories/2012/5/24/1088079/-Literary-LGBT-History-Dancer-from-the-Dance>. Acesso em maio de 2022.

¹⁴⁹ DISCOGUY. **Other Legendary Clubs**. Disponível em: <http://www.disco-disco.com/clubs/other-clubs.shtml>. Acesso em maio de 2022. “Uma glamurosa, linda e chique multidão de gays brancas” (Tradução nossa.)

¹⁵⁰ Quando Sutherland ouve a história de Malone pela primeira vez, ele se identifica pela atração aos porto-riquenhos de Nova York. (HOLLERAN, A. Op. cit. pp. 94-95.)

¹⁵¹ FLOYD, K. Op. cit., p. 169.

A contradição se intensifica na festa que encerra o romance, quando revemos Frankie, agora uma *circuit queen* que também aderiu às imposições hegemônicas de dentro e fora da subcultura.

there are a dozen Frankies every season on the circuit in New York: dark, saturnine boys with grave eyes and faces that one instantly imagines on a pillow in a shadowy room. There were several Frankies at this party alone [...] They watched the real Frankie from the balcony, standing on the floor beneath them in a circle of people who were putting poppers to his nose, and dancing around him, and when Frankie stripped off his shirt, Malone smiled. For it had come full circle. It was the final proof, the final piece of data that confirmed Malone's view of the whole world: watching Frankie dance without his shirt, adored by all the people near him, conscious of his beauty.¹⁵²

A visão de Malone, neste ponto da narrativa, já está desencantada com as possibilidades da vida gay que enxerga. Ao ver Frankie se tornando uma bicha profissional – dançando, adorada por todas e consciente de sua beleza – há uma confirmação para protagonista e narrador, que leva as considerações de Malone muito a sério, de que não há escapatória para este *Gay way of life*. Logo após essa cena, Malone decide nadar de encontro a um destino misterioso – a morte ou o desaparecimento – enquanto Sutherland sofre uma overdose num dos quartos da mansão durante a festa. A vida já não é possível, pois para o escritor de *Wild Swans* o circuito é a única possibilidade de existência e ela é oposta às conquistas políticas, à vida norte-americana no interior e ao senso de normalidade que todos em *Dancer* (com a provável exceção de Sutherland) parecem buscar. O que vive, Frankie, é assimilado pelo sistema.

Assim como Malone se encontra num impasse ao ver sua visão confirmada na figura de Frankie durante a festa, *Dancer from the dance* lida com a impossibilidade de uma narrativa gay no gênero romance, pois a vida não parece possível. Mas, de diferentes formas, a obra de Holleran mostra as falhas na construção desta identidade.

¹⁵² HOLLERAN, A. Op. cit. p. 225. “há uma dúzia de Frankies em toda temporada no circuito de Nova York: garotos escuros e sérios com olhos graves e rostos que alguém instantaneamente imagina num travesseiro de um quarto escuro. Havia vários Frankies somente nessa festa [...] Eles assistiam ao Frankie real do balcão, em pé na pista debaixo deles, num círculo de pessoas que colocavam poppers em seu nariz, e dançando ao redor, e quando Frankie tirou a camisa, Malone sorriu. Pois o ciclo estava completo. Era a prova final, a última evidência que confirmava a visão de Malone sobre o mundo: assistir Frankie dançar sem camisa, adorado por todos ao seu redor, consciente de sua beleza.” (Tradução nossa.)

CAPÍTULO III – *WHATEVER HAPPENED TO SUTHERLAND?*: TENTATIVAS DE RESOLUÇÃO

*Some people are always heaven made
Some people will live impermanent
[for the rest of their days
Time marches on
The Temptations. “Law of the land”.*

*‘We live, after all, in perilous times,’ Sutherland went on, lighting another cigar, ‘of complete philosophic sterility, we live in a rude and dangerous time in which there are no values to speak to and one can cling to only concrete things—such as cock,’ he sighed, tapping his ashes into a bowl of faded marigolds.
Andrew Holleran. *Dancer from the Dance*.*

*So long as women are regarded as feminine and inferior, lesbians and gay men will be in difficulty.
Sexual liberation requires a shift in the entire sex-gender system, and that will not occur without women’s liberation.
Alan Sinfield. *Gay and after*.*

O romance de Holleran conta a educação de Malone desde seu despertar sexual até sua morte, ou desaparecimento, em uma resposta às contradições do movimento de liberação e da subcultura que se consolidava na década de 1970. Ao passo que Malone aprendia seu caminho sob a mentoria de Sutherland, nós, leitores, somos apresentados aos valores absorvidos da hegemonia e as limitações estabelecidas, especialmente àqueles que não se encaixavam no modelo aceitável – branco, cisgênero e burguês. O protagonista corporifica todas essas transformações e contradições e é representativo de um impasse hegemônico dentro da própria comunidade.

A jornada que acompanhamos é de sua descoberta e aceitação (até certo ponto), também uma transformação de um ideal de beleza, juventude e ingenuidade para uma *queen*:

“‘I’m in mid-passage, darling,’ he said, **beginning to talk like a queen so as to demystify himself**, so as to destroy the very qualities John Schaeffer had fallen in love with, ‘I’m menopausal, change of life, hot flashes, you know. Wondering how much longer I can go without hair transplants and whether Germaine Monteil really works on the crow’s feet. I’ve had it, I’ve been through the mill, I’m a jaded queen. But you, dear, you have that gift whose loss the rest of life is just a funeral for[...].’”¹⁵³

Nessa passagem, o personagem declara seu envelhecimento e sua graduação em uma *queen*, que poderíamos traduzir como uma “bicha louca”, para usar uma expressão brasileira também da época. O uso de “darling” no final da frase é a indicação de que se transformar em uma bicha louca requer, para além da idade, uma adequação linguística, e de gênero ao se dizer na menopausa. Continuando sua fala, no meio da festa que encerra o romance, Malone menciona transplante capilares e cosméticos para rugas de uma forma que se aproxima ao estilo de Sutherland – com referências culturais e comerciais, não mais românticas ou religiosas.

Similarmente, quando os dois amigos se conhecem e Malone conta a história de seu relacionamento com Frankie, Sutherland confessa já ter estado naquela posição de busca desenfreada pelo amor. Nas palavras do narrador: “he was looking at himself ten, even fifteen years before... He was Sutherland those many years ago”¹⁵⁴. Tal fato demonstra um ciclo de transformações e papéis na comunidade, como se houvesse fases e o real foco do *bildungsroman* não seria a transformação de Malone em um ideal de beleza e masculinidade, mas sim a figura de Sutherland.

Corroborando com este ponto, conhecemos o mentor de Sutherland, em seu funeral, descrito como “the queen of an early generation who had taught Sutherland much of his style”¹⁵⁵. O senso de comunidade se amplia e ganha uma historicidade pela ideia de gerações

¹⁵³ HOLLERAN, A. **Dancer from the Dance** [1978]. Nova York: Perennial, 2001. p. 227. “‘Eu estou no meio do caminho, querido’, ele disse, **começando a soar como uma bicha louca como para se desmistificar**, para destruir as exatas qualidades que John Schaeffer havia se apaixonado nele, ‘Estou na menopausa, mudança de vida, ondas de calor, você sabe. Me perguntando o quanto eu ainda posso continuar sem transplantes capilares ou se Germaine Monteil realmente funciona em pés-de-galinha. Eu já cansei, já comi o pão que o diabo amassou, sou uma bicha calejada. Mas você, querido, você tem aquele dom cuja perda é um funeral para o resto da vida...’” (Tradução nossa. Grifo nosso.)

¹⁵⁴ Ibidem, p. 95. “ele estava olhando para si mesmo dez, até mesmo quinze anos atrás... Ele era Sutherland todos aqueles anos atrás”. (Tradução nossa.)

¹⁵⁵ Ibidem, p. 238. “a bicha de uma geração anterior que havia ensinado para Sutherland muito de seu estilo”. (Tradução nossa.)

e tradições passadas de uns a outros. Como bem resume Trusnik, um importante leitor de Andrew Holleran: “While the novel ostensibly celebrates the beauty of young men, this line of four mentors and protégés demonstrates that [the author] is well-aware of the importance of older, i.e., experienced, men for the survival of community.”¹⁵⁶

Este, afinal, é um importante legado na obra de Holleran: a representação de diferentes gerações e senso de historicidade dentro da comunidade e da subcultura, algo que fica mais explícito em suas produções a partir dos anos 1990, em especial os romances *The Beauty of Men* e *Grief*.

Sendo o objeto de pesquisa *Dancer from the Dance*, é preciso neste ponto focar em de que maneira esta *queen* desmistificada se apresenta, analisando algumas escolhas formais, como já apontado na fala de Malone.

Notas sobre Sutherland

O personagem é a chave para entender as rupturas que o romance de Holleran evoca e que evidenciam o horizonte revolucionário que persiste até o início da crise da aids nos anos 1980, quando os problemas enfrentados pela comunidade ganham novos e terríveis contornos.

“Sutherland returned from Caracas the following Monday and came down to Malone's in the uniform of a nurse in the Crimean War to sit beside him and read Rudyard Kipling. He appeared each afternoon in his starched white dress, bearing a poppy and a volume of *The Jungle Book*. [...] He had decided to sell Malone. Sutherland was a citizen of the Upper, not the Lower, East Side, after all: He had lived so long among people who sold things—Egyptian scarabs, Turkish rugs, party concepts—to alcoholic ladies in residential hotels, rich folk passing through, the affluent in search of *objets d'art*, that it occurred to him to convert Malone to cash. For you cannot live in New York City very long and not be conscious of the niceties of being rich—the city is, after all, an ecstatic exercise in merchandising”¹⁵⁷

¹⁵⁶ TRUSNIK, Roman. From “Youth and Beauty” to “Age and Decrepitude”: Age, Ageing, and Ageism in American Gay Fiction. In: BELL, G. J.; NEMCOKOVÁ, K.; TRUSNIK, R. (Org.). **Theories and Practice: Proceedings of the Second International Conference on English and American Studies 2010**. Zlin: Universidade Tomáš Bata, 2011. p. 210. “Enquanto o romance ostensivamente celebra a beleza de homens jovens, essa linha de quatro mentores e protegidos demonstra que [o autor] estava consciente da importância de homens mais velhos, ou seja, experientes para a sobrevivência da comunidade” (Tradução nossa.)

¹⁵⁷ HOLLERAN, A. Op. cit. p. 161 “Sutherland voltou de Caracas na segunda-feira seguinte e foi até a casa de Malone no uniforme de uma enfermeira da Guerra da Crimeia para sentar ao lado dele e ler Rudyard Kipling. Ele aparecia todas as tardes em seu vestido branco engomado, carregando uma papoula e um volume de *O Livro da Selva*. [...] Ele decidira vender Malone. Sutherland era um cidadão do Upper, não do Lower, East Side, afinal: Ele havia vivido por tanto tempo entre pessoas que vendiam coisas – escaravelhos egípcios, tapetes turcos, conceitos de festa – senhoras alcoólatras em hotéis residenciais, pessoas ricas de passagem, os afluentes em busca de objetos de arte, que ocorreu a ele em converter Malone em dinheiro. Pois você não pode viver na

No trecho, logo após Malone ser hospitalizado por apanhar de um cliente, Sutherland chega de viagem e passa a cuidar de seu amigo a sua maneira: vestido como uma enfermeira da Guerra da Crimeia, que ocorrera na Rússia do século XIX, com uma cópia de *The Jungle Book* e uma papoula (planta da qual se extrai um tipo de opioide e, neste ponto, o narrador pode estar se referindo à droga *per se*). A vestimenta causa estranhamento e transforma a chegada do amigo num evento por si só: um longo vestido branco e engomado. Obviamente destoando de seus pares, cujas roupas não são descritas, mas podem ser imaginadas por descrições anteriores como simples vestes e nada elaboradas para uma tarde ao lado de um amigo se recuperando de uma agressão. O efeito é superficialmente cômico e já antecedido pelas linhas iniciais do capítulo: “Malone only laughed when Sutherland declared that no one past the age of thirty should have more than three good friends; but he knew an awful lot of people.”¹⁵⁸. Após a descrição do ataque sofrido por Malone e sua noite na prisão, o narrador corta a cena para o alívio trazido por Sutherland e que é repetido no parágrafo supracitado. O personagem é, ao longo do romance, responsável pela comicidade em meio aos dramas constantes de Malone, sempre intercalando questões existenciais com anedotas ou aparições inesperadas.

Para além da roupa, a recuperação de Malone é interrompida pelo projeto de Sutherland de vender seu pupilo, como um tapete ou objeto de arte a ser consumido, iniciando uma nova fase na relação dos dois. Não apenas agenciar programas, mas procurar alguém rico o suficiente para casar e bancar os dois para sempre, que se materializaria na figura de John Schaeffer – um herdeiro também perdido em suas ilusões sobre as possibilidades de amor entre dois homens e o último na linhagem de mentores e *protégés*.

Este momento decisivo da narrativa exhibe uma das características mais relevantes do romance de Holleran: a incongruência que existe entre o mundo hétero e o gay, por meio do uso da estética *camp* na figura de Sutherland. A ideia de agenciar Malone surge num jogo de cartas com socialites, ao passo que o narrador ressalta o pertencimento de Sutherland ao Upper e não ao Lower East Side, este último o lugar de esquecimento social onde Malone vive, e o primeiro, o das pessoas que vendem e compram coisas, como o próprio. Há neste ponto uma demonstração do trânsito feito por Sutherland entre dois locais diferentes: o

cidade de Nova York por muito tempo sem se tornar consciente das delicadezas de ser rico – a cidade é, afinal, um exercício estático de merchandising.” (Tradução nossa.)

¹⁵⁸ Ibidem. p. 159 “Malone somente deu risada quando Sutherland declarou que após os trinta anos ninguém deveria ter mais que três bons amigos; mas ele conhecia uma boa quantidade de pessoas.” (Tradução nossa.)

circuito rico/cis-hétero e o gay, sendo o próprio colocado, como a cidade de Nova York, na posição de *merchandising* em constantes transações.

O teórico Andrew Ross chama a atenção para uma dialética entre liberação sexual e regulação estatal-corporativa da cultura gay a partir do final dos anos 1960¹⁵⁹. Segundo o autor, no momento das rebeliões de Stonewall já havia as contradições do movimento que se intensificariam ao longo da década de 1970, sendo o evento em si uma questão ligada não apenas à repressão policial, mas ao controle dos bares pela máfia local. Para além de ocupar espaços e ser sexualmente livres, existe o fato de ser o Stonewall Inn um local de consumo, o que, em seu momento expoente, coloca a identidade gay numa posição aderente ao modo hegemônico da sociedade capitalista. O teórico ainda argumenta que a comodificação sexual também não pode ser separada dos ganhos do movimento em relação às liberdades sexuais, pois também foi uma forma de absorver as mudanças para a sociedade do consumo¹⁶⁰.

A maneira com que a ideia de que Malone será vendido é apresentada, como mencionado, é pelo uso da estética *camp*, que, em termos simplificados, é uma forma caracterizada pelo artificial, absurdo e exagerado, usualmente cômico ou irônico. Ao aparecer vestido como uma enfermeira do século XIX, há um deslocamento da seriedade para a artificialidade nas ações de Sutherland. Todo o processo de comodificação de Malone ganha novos contornos, próximo ao absurdo.

Em seu seminal texto sobre a estética (ou o que chama de sensibilidade) *camp*, Susan Sontag tenta traçar definições e características sem limitá-las, sendo o território bastante escorregadio e instável. Porém, um dos pontos principais é a ligação que a estudiosa faz entre homossexuais e o *camp*, relacionando a estética à aristocracia e os gays como aristocratas do gosto. Ademais, define como “solvente da moralidade”, responsável por neutralizar a indignação moral¹⁶¹, a mesma de que sofrem aqueles que fogem da cis-heteronorma.

Por sua vez, Jack Babuscio relaciona o *camp* a uma sensibilidade gay, sendo esta uma percepção fora do *mainstream* que percebe complicações oriundas da opressão sexual. Para o teórico, a *gayness*, ou viadagem como já traduzido, faz parte da essencialidade da

¹⁵⁹ ROSS, A. “Uses of Camp”. In: BERGMAN, D. (Org.). **Camp Grounds: Style and Homosexuality**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. p. 61.

¹⁶⁰ Ibidem. Cf. a discussão sobre o processo de reificação do desejo, que data de muito antes de 1969, em FLOYD, K. “Disciplined Bodies: Lukács, Foucault, and the Reification of Desire”. In: **The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

¹⁶¹ SONTAG, S. “Notes on Camp”. In: **Against Interpretation and other essays**. London: Penguin Books, 2009. pp. 275-292.

estética, com suas quatro características principais sendo o humor, a ironia, o esteticismo e a teatralidade. Todas estão intrinsicamente relacionadas ao fato de que a homossexualidade é tida pela hegemonia como uma característica desviante. O objetivo do *camp* seria entender este fato e transformá-lo em artifício para exibir, refletir sobre, e criticar a moralidade¹⁶².

Não obstante, o teórico Denilson Lopes, define o *camp* como uma “estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter esvaziado de qualquer apelo, e para os que não querem simplesmente aderir à nova velha ordem global do consumismo”¹⁶³. Apesar de sua análise ser focada nos anos 1990, o pesquisador alude ao momento da liberação, a partir dos anos 1970, quando o processo de transformação da comunidade gay em mais um nicho de mercado se intensifica. Para tanto, a insistência de Alan Sinfield em nomear o movimento e aqueles que o formam em subcultura, uma vez que existimos compartilhando o mesmo sistema político e econômico que o heterossexual/hegemônico¹⁶⁴.

O uso do *camp*, portanto, é uma tentativa de responder às amarras da cultura dominante em um jogo dialético em que, ao mesmo tempo, utiliza-se seus valores e representações estéticas (como o uniforme de enfermeira de guerra do século XIX, lendo *The Jungle Book*) e os sobrepõe ao ridículo ou às subversões dos mesmos valores (a decisão de agenciar o amigo sexualmente). Ao mesmo tempo, a comodificação de Malone não foge tanto da hegemonia, uma vez que a reificação do sujeito em produto a ser consumido e a marginalização de profissionais do sexo na sociedade ocidental é uma forma hegemônica de opressão.

Trata-se de um local privilegiado para entender as falhas do sistema exatamente por suas contradições. Tomemos outra passagem do romance, em que Sutherland se veste de prostituta italiana após passar a tarde esperando pelo *stigmata* enquanto lia a biografia de Madre Teresa:

“Then Malone would walk back across the park with a miserable heart to find Sutherland hanging out his window in an orange wig, frilly peasant blouse, and gas-blue beads, screaming in Italian to the people passing on the street below to come up and suck his twat. The mask of comedy was sometimes difficult to put on; and Malone might linger in the doorway of the Whitney Museum for an hour or so, watching Sutherland finger the avocados in his blouse, throw out his arms,

¹⁶² BABUSCIO, J. “Camp and the Gay Sensibility”. In: BERGMAN, D. (Org.). **Camp Grounds: Style and Homosexuality**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. pp. 19-38.

¹⁶³ LOPES, D. “Terceiro manifesto camp”. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/4927688/Terceiro_Manifesto_Camp. Acesso em: 25 jun. 2022. p. 10-11.

¹⁶⁴ Cf. SINFIELD, A. **Gay and After**. London: Serpent’s Tail, 1998.

pat his hair, finger his beads, wave coquettishly like a marionette, before he felt himself able finally to cross the street. Sutherland was happy without love. So could he be.”¹⁶⁵

Sutherland aparece de maneira oposta a Malone: comédia e melancolia, respectivamente. O herói chega para encontrar o amigo em uma performance como uma prostituta italiana, algo que soa como hábito, e o define como feliz pelo olhar do narrador, enxergando uma possibilidade para si. A peruca laranja, com abacates imitando seios, e os gritos em outra língua com os transeuntes provocam uma imagem deslocada do momento em que Malone estava passando por mais uma decepção amorosa. A artificialidade reforçada pela referência à marionete.

David Halperin relaciona a performatividade do feminino como um traço central na cultura gay. Segundo o teórico, esta seria uma forma de subverter a cultura dominante, ao mesmo tempo em que se torna uma possibilidade de fazer parte dela, de abrir-se para um mundo todo, para além do gay¹⁶⁶. Ademais, o uso do *camp* nessas performances evidencia uma tensão presente na subcultura entre ética igualitária e estética hierárquica¹⁶⁷. Em outras palavras, é uma forma de aproximar a experiência gay da mulher, uma vez que ambos são colocados no papel de feminino e todas as características pressupostas por ele, e consequentemente sendo desvalorizados enquanto pessoas pela organização patriarcal da sociedade. A estética do exagero na performance feminina mostra a hierarquia e as intenções irônicas do *camp*, que servem como uma forma de luta conjunta. É um passo além da performatividade de Judith Butler, que enxergava a revelação da estrutura imitativa do gênero nos atos *drag*¹⁶⁸, agora especificando no contexto das figuras *camp* na subcultura estas tensões e aproximações, não limitadas às performances de *drag*, mas também a citações de filmes e músicas, por exemplo.

¹⁶⁵ HOLLERAN, A. p. 107. “Então Malone andava de volta pelo parque com um coração miserável para encontrar Sutherland na janela em uma peruca laranja, blusa camponesa de babado e miçangas azul-gás, gritando em italiano para as pessoas que passavam na rua subirem e chuparem sua boceta. A máscara de comédia era difícil de colocar às vezes; e Malone talvez se demorasse na entrada do Whitney Museum por uma hora ou quase, assistindo Sutherland enfiar os dedos nos abacates de sua blusa, jogando os braços pra cima, alisando o cabelo, passando os dedos nas miçangas, acenar sedutoramente como uma marionete, antes que ele se sentisse capaz de finalmente atravessar a rua. Sutherland era feliz sem amor. Então ele também poderia ser.” (Tradução nossa.)

¹⁶⁶ Cf. HALPERIN, D. **How to be gay**. Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

¹⁶⁷ Ibidem, pp. 201-221.

¹⁶⁸ BUTLER, J. “Atos corporais subversivos”. In: **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. pp. 141-244. O conceito é desenvolvido também *Bodies that Matter* (No Brasil, *Corpos que pesam*).

Ainda segundo Halperin, essa forma estética é algo que preexiste aos desdobramentos de uma cultura abertamente gay ou do contexto descrito no primeiro capítulo da dissertação. As imitações às divas de Hollywood, por exemplo, são uma “prática que consist[e] na apropriação, decodificação, recodificação e queerização”¹⁶⁹ de imagens e pessoas, usualmente mulheres, que pelo exagero e artificialidade em suas performances, se aproximavam dos homens gays, pela tensão mencionada no parágrafo anterior.

A performance de Sutherland é exatamente essa e termina dentro do apartamento, passando perfume entre as pernas e dizendo, com dó da desilusão de Malone, “*l’amore non fa niente*” e reclamando dos convites para *brunches* ao invés de festas. A frivolidade de toda a cena ganha o aspecto ridículo, reforçado enquanto o personagem remove os abacates de sua blusa, prepara drinks e sugere um cochilo de beleza antes de saírem pra dançar às quatro da manhã. Neste ponto do romance há uma interessante transição da performance *camp* para o que Halperin chama de cultura de clones¹⁷⁰.

Neste percurso do sofá até o cochilo, Sutherland para na geladeira, cujos itens são apenas musse de salmão e *poppers*, um emblema da vida gay na cidade, como o próprio narrador expõe. Em seguida, a preparação para sair às quatro horas pois é a única forma de fazer uma entrada relevante, para então o sono de beleza, descrito da seguinte forma: “His body began discharging whatever drug he had taken that morning, and refreshed itself for the next endeavor”¹⁷¹. É a representação de um contínuo do corpo que vive de uma festa a outra, suplementado por um prato que remete a uma gastronomia dos aristocratas do gosto e pela substância que cria momentos breves de êxtase e é geralmente usada no ato sexual. A noite é retomada no Twelfth Floor com o “bando de dançarinos”, que corresponde a estes clones, esta “tiny fraction of the mass of homosexuals”¹⁷² que dita uma espécie de subcultura dominante.

Conforme discutido no segundo capítulo desta dissertação, a masculinidade tem um papel central na formação e validação de uma identidade gay nos anos 1970. Qual seria, então, a intenção e/ou o resultado de contrapor Sutherland e sua representação de feminilidade *camp* no romance?

¹⁶⁹ HALPERIN, D. Op. cit. p. 418.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ HOLLERAN, A. Op. cit. p. 109. “Seu corpo começou a descarregar qualquer que seja a droga que ele tomara naquela manhã, e começou a se recompor para a próxima empreitada.” (Tradução nossa.)

¹⁷² Ibidem. “pequena fração da massa de homossexuais” (Tradução nossa.)

Valor e utopia

Em um importante texto da teoria feminista, Roswitta Scholz explica que nas sociedades ocidentais “o valor é o homem”, uma vez que o trabalho abstrato seria entendido como um “princípio masculino”¹⁷³. Em outras palavras, a existência enquanto homem seria a única passível de agir, criar e executar na sociedade, uma vez que é perpassada pelo valor, o capital. Já a existência enquanto mulher é relegada ao papel de objeto e não sujeito perante as transações que definem a vida na realidade capitalista.

Ademais, Scholz mostra como a abstração de si mesmo no papel de trabalhador aproxima o homem da mercadoria e de que forma as crises estruturais recentes do capital têm evidenciado cisões nos papéis de homem e mulher da sociedade capitalista. Para a teórica, os movimentos sociais dos anos 1960 em diante tem lidado com a “questão da mulher”, mas sem de fato se atentar para o funcionamento da base patriarcal do valor, que deposita no homem a sua funcionalidade, inferiorizando a mulher¹⁷⁴.

Ao olhar as especificidades da *gay liberation* nos Estados Unidos, pensando nos termos de Scholz, é possível perceber uma separação da identidade gay do trabalho abstrato. As únicas atividades laborais comumente relacionadas aos homens gays são da ordem do sensível, dos “aristocratas do gosto”. Enquanto fizer parte do circuito gay metropolitano, não é possível ter seu valor reconhecido. Ao apresentar a boate Twelfth Floor, o narrador demonstra uma dualidade marcante:

The streets that are crowded with men running racks of clothes down the sidewalk during the day, and trunks honking at each other to get through the narrow passageways of factory exits are completely deserted at night. The place is still as the oceans of the moon. The buildings are all dark. There isn't a soul in sight [...] But late on Friday and Saturday nights, around one a.m., flotillas of taxis would pull up to a certain dim doorway and deliver their passengers who, on showing a numbered card, would go up in a freight elevator to the twelfth floor.¹⁷⁵

¹⁷³ SCHOLZ, R. “O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos”. In: Novos estudos, n. 45, julho/1996, CEBRAP, pp. 15-36.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ HOLLERAN, A. Op. cit. p. 37. “As ruas que eram cheias de homens carregando cabideiros de roupas na calçada durante o dia, e caminhões buzinando uns aos outros para passarem pelas vias estreitas das saídas de fábricas ficavam completamente desertas à noite. O lugar parado como os oceanos da lua. Os prédios totalmente escuros. Não há uma alma à vista [...] Mas tarde da noite às sextas e sábados, por volta da uma da manhã, filas de táxis paravam em uma entrada escura e deixavam seus passageiros que, mostrando um cartão numerado, subiriam em um elevador de carga para o décimo-segundo andar.” (Tradução nossa.)

A oposição que se cria é a de duas partes do dia em que um mesmo local é habitado por dois grupos. Primeiro os trabalhadores, pintados com as típicas imagens não apenas do operário, mas do homem forte e viril, que estaria mais próximo do ideal masculino e valoroso. O segundo grupo ainda não é apresentado neste excerto, mas sabemos que se trata do público gay que frequenta a boate. A cena descreve as “passageways” com duas vias opostas, em uma os trabalhadores, os homens; na outra, bichas profissionais.

Porém, eventualmente todos devem arrumar um emprego e desaparecer do circuito, explica o escritor na primeira carta da parte final. Trata-se de uma oposição entre trabalho e prazer e, mais ainda, entre valor e desvalor – como se ao estar na cena gay a posição fosse inferior e contrária à do trabalho, ocupada pelos homens. Em outro momento da narrativa, Malone diz querer trabalhar como controlador aéreo na Flórida e ter uma casa, quando Sutherland o interrompe e diz: “Is that what you really want? [...] You want to be a man?”; a o que Malone responde com uma frase emblemática do romance, “We’re completely free and that’s the horror”¹⁷⁶.

A liberdade conquistada pela comunidade em assumir uma identidade gay coloca as pessoas LGBTQIA+ entre o masculino e o feminino e suas posições de valor, superior e inferior, respectivamente. Neste ponto, existe uma noção de que homens gays seriam menos homens e, portanto, teriam menos valor perante o capital. Eles estariam mais próximos das mulheres, especialmente quando pensamos em Sutherland e suas performances *drag*. Como se sabe, algumas décadas depois, é evidente a acomodação do sistema e a assimilação de parcelas da comunidade – efetivamente as que têm poder de consumo – mas o êxito de *Dancer from the Dance* está em evidenciar que existe um lugar de transformação possível. É como brilhantemente afirma Alan Sinfield na citação da epígrafe deste capítulo, não pode haver liberação real para a população LGBTQIA+ sem a liberação das mulheres.

Levando em conta a consideração de Halperin em como a performance *camp* do feminino tensiona a hierarquia e a ética na relação entre o movimento gay e o feminismo, é possível pensar em como também se trata de uma forma de subversão dos valores, ao escancarar as falhas por meio do artifício. Como se Sutherland dissesse, de sua janela com os abacates no peito, “é isso a base de tudo?”. Obviamente, o personagem passa longe de ser um revolucionário em seus atos na narrativa; o que interessa a um leitor crítico é o olhar com

¹⁷⁶ Ibidem, p. 146. “É isso que você realmente quer? [...] Você quer ser um homem?”; “Nós somos completamente livres e esse é o horror”. (Tradução nossa.)

que o romance e seu autor implícito enxergam as performances. Logo no início, em uma das primeiras cartas, após relatar seu trabalho como michê, o escritor de “Wild Swans” expõe:

As for Sutherland, he spent yesterday in Bergdorfs IN FULL DRAG—in a Halston George smuggled out of the shop for him. He had the saleswomen bill his purchases to a house in East Hampton! Whom the gods would destroy, they first make mad¹⁷⁷.

O uso de letras maiúsculas destaca o exagero e o choque ou a indignação do escritor com a vestimenta – e performance – de Sutherland, citando ainda a frase final do parágrafo, de origem grega, como uma verdade atemporal de julgamento ao outro como louco. Já neste trecho, o personagem é colocado como alguém que foge à normalidade daquele círculo de clones. O interessante é como o autor implícito de *Dancer*, não apenas de “Wild Swans”, demonstra já em seu prelúdio a posição de Sutherland e que é reforçada ao longo do romance, até sua última menção, em uma lembrança nas cartas finais, chamando o *American Gay Dream* de Malone de “sonhos em decomposição”¹⁷⁸, com seu humor ácido.

A forma como Sutherland aparece no romance é uma representação do que Halperin chama de tratamento do estilo como utopia nas performances *camp*¹⁷⁹. Ou seja, ao tratar da cultura hegemônica, com seus exageros nas performances do feminino, se distanciando de uma posição de valor, o uso do *camp* em Sutherland serve não apenas para demonstrar as falhas no sistema, mas também como impulso utópico. A resistência do personagem até mesmo aos princípios de veracidade da história em uma presença constante mostra como sua existência se torna um contínuo que mantém o essencial revolucionário da *gay liberation* e o que a precedeu.

Novamente, não se trata de reconhecer o personagem como revolucionário, mas perceber sua representação como marcadora de um impulso utópico de que a possibilidade de se pensar em outras formas de se relacionar e existir em sociedade ainda existe. Sutherland pode ser pensado como uma autoridade da experiência¹⁸⁰. O termo de bell hooks tenta dar conta das especificidades dos afro-americanos em suas vivências sem cair em essencialismos

¹⁷⁷ Ibidem, p. 13. “Quanto a Sutherland, ele passou o dia de ontem na Bergdorf’s TOTALMENTE DE DRAG – em um Halston que o George contrabandeou da loja pra ele. Ele mandou as vendedoras mandarem as contas para uma casa no East Hampton! Quem os deuses destruiriam, primeiro eles enlouquecem.” (Tradução nossa.)

¹⁷⁸ Ibidem, p. 247-248.

¹⁷⁹ HALPERIN, D. Op. cit. p. 237.

¹⁸⁰ hooks, b. “Postmodern Blackness”. In: **Yearning**: Race, Gender and Cultural Politics. Massachusetts: South End Press, 1990. p. 29

do que seria ser negro, como experiência deslocada da realidade capitalista. De maneira similar, pode-se emprestar o conceito para explicar a importância do personagem na narrativa que *Dancer* conta da história da subcultura gay.

Na epígrafe deste capítulo, Sutherland diz não haver saída para a realidade perigosa fora do concreto das coisas “such as cock”. O uso da fala *camp* como marcador linguístico da subcultura gay¹⁸¹ se opõe às desilusões que o movimento já enfrentava com os avanços do neoliberalismo, que se intensificariam com a crise da aids, e remetem à ideia de algo inescapável do mesmo presente eterno que Fredric Jameson caracteriza como pós-moderno. A fala, sem o adendo, poderia ser de Malone ou qualquer outro personagem, mas quando Sutherland a verbaliza, transforma sua experiência dicotômica em uma autoridade para entender que há sim uma oposição, mesmo que, no romance e naquele momento, seja apenas no uso da ironia e subversão da linguagem.

Por fim, Malone é o mito da identidade gay e representa um valor, ainda que de forma contraditória. Sutherland, por sua vez, se torna uma presença constante, quase reencarnada, que persiste como uma utopia de transformação para a realidade. Ele é um traço da subcultura que resiste às tentativas de apagamento e continua a apresentar outras possibilidades para além do normativo. Com Malone, o romance tenta contar uma história hegemônica, trágica, verossímil, validada pela realidade (ainda que fictícia) de seu autor implícito. Baseada nos grandes romances, costurada com o pastiche pós-moderno. Mas é no conflito entre autor e narrador, assim como nos contrapontos de Sutherland e Frankie que o romance toma seus méritos. Sutherland é um personagem *camp* dentro do romance. Seria um equívoco dizer que *Dancer* é um romance *camp*, ou que sequer aspira a isso, da mesma forma como reduzi-lo a uma paródia ou releitura de *O Grande Gatsby* ou nomeá-lo como fundador de uma novidade estilística do que seria “literatura gay”. Talvez o caminho seja mais simples, afinal este é um produto de seu tempo histórico, e como tal corresponde a importantes características da pós-modernidade, expondo em sua forma as falhas de uma sociedade capitalista hostil que, apesar de assimilar um tanto nos últimos anos, não consegue dar conta das complexidades da existência e da sexualidade humanas.

¹⁸¹ Cf. HARVEY, K. “Translating Camp Talk”. In: **The Translator**, v. 4:2, Norwich: University of East Anglia, 2014. pp. 295-320.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Testemunho da herança de Sutherland e Malone em terras brasileiras)

No, darling, mourn no longer for Malone. He knew very well how gorgeous life is – that was the light in him that you, and I, and all the queens fell in love with.

Andrew Holleran. *Dancer from the Dance*.

Pontualmente às onze e cinquenta e nove da noite; ou uma hora depois. As ruas do centro, os viadutos, uma família morando na calçada, Donna Summer cantando *I feel love* enquanto circulam os casos e os boatos de uma doença atingindo principalmente gays. Às vezes não sei se estou mesmo em dois mil e vinte e dois ou numa espécie de transe causado pelas batidas da música, de volta ao prelúdio de *Dancer from the Dance*, às vésperas do horror, com uma carta dizendo “everyone is dying of cancer” em tom premonitório.

O que talvez faça o romance perdurar seja como parece que ainda estamos ali, entre as cartas de Paul e seu amigo escritor. Como sair do transe se dançar *I feel love* na escuridão interrompida por flashes é tão bom?

Discussões sobre o movimento continuam patinando sob os mesmos dilemas, alguns nomes mudam, mas o transe permanece. As coleções de roupa sem gênero de uma loja tal; agora tem uma mulher trans negra na capa da revistinha da Avon e outra na Forbes; gays podem casar e até mesmo doar sangue; beijo na novela entre lésbicas virando cena de rotina. Tem lá seu lado bom e é nisso que pega a dificuldade de se mover – *we live in perilous times!*, diria Sutherland.

O circuito na São Paulo de 2022 lembra a Nova York de Malone. Festas em galpões que eram fábricas, com entradas e bebidas cada vez mais caras pra criar a aura de exclusividade – mas todas as letras estão aqui, a bandeira agora tem até um novo design, mais inclusivo. Tudo isso ainda é muito bom, mas o transe continua. O valor da nossa vida ainda é dado pelo trabalho abstrato e agora a fatia do bolo é maior se você for um tipo específico de gay. Malone provavelmente conseguiria se reincluir no ramo da advocacia, ele mesmo talvez conseguiria bancar um novinho para si. A ilusão da beleza e da juventude ainda se passa por valor real; o circuito não muda tanto assim. Os Sutherlands parecem continuar existindo apenas na noite, entre Britney cantando *You better work, bitch* e Gaga dizendo *I’m a free bitch, baby*.

Quando pisamos fora do circuito, a realidade é outra – ou o transe é outro. As expressividades somem, com as roupas e a sensação de normalidade tomando conta. O normal, no caso, é o balanço supostamente natural entre masculino e feminino, cada um onde pertence. A liberdade para expressar a sexualidade com os devidos trânsitos entre um e outro ficou confinada aos espaços das boates, alguns bairros centrais, aos aplicativos de pegação. No mundo do trabalho, onde tanto faria ser um ou outro, as coisas continuam um tanto paradas. Dificilmente o preconceito vai vir diretamente, mas a discriminação aparece a partir do momento em que você percebe que oscilar entre o equilíbrio de masculino e feminino vai tirar o seu valor.

Pouco mais de quarenta anos separam *Dancer from the Dance* de hoje, agora as maiores editoras e produtoras possuem obras LGBTQIA+ em seus catálogos; as definições de literatura gay passam pela curadoria dos algoritmos. Há, claro, publicações independentes de excelente qualidade que mostram muito bem o quanto ainda estamos presos nas mesmas questões, com novas roupagens. Alan Sinfield falava do momento pós-gay, que depois se transformou no pós-queer nas mãos de outros teóricos, como a necessidade de se superar a afirmação identitária que foi tão importante para chegarmos onde estamos. Onde estamos não é suficiente quando ainda há pessoas que morrem por sua sexualidade e/ou identidade/expressão de gênero.

A emancipação da atribuição de valores ao masculino e feminino não está nas roupas agênero da C&A, está na empregabilidade das travestis, na educação sexual nas escolas, no reconhecimento do trabalho doméstico como trabalho, nos direitos civis das pessoas trans. Alguns exemplos pelos quais muita luta tem sido feita, mas a realidade concreta parece ainda pautada nas mesmas ilusões de Malone – esta a história que foi comprada pela cultura hegemônica.

O romance ainda é tão atual por mostrar como surge a imagem do homem gay que permaneceu. E seu êxito está em mostrar o quanto ela é frágil, durando uma temporada ou outra no circuito, sendo confinada aos clubes e saunas. O final trágico muda de forma, mas a busca por uma realidade onde estes valores estão superados continua; afinal, Sutherland é uma presença constante, para além das limitações corpóreas do personagem.

Este breve testemunho em forma de considerações finais é uma forma de pensar na atualidade de *Dancer from the Dance* ao apresentar as questões que continuam centrais para as lutas do movimento LGBTQIA+. Eu, pesquisador e dançarino, ainda vejo aqui nessa metrópole, ao som de todas essas músicas, o legado de Sutherland e Malone nas noites de

São Paulo e o quanto ainda não conseguimos nos desvencilhar de “Wild Swans”. Talvez um dia a dança seja outra.

BIBLIOGRAFIA

BABUSCIO, Jack. "Camp and the Gay Sensibility". In: BERGMAN, David. (Org.). **Camp Grounds: Style and Homosexuality**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. pp. 19-38.

BAUSUM, Ann. **Stonewall: Breaking Out in the Fight for Gay Rights**. New York: Penguin, 2005.

BERGMAN, David. **Gaiety Transfigured**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.

BERGMAN, David. **The Violet Hour: The Violet Quill and the Making of Gay Culture**. Nova York: Columbia University Press, 2004.

BERGMAN, David (Org.). **The Violet Quill Reader: The Emergence of Gay Writing After Stonewall**. Nova York: St. Martin's Press, 1994.

BRONSKI, Michael. **A Queer History of the United States**. Boston: Beacon Press, 2011.

BROOKS, Les. **Gay Male Fiction since Stonewall: Ideology, Conflict, and Aesthetics**. Nova York: Routledge, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução por Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARTER, David. **Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution**. New York: St. Martin's Griffin, 2005.

CUNNINGHAM, Michael. "How the Early '80s Changed Gay Writing Forever". In: **The New York Times**, 16 abr. 2018. Disponível em: <https://nyti.ms/2H76Su4>. Acesso em: 29 abr. 2020.

DEFOE, Daniel. **The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders**. Londres: Penguin Books, 1994.

DISCOGUY. **Other Legendary Clubs.** Disponível em: <http://www.disco-disco.com/clubs/other-clubs.shtml>. Acesso em: 14 maio 2022.

DISTELBERG, Brian J. “Mainstream Fiction, Gay Reviewers, and Gay Male Cultural Politics in the 1970s”. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 16:3, Duke University Press, 2010. pp 389-427.

DRAKE, Robert. **The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read.** Nova York: 1998.

D’EMILIO, John. **Sexual politics, sexual communities: the Making of a Homosexual Minority in the United States 1940-1970.** Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

D’EMILIO, John; FREEDMAN, Estelle B. **Intimate matters: a History of Sexuality in America.** Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

EAKLOR, Vicki L. **Queer America: a GLBT History of the 20th Century.** Westport; Londres: Greenwood Press, 2008.

FITZGERALD, F. Scott. **The Great Gatsby.** New York: Penguin Books, 2000.

FLOYD, Kevin. **The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 1: A vontade de saber.** Tradução por Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

HALPERIN, David. **How to be gay.** Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

HALPERIN, David. **How to do the history of homosexuality.** Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

HARVEY, Keith. “Translating Camp Talk”. In: **The Translator**, v. 4:2, Norwich: University of East Anglia, 2014. pp. 295-320.

HOLLERAN, Andrew. **Chronicles of a Plague: Aids and its Aftermath.**

HOLLERAN, Andrew. **Dancer from the Dance** [1978]. Nova York: Perennial, 2001.

HOLLERAN, Andrew. **Grief**. Nova York: Hyperion, 2006.

HOLLERAN, Andrew. **Ground Zero**. Nova York: Plume, 1988.

HOLLERAN, Andrew. **In September, the Light Changes**. Nova York: Plume, 1999.

HOLLERAN, Andrew. **Nights in Aruba** [1983]. Nova York: Perennial, 2001.

HOLLERAN, Andrew. **The Beauty of Men**. Nova York: Morrow, 1996.

hooks, Bell. "Postmodern Blackness". In: **Yearning: Race, Gender and Cultural Politics**. Massachusetts: South End Press, 1990. pp. 23-32.

HOY, Helen. "Homotextual Duplicity in Henry James's 'The Pupil'". In: **The Henry James Review**, v. 14:1, Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 34-42.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism; or the cultural logic of late capitalism**. Nova York: Routledge, 1991.

JAMESON, Fredric. **Signatures of the Visible**. Nova York: Routledge, 1992.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. Nova York: Routledge, 1983.

JOHNSON, William. Literary Mixtape: 'Dancer from the Dance' – Malone's Imaginary Disco Set. **Lambda Literary**. 2012. Disponível em: < <https://www.lambdaliterary.org/2012/01/literary-mixtape-dancer-from-the-dance-malones-imaginary-disco-set/> > Acesso em: 13 abr. 2022.

KRAMER, Larry. **Faggots**. Nova York: Plume, 1987.

KRAMER, Larry. "Larry Kramer's Sour Times. In: Paper Magazine, 20 de outubro de 2015. Disponível em: < <https://www.papermag.com/larry-kramers-sour-times-nowstalgia-1427660999.html> > Acesso em: 16 mar. 2020.

LEAVITT, David. Introduction. In: LEAVITT, David; MITCHELL, Mark. (Org.). **The Penguin Book of Gay Short Stories**. Londres: Penguin Books, 1994.

LILLY, Mark. **Gay Men's Literature in the Twentieth Century**. Londres: The Macmillan Press, 1993.

LIN, Jeremy Atherton. “*The Kingdom of Sand* by Andrew Holleran review: sex and solitude”. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/jun/29/the-kingdom-of-sand-by-andrew-holleran-review-sex-and-solitude>. Acesso em: 01 jul. 2022.

LOPES, Denilson. “Terceiro manifesto camp”. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Disponível em: < https://www.academia.edu/4927688/Terceiro_Manifesto_Camp > Acesso em: 25 jun. 2022.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAIA, H. T. “A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll”. In: **Periódicus**, n. 3, v. 1, maio-out., 2015. pp 183-199.

McKEON, Michael. **The Origins of the English Novel 1600-1740**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002.

McMILLAN, Andrew. “*Dancer from the Dance* by Andrew Holleran; *Out of the Shadows* by Walt Odets – review”. **The Guardian**, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/17/dancer-from-dance-andrew-holleran-out-of-shadows-walt-odets-review>. Acesso em: 27 jul. 2019.

McRUER, Robert. **The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities**. Nova York: New York University Press, 1997.

MIELI, Mario. **Towards a Gay Communism: Elements of a Homosexual Critique**. Londres: Pluto Press, 2018.

MIKSCHE, Mike. “How *Dancer from the Dance* Changed Queer Literature Forever”. In: **them.**, 10 jul. 2018. Disponível em: < <https://www.them.us/story/dancer-from-the-dance-andrew-holleran> >. Acesso em: 06 jan. 2020.

MILLER, Meredith. “Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane”. In: GRAHAM, Sarah. **A History of the Bildungsroman**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp 239-266.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NORTHRIDGE, Dave In. **Literary LGBT History: Dancer from the Dance**. 2012. Disponível em: <https://www.dailykos.com/stories/2012/5/24/1088079/-Literary-LGBT-History-Dancer-from-the-Dance>. Acesso em: 14 maio 2022.

PLUMMER, Ken. **Telling Sexual Stories: Power, Changes and Social Words**. Nova York: Routledge, 1995.

RICH, Adrienne. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. Tradução de Carlos Guilherme do Valle a partir do original. In: GELP, Barbara C. & GELP, Albert (org.). **Adrienne Rich's Poetry and Prose**. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.

ROSS, Andrew. “Uses of Camp”. In: BERGMAN, David. (Org.). **Camp Grounds: Style and Homosexuality**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. pp. 54-77.

SCHNEIDER JR. R. (Org.). **In Search of Stonewall: the Riots at 50, The Gay & Lesbian Review at 25 (Best essays 1994-2018)**. Boston: G&LR Books, 2019.

SCHOLZ, Roswitha. “O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos”. Tradução por José Marcos Macedo. In: **Novos estudos**, n. 45, julho/1996, CEBRAP, pp. 15-36.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemology of the closet. In: **Epistemology of the Closet**. California: University of California Press, 1990. pp. 67-90.

SINFIELD, Alan. **Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

SINFIELD, Alan. **Gay and After**. London: Serpent's Tail, 1998.

SONTAG, Susan. “Notes on Camp”. In: _____. **Against Interpretation and other essays**. London: Penguin Books, 2009. pp. 275-292.

- STEIN, Marc. **Rethinking the gay and lesbian movement**. Nova York: Routledge, 2012.
- TRINDADE, Ronaldo. A invenção do ativismo LGBT no Brasil: intercâmbios e ressignificações. In: CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa; et al. (org.). **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.
- TRUSNIK, Roman. From “Youth and Beauty” to “Age and Decrepitude”: Age, Ageing, and Ageism in American Gay Fiction. In: BELL, G. J.; NEMCOKOVÁ, K.; TRUSNIK, R. (Org.). **Theories and Practice: Proceedings of the Second International Conference on English and American Studies 2010**. Zlin: Universidade Tomáš Bata, 2011. pp. 207-213.
- TRUSNIK, Roman. “James Purdy’s The Nephew – A Gay Novel without Gay Characters: A Few Remarks on the Use of Thematic Criticism”. In: BELL, G. J.; NEMCOKOVÁ, K.; WÓJSIK, B. (Org.). **From Theory to Practice: Proceedings of the Fourth International Conference on English and American Studies 2012**. Zlin: Universidade Tomáš Bata, 2013. pp. 229-234.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. Teorias do romance. In _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002. pp 43-56.
- WATT, Ian. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Los Angeles: University of California Press, 1957.
- WHITE, Edmund. “Out of the Closet, Onto the Bookshelf”. **The New York Times**. Nova York, p. 22-22. 16 jun. 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/06/16/magazine/out-of-the-closet-onto-the-bookshelf.html>. Acesso em: 04 out. 2021.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança**. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WOODHOUSE, Reed. **Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945-1995**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1998.

WOODS, Gregory. **A History of Gay Literature: The Male Tradition**. New Haven: Yale University Press, 1998.