PROJECT MUSE®

As ruinas da homossexualidade: O gotico em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha

Leonardo Pinto Mendes

Luso-Brazilian Review, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 56-70 (Article)

Published by University of Wisconsin Press
DOI: *https://doi.org/10.1353/lbr.2004.0016*

For additional information about this article
https://muse.jhu.edu/article/173643

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

As ruínas da homossexualidade: O gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha

Leonardo Mendes

In 1895, in Rio de Janeiro, Adolfo Caminha published the novel Bom-Crioulo *—a bold narrative about male homosexuality. By means of narrative configurations that introduce gothic elements into the work, the author surrounds the protagonist's sexuality with an air of mystery and decadence. In the process, he puts at stake the very naturalist philosophy that he claims inspired his literary endeavor.*

As relações entre o gótico e a homossexualidade[1] têm sido estreitas desde o aparecimento do que a crítica considera as primeiras manifestações literárias do gênero, todas obras de escritores ingleses: *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, *Vatheck* (1786), de William Beckford, e *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. No caso das primeiras incursões literárias por cenários góticos de decadência e mistério, a homossexualidade aparece mais claramente como aspectos das vidas desses autores do que como conteúdos tematizados em suas obras. Em 1785 Beckford foi exilado da Inglaterra em virtude de suas relações com um homem mais jovem. Entre as várias indicações de que Matthew Lewis fosse homossexual, destaca-se a de seu amigo Byron, que atribuiu ao autor de *The Monk* o gosto de ter homens como amantes. Quanto a Walpole, seu arquivista Wilmarth Lewis limitou-se a declarar sua ignorância sobre qualquer documento que comprovasse predileções homossexuais patentes no comportamento do escritor inglês (Sedgwick 1985, 92).

Ainda que aparentemente só biográficas, as relações entre os autores dos primeiros romances góticos e a homossexualidade devem nos alertar. Talvez exista um intercâmbio intelectual entre o apreço por ambientes de ruínas e

Luso-Brazilian Review 41:1
ISSN 0024-7413, © 2004 by the Board of Regents
of the University of Wisconsin System

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

mistérios e a articulação de sexualidades problemáticas em sentido amplo. Não é necessário grande esforço de penetração crítica para se perceber o quanto isso é verdadeiro, por exemplo, um pouco mais tarde, no romantismo de um autor como Nathanael Hawthorne. Imerso na tradição puritana de seu país, Hawthorne quer problematizar o cerco à sexualidade e à feminilidade em *The Scarlet Letter* (1850). Tendo como cenário uma Salem sombria cercada por uma floresta onde ocorrem fatos inexplicáveis, o romance nos apresenta uma heroína cuja sexualidade manifesta e pública é motivo de horror para a comunidade. Em terreno brasileiro, Mário de Andrade sugeriu em 1935 que a atmosfera macabra e paralisante que envolve muito da produção poética chamada ultra-romântica liga-se a questões de sexualidade. Para o autor de *Macunaíma,* o medo do amor que Álvares de Azevedo (e também, em parte, o poeta Casimiro de Abreu) tematiza em seus poemas é o medo da realização sexual (Andrade 200).

Malgrado a melancolia de Álvares de Azevedo, pode-se dizer que o gótico é uma presença esquiva na literatura brasileira. Enquanto não faltam monstros, porões, casas assombradas, vilões misteriosos, heroínas sitiadas, e morros de ventos uivantes nas literaturas de língua inglesa, estendendo-se da segunda metade do século 18 aos dias atuais, o estudioso do gótico na literatura brasileira precisa procurar com mais afinco. Os chamados "romances de decadência" das décadas de 1950 e 1960 oferecem um terreno fértil para o gótico como categoria crítica, mas em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, e em *Crônica da casa assassinada* (1958), de Lúcio Cardoso, o ambiente de ruínas aparece associado mais à decadência do *ethos* senhorial patriarcal do que à irrupção de sexualidades indisciplinadas propriamente ditas (Lima 163–191; Picchio 539). A presença do gótico é reconhecida, mas a crítica não o percebe como elemento explicador central destas narrativas nem o vincula solidamente ao sufoco de se abordar sexualidades que não se encaixam na economia sexual tradicional.

O romance *Bom-Crioulo,* de Adolfo Caminha, publicado no Rio de Janeiro em 1895, é portanto uma manifestação brasileira singular do gótico. O fato de que a obra narra as vicissitudes de uma relação amorosa entre dois homens confirma as afinidades entre a estética gótica e a homossexualidade. Tradicionalmente a crítica situa *Bom-Crioulo* no ambiente de calores e taras da estética naturalista das duas últimas décadas do século 19 (Corrêa 262; Montello 87; Pereira 174). Tal posicionamento é cronologicamente justo e em parte sensato, uma vez que o próprio Adolfo Caminha, em artigos publicados na imprensa carioca, se empenhou em explicar suas intenções com a publicação do romance, situando-o como um produto típico do método experimental de Zola (Mendes 27). A ficção naturalista compartilha da nova preocupação que se vê

surgir no período por meio da qual a sexualidade se constitui em objeto de estudo científico (Weeks 64). Nesse contexto, *Bom-Crioulo* seria também uma expressão literária brasileira de um ambiente de interesse pela natureza dos chamados desvios sexuais cujas manifestações culminantes mais expressivas foram, em 1886, o aparecimento de *Psychopathia sexualis,* de Richard von Krafft-Ebing, e do romance *The Picture of Dorian Gray,* de Oscar Wilde, em 1890 (Gay 194).

Mas Zola nunca se debruçou de fato sobre a homossexualidade em suas obras, apesar dos interlúdios lésbicos de Nana no romance que leva seu nome. Os escândalos que sua obra provocou, em especial na Inglaterra vitoriana (Haight 59–60), lhe deram tanto trabalho que possivelmente o autor preferiu evitar abordar o assunto de frente. Curiosamente, seria em língua portuguesa que o naturalismo se arriscaria a abordar o tema pela primeira vez. Em 1891 o escritor português Abel Botelho publicou em Lisboa o romance *O Barão de Lavos,* sua obra de maior sucesso. Adolfo Caminha leu e conheceu e romance (Alcoforado 87), e pode-se supor que a obra lhe tenha dado a inspiração necessária—aliada a suas experiências pessoais como oficial da Marinha brasileira—para escrever também uma narrativa sobre a homossexualidade. Entretanto, se no caso do romance português não temos dificuldades em situar a obra no contexto do naturalismo (sintomaticamente *O Barão de Lavos* é parte de uma série romanesca intitulada "Patologia Social"), o mesmo não se pode dizer de *Bom-Crioulo*. O romance de Adolfo Caminha transborda das categorias objetivas com que ele próprio circunscreveu a obra em seus artigos críticos. Se em *A normalista* (1893) Caminha obtém relativo sucesso ao narrar um caso de incesto dentro dos moldes da estética naturalista, em *Bom-Crioulo* ele não consegue manter a objetividade científica que era um dos pilares de sua escola literária. No romance de 1895 Caminha avança mas escorrega, recua e ataca novamente, de modo que *Bom-Crioulo* emerge como uma narrativa confusa, contraditória, que nega em parte o que diz, qual um labirinto gótico de onde toda e qualquer objetividade está exilada.

Falar da existência de uma literatura gótica no final do século 19 (ou mesmo no século 20) implica entender o gênero em questão como uma configuração literária que ultrapassa sua geografia característica de ruínas sombrias em tempos e lugares remotos. Nos manuais de literatura, o gótico é geralmente apresentado como um estilo de decoração e atmosfera: um gênero que, como a poesia pastoril ou o *western,* se define essencialmente por seus cenários externos (Williams 14). Quando, na história da literatura, se abandonam os castelos medievais do imaginário do século 18 e mesmo assim a atmosfera de apreensão persiste, faz-se necessária uma definição mais ampla do gótico, que pode então ser entendido como um gênero que trata de uma situação essencial na qual um eu se coloca a questão inequívoca da distinção entre ele e um outro (Delamotte 23). O gótico representa sistematicamente a

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

alteridade (Williams 18). Nesse contexto, o outro pode ser a mulher em Hawthorne, o vampiro de Bram Stoker em *Dracula* (1897), ou o homossexual de Adolfo Caminha.

Mesmo assim, é curioso notar que grande parte do efeito gótico em *Bom-Crioulo* deriva da circunscrição da homossexualidade a espaços físicos de decadência, ruína e mistério. Não mais os castelos de senhores feudais, mas os cenários disponíveis para uma história de marinheiros que se desenrola tanto em alto mar quanto na zona portuária do Rio de Janeiro do final do século 19, quando a atmosfera de terror das ruínas medievais se transfere para os labirintos arquitetônicos da cidade moderna (Botting 123). Lúcia Miguel Pereira identificou no romance um ambiente "denso, cerrado, sombrio" (Pereira 171). É justamente o aspecto sombrio desses espaços que define a sexualidade problemática do protagonista—sua alteridade—em uma narrativa de resto conduzida, no que jaz além desses limites territoriais, com a voz autoritária, isenta e superior típica do naturalismo. Mas o gótico em *Bom-Crioulo* arruina o romance como narrativa naturalista. A homossexualidade atravessa o romance como um domínio que aterroriza o narrador; um domínio cujos mistérios ele não consegue (e talvez intimamente não deseje) desvendar. O gótico aparece sempre que desaparecem as virtudes científicas do narrador, e expressa o terror que vai repetidamente estremecer as estruturas do romance. Ler o gótico em *Bom-Crioulo* é ouvir a histeria que murmura no interior da moldura naturalista da obra.

Eve Kosofsky Sedgwick identificou na literatura inglesa uma tradição pós-romântica de meditações ficcionais a respeito do que ela denomina *pânico homossexual* (Sedgwick 1990, 183). Tradicionalmente considerado um espaço em que se exploravam *as perversões,* o romance gótico do final da era vitoriana "crystallized for English audiences the terms of a dialectic between male homosexuality and homophobia, in which homophobia appeared thematically in paranoid plots" (Sedgwick 1985, 92). Em narrativas como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), do escritor inglês Robert Louis Stevenson, o leitor encontra um padrão de figuras masculinas duplicadas, uma das quais se sente obcecada pela outra ou por ela perseguida. História de uma comunidade de homens, o romance de Stevenson "é um estudo de caso de histeria masculina" (Showalter 148). Hyde, o duplo de Jekyll, é a representação da duplicidade que marcava a vida de homens como Oscar Wilde no final do século 19. O pânico que Hyde (associado no romance a metáforas de anormalidade, criminalidade, doença, contágios e morte) instaura em Jekyll é o pânico de si—a descoberta da identidade homossexual e a resistência a ela (Showalter 149).

Ainda que desprovido de mansões aristocráticas e dos mistérios de personagens que se duplicam, o terror gótico em *Bom-Crioulo* também articula uma dialética de descoberta e resistência. O pânico pode ser o que acomete Adolfo Caminha quando descobre a própria homossexualidade—uma

hipótese inverificável. Para não deixar dúvidas quanto às suas preferências sexuais, o romancista, no artigo que escreveu sobre *Bom-Crioulo,* menciona "certos imbecis, [para quem] os personagens de um romance devem refletir o caráter do autor do romance" (Caminha 1896, 41). Como nem Flaubert, Zola ou Eça de Queirós "praticavam incestos e adultérios monstruosos," pensa Caminha com alívio, tampouco ele seria homossexual. O pânico, de qualquer forma, é com certeza fruto do enfrentamento público (porque o livro foi publicado, lido e discutido) de manifestações sexuais que ele testemunhou em primeira mão, e que se tornavam cada vez mais visíveis na literatura e na sociedade.

O primeiro espaço sombrio do romance aparece logo na cena de abertura. A corveta da marinha brasileira que traz a bordo Bom-Crioulo e o grumete Aleixo vem, no primeiro capítulo da obra, carregada de uma atmosfera fúnebre:

> Estava outra, muito outra com seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos da "patescaria." Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas até a primitiva pintura do bojo. No entanto ela aí vinha—esquife agourento—singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela aí vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar. (11)

Caixão flutuante, lento e pesado, a gloriosa corveta é uma enorme cela gótica singrando as águas brasileiras. Essa atmosfera sombria anuncia a presença de sexualidades misteriosas e desejos inconfessáveis no interior dos espaços fechados do navio; uma sensualidade claustrofóbica (Paglia 265) pulsa na corveta. Outrora festiva, branca e leve, ela retorna agora negra, mofada, prenhe de mensagens terríveis, anunciando o fim do mundo conhecido, como "um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar."

Ao abrir o romance com uma poderosa imagem gótica, Adolfo Caminha sinaliza para o leitor que ele deve esperar o pior; é uma forma de introduzir um desconforto, um terror, que prepara o leitor para o terror maior de ver revelados aspectos terríveis da sexualidade humana. De saída aterrorizado, o narrador emerge como o grande personagem gótico do romance. É ele que se encontra diante de um mundo que não tem esperanças de compreender e no qual não sabe que escolhas morais fazer; é ele que se atormenta, cientista vacilante, entre os extremos góticos das alteridades que o século 19 remodelou por meio da recém-criada oposição entre a homossexualidade e a heterossexualidade (Sedgwick 1990, 183).

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

De um terror a outro, a nave gótica exibe, de saída, uma cena de violência, repressão e sadomasoquismo em seu convés. Bom-Crioulo e mais dois companheiros de bordo estão prestes a ser punidos com chibatadas. O primeiro a ser castigado é o grumete Herculano, um rapaz triste e tímido, cada vez mais pálido, o olhar morto e a voz cansada—uma descrição que o aproxima do lavadeiro Albino, o único personagem homossexual masculino do romance *O cortiço,* de Aluísio Azevedo. No seu rosto poder-se-ia ver "um secreto arrependimento" (13).

De que se arrepende o grumete? Não sabemos ao certo, embora possamos supor tratar-se de um arrependimento ligado a questões de sexualidade, e possivelmente de homossexualidade. Isso porque a descrição do narrador serve para contextualizar "o crime" do rapaz, ligando seu perfil de homem doente aos atos libidinosos que pratica, e dos quais talvez secretamente se arrependa. Efetivamente, Herculano fora flagrado se masturbando no convés da corveta. Bom-Crioulo, por seu turno, se prepara para receber chibatadas em público por ter-se metido numa briga, surrando impiedosamente um segunda-classe que maltratara Aleixo, que logo no início é apresentado como o objeto de proteção, interesse e desejo do protagonista. Bom-Crioulo, ao contrário de Herculano, não é triste, pálido ou tímido. Trata-se de uma diferença importante, que entretanto, nesse momento, não impede o narrador de associar os dois personagens—ao apresentá-los sendo punidos por atos ligados ao exercício efetivo ou potencial da sexualidade—por meio de uma configuração narrativa que une o gótico à homossexualidade, ao sadomasoquismo e à brutalidade. Herman Melville, que também fez suas incursões pelo gótico em alto mar, vincula o sadomasoquismo à homossexualidade de forma mais clara quando, em *White Jacket* (1850), faz um jovem aspirante punir com chibatadas um marinheiro com quem ele tivera um encontro sexual. Como no primeiro capítulo de *Bom-Crioulo,* o sadomasoquismo parece ser um mecanismo de defesa cujo objetivo é aniquilar a irrupção de sexualidades perversas e indisciplinadas (Sarotte 73).

A corveta da marinha brasileira navega pelo romance e pela imaginação do leitor como uma "velha carcaça flutuante" ou como um "esquife agourento" porque em seu convés homossexuais se masturbam, ou então se metem em brigas para proteger seus afeiçoados. Quanto a Aleixo, o motivo da briga de Bom-Crioulo e de sua punição pública, o narrador o descreve como "um belo marinheiro de olhos azuis, muito querido por todos e de quem se diziam 'cousas' " (17). Do belo grumete de olhos azuis já "se diziam 'cousas,' " adianta o narrador, valendo-se de uma fórmula vaga para sugerir uma homossexualidade potencial que antecede o encontro com Bom-Crioulo.

Ao optar deliberadamente por não nomear com precisão certos conteúdos que descreve, o narrador demarca áreas que *devem* permanecer inexploradas, evitando proferir palavras cuja articulação, por si só, deixaria todos

aterrorizados. Seja referida como "aquilo"—conforme veremos ocorrer ao longo de todo o romance, e carregada do distanciamento que um pronome demonstrativo como esse estabelece—ou como "cousas," ou ainda "cousas medonhas," a homossexualidade, expressa assim por meio de uma gramática de perífrases e preterições (Sedgwick 1990, 203), dá forma a um dos traços mais característicos do gótico: o improferível (Sedgwick 1985, 94). O que o narrador (e mesmo Bom-Crioulo) chamam de "aquilo" é, conforme expressa por Oscar Wilde, a palavra código mais famosa do homossexualismo vitoriano (Showalter 154): "o amor que não ousa dizer o seu nome." Na primeira noite em que mantêm relações sexuais, Bom-Crioulo convence Aleixo a ceder depois que lhe diz "qualquer cousa" ao ouvido. Trata-se da mesma natureza das "cousas" que os marinheiros diziam do grumete, e daquelas "cousas" com que o negro prometeu não mais se preocupar—as mecânicas contraditórias de seus desejos—depois de seu segundo fracasso sexual com mulheres. Com o substantivo "cousas," que pode significar tudo e, portanto, nada significa, o narrador se aproxima do domínio da homossexualidade sem nomeá-lo de forma explícita—estratégia que trava, através da névoa gótica, a pujança naturalista da obra.

Na nave gótica, Bom-Crioulo e Aleixo se preparam para seu primeiro encontro sexual. Certa noite, a umidade e o frio do ar comunicaram ao protagonista "um desejo louco de amor físico, um enervamento irresistível" (28). Amaro e Aleixo conversam, abraçados, na coberta do navio. Quando chegou a hora de dormir, viram o negro "passar esgueirando-se felinamente, sobraçando a maca. Ia depressa, furtando-se à vista dos outros, mudo, impenetrável, sombrio [. . .]. Embarafustou pela escotilha, escadas abaixo, e sumiu-se na coberta" (29). A sexualidade incomunicável afasta Bom-Crioulo da convivência com seus colegas marinheiros (já não tomava mais parte nos folguedos a bordo), tornando-o "sombrio" e "impenetrável," como a nau que o transporta. O ingrediente gótico anuncia o encontro sexual ao mesmo tempo em que o cerca de conteúdos problemáticos. O gótico, como contradiscurso dentro do romance naturalista, afasta do protagonista o narrador e o leitor, transformando-os em mais um observador que *vê* o negro esgueirando-se "felinamente" pelas escadas da corveta—um advérbio que confirma o sentido de mistério. A sexualidade, aprisionada a esta moldura gótica, só pode ser um crime: "Que iria ele fazer? Algum crime? Alguma traição?" (29), pergunta-se o narrador. A homossexualidade de Bom-Crioulo deve ser um crime de lesa-natureza, como os hábitos masturbatórios do grumete Herculano; é qualquer coisa vergonhosa que se faz em segredo.

Na coberta, o negro "abriu a maca, estendeu-a sobre o convés cautelosamente, com mãos de mulher, examinou o lençol, e, sacando fora a camisa de flanela azul, deitou-se com um largo suspiro de conforto" (30). O capricho de Bom-Crioulo ao arrumar a cama "com mãos de mulher" denota a

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

importância do local para ele, nessa noite. Ao mesmo tempo sombrio e confortado (misto do temor e da satisfação pelo que está em vias de fazer), Bom-Crioulo recebe Aleixo:

> Uma vez ao lado do grumete, sentindo-lhe o calor do corpo roliço, a branda tepidez daquela carne desejada e virgem de contatos impuros, um apetite selvagem cortou a palavra ao negro. A claridade não chegava sequer à meia distância do esconderijo onde eles tinham se refugiado. Não se viam ao outro; sentiam-se, adivinhavam-se por baixo dos cobertores. (30–1)

Refugiados em seu esconderijo cujo ambiente é de escuridão total, o leito sobre o qual os homens se encontram é sombrio e misterioso como o comportamento de Bom-Crioulo e como a nau da abertura do romance. A configuração gótica representa um alívio para o narrador, que, assim, vê-se impossibilitado de descrever com precisão (como faz freqüentemente o narrador em Aluísio Azevedo) a relação sexual entre os personagens. Este vai ser o procedimento do narrador ao longo de todo o romance, sequestrando-se de todas as cenas em que a franqueza naturalista pudesse revelar comportamentos que nem todos estariam dispostos a reconhecer como naturais. Como Bom-Crioulo e Aleixo, o leitor precisa "adivinhar" a cena "por baixo dos cobertores," tarefa que não lhe exige, por exemplo, romances da mesma afinidade literária como *O cortiço* e *A carne,* de Julio Ribeiro. O que o narrador vislumbra é o seguinte:

> Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, aconchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer cousa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se instintivamente de sono, ouvindo, com o ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios [. . .]; lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se-lhe em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse—uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade. (31)

Por fim o grumete consente: "—Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se. E consumou-se o delito contra a natureza" (31).

Apesar dos ares sombrios, a descrição sugere um ato de penetração anal. Os "pruridos de passividade," que já vinham sendo constituídos como uma característica psicológica de Aleixo, informam também o lugar que ele ocupa no encontro sexual com Bom-Crioulo. O grumete vira-se e pede que o negro se apresse. Todos se apressam, principalmente o narrador, que encerra o

capítulo III (e a parte do romance a bordo da corveta) com um resumo da relação sexual que, em sua síntese, é uma condenação moral: "e consumou-se o delito contra a natureza." Para o narrador de *Bom-Crioulo,* a penetração anal—aqui, o sexo entre dois homens—se equipara à masturbação como um desafio às leis naturais. Esse desafio praticado se liga à discreta atmosfera gótica de sombras e comportamentos misteriosos que o anunciou.

Quando desembarcam no porto do Rio de Janeiro, os dois homens caminham de braços dados em direção à Rua da Misericórdia, com vistas a alugar um quartinho na pensão de D. Carolina, uma ex-prostituta amiga do protagonista. Ao reconhecer a casa, Bom-Crioulo desaparece "no corredor sem luz, que ia ter ao sobradinho. Aleixo acompanhava-o taciturno, silencioso, cosendo-se à parede, como quem pela primeira vez entra num lugar estranho" (35). O lugar estranho em que o grumete hesita entrar é o espaço onde se praticam sexualidades estranhas, sejam a prostituição ou a homossexualidade. O negro lhe pergunta: "De quem tens medo?" Aleixo não diz nada, mas devem ser "as cousas medonhas" que na corveta se diziam de certos oficiais que o assustam, sendo que sua entrada nesse recinto como que oficializa sua cidadania nesse universo estranho e misterioso. A atmosfera sobrenatural que discretamente envolve o sobrado de D. Carolina o caracteriza como uma pequena torre gótica. Sendo assim, os dois homens "subiram cautelosos, por ali acima, uma escada triste e deserta, cujos degraus, muito íngremes, ameaçavam fugir sob os pés" (35). A escada por onde Bom-Crioulo e Aleixo sobem cautelosos é a escalada de uma sexualidade diferente, "triste e deserta," e com as dificuldades que "degraus íngrimes" impõem, por qualificação de um narrador que ameaça puxar o tapete e retirar o chão dos personagens.

D. Carolina, que é logo informada de tudo, não tem o menor problema em ajudar o casal, fornecendo-lhes de pronto um quarto em sua casa. O fato de que o "quartinho pegado às telhas" dos amantes encontra-se no último andar do sobrado e tem janelas que dão para os fundos da casa dá a idéia de uma torre exclusiva e isolada, o que, ao mesmo tempo em que garante a privacidade dos amantes, os afasta da rua, do comum, equacionando-os "à vida obscura naquela casa onde ultimamente quase ninguém ia" (38). "Espécie de sótão roído pelo cupim e tresandando a ácido fênico," o quarto também tem um aspecto de precariedade e um cheiro de morte—nele morrera de febre amarela um português recém-chegado. Apesar da alegria de Bom-Crioulo, que experimentava "um delícia muito íntima, assim como um recolhido gozo espiritual" (38), o ninho de amor dos amantes é cercado de uma atmosfera de decadência, precariedade e morte que anuncia o pior dos mundos. Todos essas marcas deformam a recém-descoberta felicidade de Bom-Crioulo, que, por obra do narrador, ameaça fugir-lhe sob os pés, como os degraus da escada íngrime que ele escalou para chegar até lá. Esses elementos

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

góticos colaboram na apresentação do quarto dos amantes como um ambiente estranho, estrangeiro ao narrador e possivelmente aos leitores.

A decoração de inspiração barroca do cômodo colabora na caracterização do bizarro e do excesso que cercam o ambiente:

> Todo dinheiro que [Bom-Crioulo] apanhava era para compra de móveis e objetos de fantasias rococó, "figuras," enfeites, cousas sem valor, muita vez trazidas de bordo [. . .]. Pouco a pouco o pequeno "cômodo" foi adquirindo uma feição de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios grosseiros e outros acessórios ornamentais. (38)

As "cousas sem valor," as "caixas vazias" e os "búzios grosseiros" que decoram o quarto sugerem uma mentalidade de exagero e desperdício, desprovida de racionalidade e objetividade. O investimento de Bom-Crioulo em coisas inúteis é maciço, o que nos faz temer por sua capacidade de discernir o que presta e o que não presta, tanto na vida como no amor. Nas narrativas góticas, as construções claustrofóbicas e as trilhas enevoadas funcionam como metáforas para as mentes deformadas dos personagens que por lá perambulam (Rubin-Dorsky 21). O que o quartinho no sobrado da Misericórdia diz sobre o negro homossexual? Poluição visual, uma desarrumação externa e quem sabe interna, talvez mofo, certamente cupim—o barroco vem unir-se ao gótico em sua tarefa de, em pleno naturalismo, complicar a sexualidade de Bom-Crioulo, torná-la misteriosa, exótica, decadente e impraticável.

Jurandir Freire Costa sugere que "o exotismo" é um dos elementos-chave da fabricação imaginária do homossexual moderno, que tem lugar no século 19 (Costa 53). Estratégia de afastamento no imaginário social e literário, o exotismo em *Bom-Crioulo* transforma o negro Amaro num "outro" que habita locais secretos e estranhos. Essa caracterização, apesar de inequívoca, restringe-se a "certos" aspectos da personalidade e do estilo de vida do protagonista. Bom-Crioulo, afinal, é um negro pobre; em tudo um homem simples, de poucas palavras, sincero e sem ambições. É por isso surpreendente que Adolfo Caminha lhe atribua veleidades de decorador. Em seu apreço por "acessórios ornamentais" (ainda que grosseiros e sem valor), o negro Amaro se aproxima do lavadeiro Albino, de *O cortiço,* e tangencia um perfil comportamental que Oscar Wilde, na época, conscientemente associava à "realização homoerótica" (Costa 54). Mas o gosto do decorador Amaro não é refinado nem deve ser imitado. A marca do exotismo em *Bom-Crioulo* passa pelo excesso (e nisso o protagonista compartilha, ainda que remotamante, o "dandismo homossexual" de Wilde), e também pela *desordem,* pela feição *grosseira* que ele dá a seu quarto.

Na casa nova, tudo parecia ir bem para ambos, muito embora Aleixo tivesse algumas reclamações:

> Uma cousa desgostava o grumete: os caprichos libertinos do outro. Porque Bom-Crioulo não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria muito mais, obrigava-o a excessos, fazia dele um escravo, uma "mulher à toa" propondo quanta extravagância lhe vinha à imaginação. Logo na primeira noite exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pêlo: queria ver o corpo. (39)

Os "excessos" que o rapaz se vê obrigado a cometer confirmam a idéia de que Bom-Crioulo abraçou uma estética barroca do excesso que o inspira na decoração do quarto e no comportamento sexual. Quando o grumete por fim cede, o narrador, em tom catastrófico e bíblico, anuncia o ressurgimento de Sodoma "numa triste e desolada baiúca da Rua da Misericórdia, onde àquela hora tudo permanecia numa doce quietação de ermo longínquo" (39). A "baiúca" é triste e deserta como o corredor gótico que lhe dá acesso. A rua doce e quieta se opõe ao tumulto e ruídos de paixões inconfessáveis que têm lugar no "impudico santuário." Ao chamar a atenção do leitor para a rua, o narrador expressa seu desejo de se dirigir para lá, desejando assim por um instante ignorar, como todos, a existência desse ambiente de "sombras voluptuosas."

Antes do sexo, apesar da impaciência de Aleixo, Bom-Crioulo ainda faz, com uma vela na mão, um "exame atencioso do grumete, palpando-lhe as carnes, gabando-lhe o cheiro da pele, no auge da volúpia, no extremo da concupiscência, os olhos deitando chispas de gozo." Envergonhado, o rapaz apaga a vela, deixando o narrador e os leitores às escuras. O gesto é providencial para o narrador gótico do romance, que por fim retira-se em direção à rua, e só consegue discernir, "no escuro, um ligeiro duelo de palavras gemidas à surdina" (39). Deviam ser "*as cousas*" que o negro costumava dizer a Aleixo quando tinham relações sexuais.

Em *Bom-Crioulo,* a recorrência do gótico coloca em movimento o que se poderia chamar de "demolições da homossexualidade." A partir da segunda metade do romance, o gótico repetidamente anunciado toma forma no aniquilamento do projeto afetivo-sexual do protagonista. A primeira demolição se dá com a sedução de Aleixo levada a cabo por D. Carolina. O grumete, que até esse momento fora um exemplo de passividade e distanciamento, repentinamente vê-se sujeito de "ereções nervosas" diante da "exuberância das carnes" da mulher (45), em locais agora tão indiscretos como o fundo do quintal do sobrado. Deslocando seu eixo de interesse para as interações sexuais entre um jovem e uma mulher mais velha, o romance retoma seu fôlego naturalista. A partir de agora o narrador será mais franco em suas descrições, enquanto o gótico passa a ser uma prerrogativa exclusiva de Bom-Crioulo.

De fato, o negro caminha paulatinamente para sua desgraça no romance. Saudoso de Aleixo, certo dia foge de suas obrigações militares para encontrar-se com o rapaz. Mal-sucedido, embriaga-se, mete-se em uma briga, acaba

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

preso e é levado de volta ao navio em que servia. Por fim Bom-Crioulo é mais uma vez punido com chibatadas em público, e mais uma vez é sua homossexualidade que informa seu comportamento desmedido. Tamanha foi a violência do segundo castigo, que o negro é hospitalizado. Da corveta ao quarto da Misericórdia, do quarto ao hospital, aonde quer que Bom-Crioulo fosse, seguia-lhe uma abafada atmosfera gótica. Na enfermaria "predominava uma cheiro erradio de desinfetante, o vago odor característico das casas de saúde e dos necrotérios, insuportável, às vezes, como uma exalação de sepultura aberta" (61).

Reduzido a sua sepultura aberta, Bom-Crioulo se desespera diante do desprezo de Aleixo por sua saúde e bem-estar. O grumete não o visita, apesar dos bilhetes apaixonados que o negro lhe enviou. Na enfermaria, de madrugada, Bom-Crioulo elabora:

> Ele próprio se admirava de como é que "aquilo" renascera—ele que se julgava forte para não se impressionar com tolices, ele que supunha tudo fácil, tudo passageiro na vida!—Porque afinal (refletia) quando se ama uma rapariga bonita, uma mulher nova, branca ou mesmo de cor—vá! Um homem perde a cabeça, e com razão; mas, andar uma pessoa triste, sem comer, sem dormir, sem fazer pela vida, por causa de outro homem, por causa de um "individuozinho" que se abre para todo mundo—é uma grande loucura. (63)

"Aquilo" renascera. Como temos observado, o demonstrativo "aquilo" tem sido usado no romance para designar a homossexualidade. Contaminado pelos preconceitos do narrador ou simplesmente ensandecido pela atmosfera mórbida do hospital e pela ausência prolongada do grumete, Bom-Crioulo, no trecho, está de fato equacionando a homossexualidade com tolice, e, no limite, com loucura. Ainda assim, há as loucuras legítimas—quando se "perde a cabeça" por uma rapariga bonita, nova, branca (e ao preconceito sexual vem somar-se o racial) "ou mesmo de cor"; e as ilegítimas—quando se enlouquece por causa de outro homem.

As reflexões de Bom-Crioulo no hospital atestam a demolição sistemática de suas preferências sexuais. O cerco demolidor à homossexualidade no romance se encerra quando, no sobrado, D. Carolina decide trancar à chave o quartinho do protagonista, transformando-o num depósito "lúgubre e poeirento" para onde, às vezes, recolhia trastes velhos e móveis inúteis. Com o tempo, o quarto ficou "coberto de pó," e virou um "abrigo de insetos, [um] ninho de ratos" (65). O local em que Bom-Crioulo fora tão feliz nunca perdeu, no romance, o ar gótico de espaço abafado e decadente onde possivelmente se perpetram crimes, existindo, como a mansão *antebellum* em que Faulkner encarcera Miss Emily Grierson no conto "A Rose for Emily," fora da História, abrigo do que não se pode conhecer. Por fim selava-se aquele recinto que Aleixo odiava porque ali é que "tinha perdido a vergonha" (65).

Por fim Bom-Crioulo foge do hospital e, já nas imediações do sobrado, descobre por meio do dono da padaria que D. Carolina é a amante de Aleixo. Ainda chocado, vê o rapaz saindo de casa e interpela-o. De nada adiantaram as súplicas e as ameaças de gritar—Bom-Crioulo mata Aleixo. A morte por assassinato sela a inviabilidade da relação entre os dois personagens; é um golpe de misericórdia dado a uma relação que, por ser homossexual, estava destinada ao fracasso. Ao fechar o romance com um gesto de ruptura radical, o narrador se despede do leitor insistindo em imagens de excesso ligadas à paixão homossexual. Crime e homossexualidade aparecem indissoluvelmente ligados na imagem de Bom-Crioulo sendo preso pela terceira e última vez, conduzido num carro "todo lúgubre, todo fechado" (79)—mais uma vez a cela gótica, sendo que desta ele jamais sairá. O leitor vai recordar que motivos ligados à sexualidade do protagonista informaram as três vezes em que isso ocorreu no romance.

Diante de tudo isso, entretanto, é preciso notar que as incursões do narrador de *Bom-Crioulo* pelo gótico são um jogo arriscado. Se é ele que é gótico, é ele próprio que desfaz seu naturalismo. Ao publicar *The Castle of Otranto* em meados do século 18—um período, como o final do século 19, marcado pelo primado da razão e da objetividade—Horace Walpole convidava seus leitores a contemplar os outros sombrios que habitavam sua cultura e possivelmente também suas consciências (Williams 24). O gótico é um confronto do que é demoníaco. Explorar esses domínios é um exercício de submissão a significados estranhos e inesperados. O gótico, como a psicanálise, nos ensina que freqüentemente nós não sabemos do que estamos falando (Phillips xvi).

Em *Bom-Crioulo,* o gótico é uma estratégia de ataque à homossexualidade, mas também, porque se dá num romance que se pretende naturalista, é uma forma de humildade; é uma espécie de erva daninha que o narrador lança e que também o contamina. Adolfo Caminha não sabe o que fazer com a sexualidade de seu protagonista. O gótico recorrente em seu romance é uma prova disso. Daí a conclusão contraditória, o que não deve fazer mal, vinda, como vem, da leitura de um romance contraditório: é justamente o gótico que, ao desestabilizar o naturalismo, o cientificismo e o positivismo típicos da literatura do período, permite que se leia o romance como uma narrativa fundadora da literatura gay brasileira, como quer David Foster (Foster 9–22)—um romance, em suma, em seus receios e hesitações (e por causa deles), em grande parte simpático à sexualidade do protagonista. Relegado aos espaços góticos do incompreensível, Bom-Crioulo ocasionalmente fala de lá, com eloquência, sem ser importunado, sobre a verdade irremediável de seus desejos. As ruínas, bem entendido, são da homossexualidade, mas também são da ciência, da arrogância, e do naturalismo do autor. Como romance naturalista *Bom-Crioulo* não funciona bem, mas como romance gótico ele é estupendo.

[3.17.150.89] Project MUSE (2024-04-24 00:34 GMT)

Notas

1. O emprego das palavras "homossexual" e "homossexualidade" ao longo do ensaio é uma opção deliberada. Ao escolher estes vocabulários, alinho-me com Rictor Norton, para quem a palavra "homossexualidade" é um termo neutro que surge na segunda metade do século 19, seguindo, *e não prescedendo,* a identidade de um grupo reconhecível de pessoas. Nesse contexto, o termo "homossexual" foi criado pelo próprio grupo de pessoas que ele descreve com o objetivo de lhes obter tolerância pública (Norton 68). Ao me afastar das premissas nominalistas e pós-estruturalistas, alinho-me também a John Boswell, para quem se pode falar de *gay people* nos primórdios da era cristã, por exemplo. Na terminologia do eminente historiador, estes seriam os indivíduos conscientes de sua atração erótica por pessoas de seu próprio sexo, em qualquer época (Boswell 44). No Brasil, num ensaio pioneiro de 1982 intitulado "Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial," o antropólogo Luiz Mott faz um levantamento dos sodomitas processados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição em suas devassas realizadas na Bahia e em Pernambuco entre os anos de 1591 e 1620. O autor emprega indiscriminadamente várias terminologias como "amor socrático," "sodomia," "nefandice" e "nefandistas," "pederastia," o pouco conhecido "vícios de Veneza," "homoerotismo" e "homossexualismo," "gays," e até mesmo "jimbanda," que na língua de Angola e Congo significava "sodomita passivo" (Mott 34). Todos esses vocabulários são usados para descrever mais ou menos o mesmo fenômeno, num arrastão que passa pela Grécia antiga, atravessa e Idade Média e o Brasil colonial, além de fazer uma breve escala na África antes de desembarcar no mundo contemporâneo—um trajeto geográfico e temporal de tirar o fôlego. As variações terminológicas empregadas sem rigor revelam o entendimento de Mott de que todas essas experiências são mais parecidas do que diferentes, uma hipótese com a qual eu concordo.

Bibliografia

Alcoforado, Maria Letícia. "*Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e a França." *Revista de Letras* [São Paulo] 28 (1988): 85–93.

Andrade, Mário de. "Amor e medo." *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s.d.

Boswell, John. *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*. Chicago: U of Chicago P, 1981.

Botting, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.

Caminha, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

———. "Um livro condenado." *A Nova Revista* [Rio de Janeiro] 2 (Fev. 1896): 40–42.

Corrêa, Roberto Alvim. "Notas sobre o romance naturalista no Brasil." *O romance brasileiro de 1752 a 1930*. Ed. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.

Costa, Jurandir Freire. *A inocência e o vício. Estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

Delamotte, Eugenia. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York: Oxford UP, 1990.

Foster, David W. "Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo:* A founding text of Brazilian gay literature." *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991.

Gay, Peter. *A paixão terna. A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

Haight, Anne Lyon. *Banned Books: Informal Notes on Some Books Banned for Various Reasons at Various Places and in Various Times*. New York: R. R. Bowker, 1970.

Lima, Luiz Costa. *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Mendes, Leonardo. *O retrato do imperador. Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Montello, Josué. "A ficção naturalista: Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha." *A literatura no Brasil*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.

Mott, Luiz. "Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial." *Escravidão, homossexualidade e demonologia.* São Paulo: Ícone, 1988.

Norton, Rictor. *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity*. London: Cassell, 1997.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale UP, 1991.

Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Pereira, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920). História da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

Phillips, Adam. *Terrors and Experts*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

Rubin-Dorsky, Jeffrey. "The early American novel." *The Columbia History of the American Novel*. Ed. Emory Elliot. New York: Columbia UP, 1991.

Sarotte, Georges-Michel. *Like a Brother, Like a Lover: Male Homosexuality in the American Novel and Theater from Herman Melville to James Baldwin*. New York: Anchor/Doubleday, 1978.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

———. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990.

Showalter, Elaine. *Anarquia sexual. Sexo e cultura no fin de siècle.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Weeks, Jeffrey. *Sexuality and Its Discontents*. London: Routledge & Kegan, 1985.

Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: U of Chicago P, 1995.