A busca por afetos em “Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror”, de Samuel Rawet, e *A palavra que resta*, de Stênio Gardel

Raul Leme Medeiros*

Resumo

O conto “Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror”, de Samuel Rawet (2007 [1981]), apresenta um protagonista buscando vivências afetivas em um cenário marcado pela prostituição masculina na cidade do Rio de Janeiro. O romance *A palavra que resta*, de Stênio Gardel (2021), narra a trajetória de um protagonista que frequenta um cinema pornográfico por muitos anos na tentativa de suprir uma carência afetiva. Ao traçar um diálogo intertextual (Carvalhal, 2003) entre as obras, este trabalho discute os conflitos de dois protagonistas marcados por solidão e amargura em uma busca frustrada por afetos. Como ambas as personagens lidam com a homofobia e o etarismo, Louro (2004, 2018) e Butler (2003) fundamentam esse estudo ao discutirem as marcas sociais em corpos considerados dissidentes e indesejáveis, como é o caso do homossexual idoso. Os trabalhos de Genette (1972), Lins (1976) e Barbieri (2009) são usados para analisar os efeitos de sentidos dos componentes da narrativa, ao passo que Matos e Ribeiro (1995), Pavie (2005) e Maia (2018) são referenciados para discutir elementos contextuais e sociais. Desse modo, a comparação entre o conto de Rawet e o romance de Gardel permite analisar como narrativas publicadas em um intervalo de 40 anos apresentam rumos distintos para personagens LGBTQIAPN+.

Palavras-chave: literatura brasileira; Samuel Rawet; Stênio Gardel; LGBTQIAPN+.

* Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto – SP (UNESP/IBILCE). Doutorando. Bolsista CNPq. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-5575-3212. O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Número do Processo: 141078/2024-3.

The Pursuit of Affection in “Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror”, by Samuel Rawet, and *A palavra que resta*, by Stênio Gardel

Abstract

The short story “Nem mesmo um anjo é entrevisto terror,” by Samuel Rawet (2007), originally published in 1981, presents a protagonist seeking affections in a scenario marked by male prostitution in the city of Rio de Janeiro. The novel *A palavra que resta*, by Stênio Gardel (2021), narrates the trajectory of a protagonist who attends a pornographic cinema for many years to fill an affection void. By establishing an intertextual dialogue (Carvalhal, 2003) between the works, this paper discusses the conflicts of two protagonists marked by loneliness, bitterness and frustration in a failed pursuit of affection. Because both characters deal with homophobia and ageism, we base this study on Louro (2004, 2018) and Butler (2003) to discuss the social marks on bodies considered dissident and undesirable, such as elderly homosexuals. The works of Genette (1972), Lins (1976), and Barbieri (2009) are used to analyze the narrative components, while Matos and Ribeiro (1995), Pavie (2005), and Maia (2018) are used to discuss contextual and social elements in the stories. Therefore, by having those references, this comparative study between Rawet’s short story and Gardel’s novel allows us to analyze how narratives published in a 40-year gap present different destinies for LGBTQIAPN+ characters.

Keywords: Brazilian literature; Samuel Rawet; Stênio Gardel; LGBTQIAPN+.

Recebido em: 20/03/25 // Aceito em: 14/08/26

Introdução

O autor Samuel Rawet nasceu na Polônia em 1929 e mudou-se para o Brasil aos 7 anos de idade, naturalizando-se como brasileiro. Proveniente de um contexto marcado pela ascensão do Nazifascismo e pela efervescência da Segunda Guerra Mundial, o autor vivencia, desde cedo, conflitos que desumanizam e segregam determinados sujeitos, o que posteriormente se reflete em sua obra. De acordo com Luciano de Jesus Gonçalves (2012, p. 12), a produção contística de Rawet se debruça sobre "as figuras marginalizadas de bêbados, prostitutas, homossexuais, assassinos, loucos, notívagos, migrantes, operários, pedintes, desterrados, donas de casa, artistas, ou mesmo, burocratas, industriais, e empresários". Embora alguns desses sujeitos encontrem-se em posições sociais distintas, todos apresentam a sensação de não pertencimento nas narrativas de Rawet.

Em seu conto "Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror", publicado inicialmente na coletânea *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981, o protagonista homossexual e idoso encontra-se em estado de rememoração, desejo, frustração e solidão enquanto frequenta uma região da prostituição masculina no Rio de Janeiro. Ao buscar algum tipo de afeto, a personagem vivencia o desalento e a invisibilidade causados pela homofobia e pelo etarismo, pois tanto a sexualidade quanto a idade são fatores de exclusão e estigmatização dos sujeitos socialmente considerados desviantes e indesejáveis.

Stênio Gardel, por sua vez, é um autor brasileiro contemporâneo, que teve seu primeiro romance, *A palavra que resta*, publicado em 2021. Natural do estado do Ceará, Gardel alcançou notoriedade com seu trabalho literário, que atualmente

possui tradução para diversos idiomas, como inglês, espanhol, italiano, holandês e eslovaco, cruzando fronteiras geográficas e culturais. Esta obra narra a história de Raimundo Gaudêncio de Freitas, homem analfabeto e homossexual cujo grande amor da juventude é Cícero, o amigo de infância que, assim como Raimundo, cresceu no meio rural. Ambos têm um romance secreto, entre o final da adolescência e início da vida adulta, mas, ao serem descobertos, são brutalmente separados, e o protagonista sofre com violência física e violência verbal dentro do próprio lar. Após fugir de casa, Raimundo torna-se ajudante de caminhoneiro e performa uma identidade heterossexual para se esconder no presente e fugir do passado. Entretanto, frequenta cinemas pornográficos em busca de encontros sexuais sigilosos com outros homens, o que gera um estado de conflito interno por meio da negação e das memórias do amado.

Guacira Lopes Louro (2004, 2018) e Judith Butler (2003) fundamentam o estudo ao abordar as marcas sociais carregadas por corpos dissidentes dos padrões de sexualidade e de gênero. Por meio dessas autoras, podemos compreender a cisheteronormatividade enquanto um sistema que determina que os corpos são legitimados pela lógica social histórica se forem cisgêneros e heterossexuais. Consequentemente, os desvios dessas imposições são condenados, violentados, excluídos e estigmatizados. Além das autoras mencionadas, valemo-nos dos trabalhos de Barbieri (2009), Genette (1972) e Lins (1976) para questões narratológicas, bem como das pesquisas de Matos e Ribeiro (1995), Pavie (2005) e Maia (2018) para questões sociais, demográficas e contextuais.

Com esse embasamento crítico-teórico, argumentamos como determinados corpos são alvo de exclusão e invisibilidade perante o *status quo*. Nesse sentido, tanto o protagonista do

conto de Rawet quanto o protagonista do romance de Gardel vivenciam o desalento e a indiferença ao enfrentar situações que reforçam a homofobia e o etarismo. A partir dessas obras, este trabalho discute a busca frustrada por afetos dos protagonistas, que recorrem ao sigilo e ao anonimato em decorrência da cisheteronormatividade. Tendo em vista que Tânia Franco Carvalhal (2003) aponta como a intertextualidade tece novas camadas ao interpretar os textos, observamos as semelhanças e diferenças entre as obras, publicadas em um intervalo de 40 anos. E, assim, discutimos como essas narrativas traçam rumos distintos para as personagens LGBTQIAPN+.

A busca por afetos em um território de prostituição masculina

Um cenário noturno e deserto pode evocar efeitos como a solidão, o medo, a angústia. Também é possível criar um efeito de sigilo e encobrimento, circunstâncias adequadas para o anonimato. No início do conto de Rawet, dois elementos da narrativa são indicados logo na primeira sentença: o tempo (durante a madrugada) e o espaço (a região central do Rio de Janeiro). A narrativa apresenta, de início, uma personagem vagando sem um propósito definido, que se revela com o avançar da história.

> Uma e dez no relógio da Mesbla. Não havia névoa, mas o mormaço da madrugada punha nos olhos, sobre o cansaço, um esfumado de percepções. Rodeou uma vez mais o Passeio Público. Por vezes, exausto, recostava-se na pedra, a aresta fina ferindo as nádegas, as verticais da grade se opondo às omoplatas. Por onde exaurir a exaustão? Um ônibus arranca para o subúrbio, sem

> passageiros. A calçada oposta às escuras. Fechado o metrô, o comércio, o palácio. Só junto ao café, entre a banca de jornais e a soleira, alguns homens. Segue em direção à Lapa. Nem o lirismo, mesmo vulgar, dos moleques vendendo amendoim. Contorna, e em frente ao Banco de Sangue ajusta a coluna à grade numa simulação de equilíbrio e dignidade (Rawet, 2007 [1981], p. 147).

A localidade também é reforçada por referentes como a rua do Passeio, a Lapa, o Cine Colonial, a Praça Quinze e a Praça Mauá. Tanto os elementos espaciais como temporais são importantes para determinar as ações da personagem, pois contextualizam-nas de modo a explicitar intenções e pensamentos. Nessa perspectiva, o local pouco movimentado e pouco iluminado também reforça uma espécie de solidão no momento.

O protagonista encontra-se nos arredores do Passeio Público, localização onde se concentra a maior parte da história. A vida noturna dos lugares mencionados é marcada pela prostituição e caracteriza o estigma da marginalização por onde a personagem frequenta. No artigo *Territórios da prostituição nos espaços públicos da área central do Rio de Janeiro*, Matos e Ribeiro (1995, p. 69-70) apontam:

> O território da prostituição do Passeio Público e Cinelândia, conhecida também como a antiga Broadway carioca, é formado por trechos das ruas do Passeio, das Marrecas, Senador Dantas e Evaristo da Veiga, avenida Rio Branco e pelas praças Mahatma Gandhi e Floriano. [...] A antiga *Broadway* carioca concentra numerosas opções de lazer tais como cinemas, bares e restaurantes, uma área verde (Passeio Público), os teatros Municipal, Dulcina, Rival e Brigitte Blair II, Museu de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Câmara Municipal, Secretaria de Educação, Escola de Música da Universidade Federal

> do Rio de Janeiro, sede do Automóvel Clube do Brasil, muitas agências bancárias oficiais e privadas, vários prédios e lojas comerciais, a loja de departamentos Mesbla-Passeio, entre outras.

Os pesquisadores contextualizam a região, mencionando alguns dos espaços presentes no conto. O Passeio Público, repleto de transeuntes no período matutino e período vespertino, torna-se pouco movimentado durante a noite. Esse contraste mostra um caráter de sigilo na prostituição, intensificado quando se trata de relações fora dos padrões cisheteronormativos. Matos e Ribeiro (1995, p. 70-71) ainda destacam a prostituição masculina predominante na região:

> O Passeio Público, até a década de 70, era território exclusivo da prostituição masculina na área central do Rio de Janeiro. Por volta dessa época, porém, a área esvaziou-se devido às obras para a construção do metrô. Mais tarde, essas áreas foram ocupadas por prostitutas que, assim, retomaram seu antigo território, até fins da década de 80, mesclando-se prostituas e "michês".

Além dos dados sociodemográficos, a descrição do espaço no conto de Rawet denota uma ambientação noturna e soturna, reforçando a imagem de uma personagem solitária e melancólica. É valido destacar a construção espacial no conto:

> O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. A

> percepção deste pela personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto (Barbieri, 2009, p. 105).

Na narrativa de Rawet, além de elementos remetendo à noite e à escuridão, espaços vazios reforçam a sensação de isolamento: “Um ônibus arranca para o subúrbio, sem passageiros” (um transporte público, lotado em outros horários do dia, está totalmente desocupado); “Fechado o metrô, o comércio, o palácio” (locais com grande fluxo de pessoas encontram-se fora do horário de expediente). A construção desse cenário é fundamental para demarcar o sentimento do protagonista, que dissimula “equilíbrio e dignidade” ao vagar na região durante a madrugada. Isso implica uma pessoa perdida, buscando algum propósito naquele espaço, como também visto no questionamento: “Por onde exaurir a exaustão?” (Rawet, 2007 [1981], p. 147). Trata-se, portanto, de alguém procurando um lugar para eliminar um cansaço, uma frustração, conforme a narrativa demonstra posteriormente.

Ademais, após a apresentação do local, há a primeira referência à prostituição. Também é possível notar a reação da personagem diante desse episódio:

> Ajeita os cabelos, ralos, ajusta a roupa. Um automóvel diminui a marcha quase à sua frente e os olhos se acendem ao vislumbrar a camisa vermelha, e uma cabeça de sombras. Desloca-se para o meio-fio. Mas o carro estaciona além, junto a um negro magro e alheado. Hesita. Coça a braguilha e uma cabeça se aproxima do vidro baixado. O negro se curva, cumprimenta com a mão displicente, responde vago às perguntas, aceita um cigarro, ergue os olhos em direção ao Aterro enquanto de cotovelo na porta, curvado, ampara o corpo com uma idéia de equilíbrio. A mão lânguida, do interior,

> roça seus dedos e descansa no dorso, os dedos do negro se agitam, gira a palma, e os dedos se entrelaçam. O negro sorri. A feição austera se dissolve, e a expressão moleque se ilumina numa expressão inaudível. A costela pressionada às grades reprime um soluço interior, inveja de uma espontaneidade nunca vivida. O carro se afasta (Rawet, 2007 [1981], p. 147-148).

No conto de Rawet, ao notar um homem em busca de um parceiro sexual, a personagem cria expectativas para logo ser ignorada diante de um rapaz mais jovem, algo confirmado em "a expressão moleque se ilumina". Um detalhe importante é a menção aos cabelos ralos do protagonista, sugerindo tratar-se de uma pessoa de idade avançada. O contraste entre velho e jovem se delineia, ressaltando mais um motivo de frustração, uma vez que o rapaz possui mais chances de conseguir um parceiro. E quando sente "inveja de uma espontaneidade nunca vivida", revela-se um dado importante sobre o protagonista: a inexperiência com vivências afetivas espontâneas, mesmo quando se trata de relações causais. Isso demonstra um conflito da personagem com os próprios afetos.

O trecho seguinte novamente demarca o protagonista como uma pessoa mais velha cujo histórico aparece restrito a relações sexuais furtivas e sigilosas. Essas interações, entretanto, não satisfazem a necessidade de afeto da personagem.

> Alterado o largo, mais belo, ganhou o pátio da igreja e a restauração do Cine Colonial inundara de branco a noite, uma face ilusória de contrastes e luz em obra medíocre, sempre uma regularidade simples de uma intenção ordenada. Mas faltava o mictório. Amônia e desinfetantes sufocando, às vezes, arrancando lágrimas, de corpos mais ou menos imóveis, acariciando membros, em contemplação e masturbação. Por ali terminava suas noites, antigamente, na expectativa de uma sucessão de acasos que lhe permitisse enfim uma

> presença a dois em que toda a fome afetiva se realizasse num contato sôfrego de dedos ou lábios, no intervalo de uma presença e outra presença (Rawet, 2007 [1981], p. 148).

A forma verbal "terminava" encontra-se no pretérito imperfeito, indicando uma ação rotineira em um tempo anterior ao da enunciação. O advérbio "antigamente" também denota um passado, reforçando o protagonista como alguém de mais idade na busca de interações homoeróticas em outra época. Essa busca tem o intuito de saciar uma "fome afetiva", o que revela uma carência da personagem, que procura afetos em lugares onde o ato sexual é casual, apenas como satisfação dos prazeres e desejos. O "contato sôfrego de dedos ou lábios" demostra um anseio desesperado e angustiante por essas relações sexuais, não havendo um aproveitamento de fato.

O termo "mictório" e a sentença que o procede também revelam outra informação importante: encontros sexuais em banheiros. Essa prática é bastante comum no meio homossexual, principalmente quando se trata de discrição, anonimato e fugacidade. Nesse sentido, Pavie (2005, p. 25) traça um estudo sobre esse tipo de vivência homoerótica, popularmente conhecida como "banheirão":

> O banheiro como lugar de interação homoerótica não é algo recente ou mesmo relativo ao Rio de Janeiro ou ao Brasil. No Rio de Janeiro ele já era palco de encontros furtivos e fugazes desde o final do século XIX, quando os mictórios do centro da cidade davam espaço a encontros orgiásticos com a finalidade da simples realização de desejos clandestinos entre homens.

O pesquisador ainda ressalta que "o centro da cidade [do Rio de Janeiro] parece ser um lugar clássico para o sexo anônimo entre homens, já que desde a *Belle Époque* é palco

dessas interações" (Pavie, 2005, p. 22). Desse modo, o conto se inscreve em um contexto que acentua a busca de afetos em ambientes onde interações sexuais acontecem prezando o sigilo, o anonimato e a fugacidade. Não se trata de atribuir um juízo de valor para o sexo casual e/ou sigiloso, mas de ressaltar o descontentamento e a frustração da personagem ao recorrer a essa alternativa para saciar sua necessidade afetiva.

De outra parte, Guacira Lopes Louro (2004, p. 87) apresenta as marcas sociais recebidas pelos corpos dissidentes dos padrões de sexualidade e de gênero.

> Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados "próprios" de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer as penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção. Possivelmente serão rotulados (e isolados) como "minorias". Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos. Já que não se ajustaram e desobedeceram às normas que regulam os gêneros e as sexualidades, são considerados transgressores e, então, desvalorizados e desacreditados.

A autora também usa a metáfora da viagem para descrever os movimentos e deslocamentos dos corpos dissidentes em suas vivências, cruzando fronteiras estabelecidas para o gênero e a sexualidade. Seja por vontade própria, seja forçadamente, quando ultrapassam tais limites socialmente impostos, esses sujeitos podem "[...] ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras

circunstâncias de sua existência” (Louro, 2004, p. 19). Logo, quanto se trata desse aspecto no conto, a idade também é um fator que corrobora o repúdio e a invisibilidade. Devido às transgressões mencionadas por Louro, o protagonista torna-se um corpo deslocado, recorrendo ao constante movimento para usufruir da sexualidade, e nunca satisfeito de fato. As práticas sexuais ocorrem durante um estado de trânsito, quando homens estão de passagem em banheiros públicos, o que ressalta a efemeridade na saciação da “fome afetiva”.

A certa altura, ocorre o fenômeno de anacronia no conto. Segundo Genette (1972, p. 47), “toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira”. Ao iniciar uma segunda narrativa, tem-se como objetivo esclarecer certos fatos da narrativa primeira. Assim, interrompe-se a narrativa primeira para ser relatado o histórico do protagonista, informações que ajudam a explicar sua personalidade.

> Os dias eram esplêndidos e terríveis entre o quarto em casa de portugueses no Bairro de Fátima e a pequena oficina de camisas, onde não encontrava condições para produzir em série os modelos sonhados. **Sentiu-se** vingado, um dia, quando o chefe da oficina lhe **mostrou** a fotografia de uma novidade francesa em lançamento; a gola era a sua, e quando a **sugeriu** nem lhe **deram** atenção. Havia a desculpa, agora, o negócio era francês, e francês quando manda para cá, já é coisa certa. O pior **veio** depois quando lhe **pediram** um novo tipo de camisa social. **Foram** 15 dias de deslumbramentos e desmaios na tentativa de harmonizar punhos, gola e bolsos, além do peito duplo com a intenção de esconder botões e dobras; camisa social, de abotoar, com jeito de camisa esporte, inteiriça. Dez dúzias **foram** feitas experimentalmente. Quinze dias depois nenhuma **saíra** da prateleira, apesar dos vendedores, e hoje lá estavam como estigma de seu fracasso. Quando ousava esboçar alguma coisa apontavam-lhe o canto do armário onde

> as dúzias amarelavam. Com isso **conseguiram** a tortura perfeita (Rawet, 2007 [1981], p. 148-149, grifos nossos).

Nesse trecho, há uma analepse interna, termo utilizado para designar narrativas secundárias "cujo campo temporal está compreendido no da narrativa primeira" (Genette, 1972, p. 48). A narrativa segunda localiza-se em um tempo anterior e esclarece dados essenciais para a compreensão da narrativa primeira. Desse modo, a partir de "Sentiu-se vingado", vários verbos aparecem no pretérito perfeito, bem como no pretérito mais-que-perfeito, indicando ações já concluídas em tempos anteriores. Esses tempos verbais indicam um regresso cronológico da história, também chamada de diegese por Genette.

Quando a segunda narrativa é introduzida, elucida-se o ambiente de trabalho do protagonista. Mesmo com sua criatividade para a confecção de roupas, suas ideias são menosprezadas e até usadas como forma de confirmar seu fracasso. O adjetivo "terríveis", usado para se referir aos dias na pequena oficina de camisa, confirma a infelicidade da personagem naquele ambiente. Essa seção da história demonstra a falta de afetos e o desprezo que assolam o protagonista, intensificando os sentimentos de rejeição, humilhação e exclusão.

Tendo em vista a frieza do meio social de costume, após esse episódio ser descrito, torna-se compreensível a busca afetiva em locais marcados pela prostituição e por relações sexuais efêmeras. Mesmo que brevemente e sem qualquer envolvimento profundo, aqueles momentos são uma chance para o protagonista sentir-se minimamente desejado, tamanho o nível de sua carência. Assim, o efeito do texto é ainda mais potente quando a analepse se encerra bruscamente com a aproximação de um garoto de programa:

> Um rapazote vinha da rua do Passeio. A barra do blusão meio por fora meio atrás do cinto. O jeito alheado na calça justa e sem vinco, as pernas mais tortas pela atitude no andar, Giuliano Gemma entrando a pé na avenida de Tulsa sorrindo de cem homens escondidos atrás dos telhados com os fuzis engatilhados. O rapazote meio que pára não pára, olha o velho de viés e com desprezo prossegue. A lâmpada acentua o volume nas virilhas. Estaca adiante como se à espera mas ele permanece junto à grade. O desprezo vislumbrado humilhara-o. Não o seguiria. Conhecia esses artifícios de repulsa, mas sentia-se humilhado. Não o seguiria. Mas ficou-lhe a nostalgia do volume nas virilhas (Rawet, 2007 [1981], p. 149).

As descrições do rapazote denotam um aspecto sensual, provocativo e másculo, reforçado pela metáfora com o ator de filmes de faroeste Giuliano Gemma. Nesse momento, o protagonista é chamado pela primeira vez de “velho”, apesar dos indícios anteriores sobre sua faixa etária. Estabelece-se aqui o contraste entre “rapazote” e “velho”, com aquele ignorando esse. E, mais uma vez, o sentimento de rejeição e humilhação acentua-se. Além do menosprezo, o desejo e a atração sexual se fazem presentes, destacados pela imagem repetida da virilha do rapazote.

Após outra frustração, o protagonista cogita vagar em outros locais na esperança de encontrar mais chances para suprir sua “fome afetiva”.

> Desistiu de uma caminhada até a Almirante Barroso. Pouca probabilidade. Se tivesse energia chegaria até à praça Quinze. Junto às barcas. Ou mesmo os arredores da praça Mauá. Era grande a concorrência agora que os da zona Sul descobriram o canto. Chegavam de carro, bem vestidos, doutores, coronéis, levavam vantagem (Rawet, 2007, p. 149-150).

Uma ressalva importante diz respeito ao nível socioeconômico desses lugares, geralmente relegados à classe trabalhadora. Em contraste, há um número elevado de frequentadores provenientes da Zona Sul, "concorrência" composta por doutores e coronéis bem vestidos. Todos esses são indícios de melhores condições sociais e financeiras, e, assim como o protagonista, essas pessoas são mais velhas, dado inferido pelos seus cargos, que geralmente demonstram tempo de serviço e experiência. O protagonista sabe que sua idade corrobora sua invisibilidade naquele meio, mas reconhece que poderia ter mais chances com alguém se fosse mais abastado.

Outra personagem é introduzida na história no ponto de ônibus – deparando-se com o rapazote vindo da rua do Passeio, que tem sua raça determinada ao ser chamado de "mulatinho"[1].

> Um homem à espera de ônibus. Atravessou a pista e sondou o tipo. Sentiu que se insistisse mais um segundo ouviria um berro com a palavra costumeira. Encostou-se na banca de jornais quando viu o mulatinho chegar ao ponto. O homem indiferente despertou e a cabeça nervosa oscilou entre o velho da banca e o mulatinho. O mulatinho enfiou as mãos nos bolsos, sorriu e se postou quase ao lado do homem. Você está querendo o quê, eu sou um homem casado, tenho mulher, tenho filhos, está pensando o quê. O velho cruzou outra vez a pista, sem deixar de sorrir diante da voz esganiçada e do corpo em desequilíbrio do homem. Conhecia esses tipos. Era casado, tinha mulher, e filhos, tudo isso arrotado com meneios de macheza duvidosa e terror. Quase gargalhou ao ouvir o vozeirão do mulatinho. E alguém lhe perguntou alguma coisa, seu idiota! O mulatinho

1 É relevante destacar o cunho racista do termo, tanto pelo diminutivo quanto pela própria etimologia: "Acentuando excessivamente a natureza animal e deturpando milhares de existências outras, instauram, no âmbito da negritude, uma hierarquização que alça a branquidade à condição ideal de 'raça' humana. Dentre os termos mais comuns, encontram-se catalogados 'mestiço', cuja origem é o cruzamento de duas raças caninas diferentes; **'mulato', definido originalmente para designar o cruzamento entre um cavalo e uma mula; e 'cabrito'**, usado para definir pessoas cujas peles são mais claras, próximas da brancura, mas, ao mesmo tempo, portadoras do traço da negritude" (Morais, 2022, p. 49, grifo nosso).

> atravessou a segunda pista e dobrou a rua da Lapa. O homem embarcou no primeiro ônibus (Rawet, 2007 [1981], p. 150).

Em uma espécie de contemplação, o velho observa a personagem jovem abordar o homem no ponto de ônibus. Esse, por sua vez, recusa de modo nervoso e imediato qualquer tipo de envolvimento. Nota-se a inexistência de discurso direto, ou seja, diálogos demarcados por travessões ou aspas. A interação verbal entre as personagens acontece por meio do discurso indireto livre: “Você está querendo o quê, eu sou um homem casado, tenho mulher, tenho filhos, está pensando o quê”. Adiante: “E alguém lhe perguntou alguma coisa, seu idiota!”. Ambas as sentenças estão permeadas pelas impressões e pensamentos do velho diante da situação. Novamente, o protagonista é apresentado como alguém experiente naquele tipo de realidade homoerótica, pois “conhecia esses tipos” que se envolvem com outros homens, ao passo que performam e clamam uma identidade heterossexual e máscula. Devido a sua vasta experiência, o velho analisa a situação com escárnio e ironia.

Uma observação importante: o discurso direto cria um efeito de proximidade entre as personagens. Com a ausência desse recurso, o conto mantém certa distância das personagens. Como consequência, acentua-se a sensação de solidão transmitida pela narrativa, considerando que a única interação verbal ocorre por meio do discurso indireto livre, sem o protagonista enquanto um dos interactantes.

Dessa forma, a atmosfera do momento final reafirma a solidão, a soturnidade e a frieza que rodeiam o protagonista desde o início da narração.

> O trecho de calçada tinge de sombras a visão de velhos troncos imbricados em sua dor. O chafariz, as pirâmides, degraus abaixo, o Monumento aos Mortos do outro lado. Rala a tentação de uma náusea que ainda seria um estímulo. Os gatos. Um frêmito entre detritos. O pêlo branco entre avidez de patas. Um alimento vômito sobre a pedra. Resta apenas a nítida visão do vazio e o próprio corpo para enfrentá-lo ou sucumbir à sua recusa do mundo. Quinze para as três no relógio da Mesbla. Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror (Rawet, 2007 [1981], p. 150).

O trecho "O chafariz, as pirâmides, degraus abaixo, o Monumento aos Mortos do outro lado" descreve fisicamente o Passeio Público, local onde o protagonista é apresentado pela primeira vez. Retoma-se, assim, o mesmo tom de desamparo do começo da narrativa. Ademais, novos elementos, como a sombra, os velhos troncos imbricados em dor, os gatos com seus barulhos e o Monumento aos Mortos remetem a um ambiente tenebroso. A "tentação de uma náusea" e o "alimento vômito" adicionam um tom asqueroso ao espaço, ao momento e ao próprio interior do protagonista. Diante desse cenário, a personagem se imerge na solidão de um mundo que o trata de modo hostil e indiferente.

O conto se encerra de forma semelhante ao seu início: com menções ao horário marcado no relógio da Mesbla e ao próprio título. Percebe-se, então, que o tempo decorrido é de uma hora e trinta e cinco minutos: de "Uma e dez" às "Quinze para as três" da madrugada. Entretanto, o tempo da narrativa dilata-se por meio dos recursos de ritmo ao longo do texto. Com a analepse e a descrição dos sentimentos e pensamentos da personagem, há um prolongamento na duração da narrativa. Como consequência, as rememorações, aflições, humilhações e

vontades são intensificadas, dando um peso ainda maior para a frustração do protagonista diante de sua busca por afetos naquele local.

Nota-se que o nome do protagonista nunca é mencionado. Com efeito, acentua-se ainda mais a indiferença do mundo em relação ao "velho", que simplesmente busca algum tipo de afeto para compensar a desvalorização de sua vida. Ademais, a falta de nomeação também reforça a atmosfera de sigilo e anonimato no sexo casual e furtivo. Assim como o "velho", todas as outras personagens são referenciadas por substantivos comuns: homem, rapazote, negro, mulatinho, moleques.

Portanto, a invisibilidade e a indiferença vividas pelo velho também se reforçam ao longo da narração. Embora seja possível acessar as ideias e os desejos mais profundos do "velho", tudo é narrado a uma certa distância, nunca delegando-lhe uma voz. Temos, assim, um relato bastante minucioso de uma personagem que, além de não ter um nome para ser chamado, também não possui voz própria para contar sua história. Ao lidar com os conflitos da sexualidade e da idade, notamos como o velho do conto tem sua existência relegada ao esquecimento, confirmando que nem mesmo um anjo é entrevisto no terror.

A busca por afetos em um cinema pornográfico

No processo de intertextualidade, Tânia Franco Carvalhal argumenta – na sua obra *O próprio e o alheio* (2003) – a própria etimologia da palavra texto: "texere", remetendo ao ato de costura, tecer, tramar. Assim, quando textos são comparados ou conectados, ocorre um processo de entrelace, combinação, mistura, reunião enquanto se tece. Ainda segundo a autora, "a

intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la" (2003, p. 74). Ao comparar os textos, abrangem-se as possibilidades de leitura, enriquecendo os sentidos obtidos por meio das obras.

A fim de analisar produções literárias com temas semelhantes em um intervalo de 40 anos de publicação, trazemos para comparação e complementação o romance *A palavra que resta*, de Stênio Gardel (2021). Na obra, acompanhamos a trajetória do protagonista Raimundo da juventude no meio rural até a velhice na cidade, quando, aos 71 anos, a personagem decide alfabetizar-se, uma vez que não pôde frequentar a escola na idade adequada.

Durante esse percurso, Raimundo vive as frustrações de ser impedido de vivenciar seu amor com Cícero na juventude, e, após tornar-se adulto e trabalhar como ajudante de caminhoneiro, o protagonista encontra o cinema pornográfico como alternativa para vivenciar sua sexualidade de maneira sigilosa.

> O quarto fedia a mijo e merda, suor e cigarro. A catinga incomodava, mas não o suficiente para fazer Raimundo ir embora. Ele estava atrás do cheiro de homem, das partes, de perto, como não podia estar lá fora. Lá dentro, o ambiente não estranhava as entranhas. Cinema quente e imundo. A maldita palavra impregnava as roupas e o corpo. Só quando ele deixava o lugar ela entorpecia a mente. Porque, antes do gozo, a imundice vergava sob as baforadas quentes do desejo. O desejo dele e do homem vergado, encaixado no seu corpo (Gardel, 2021, p. 65).

A caracterização do local cria um ambiente marcado por sujeira, podridão e excrementos, reforçando um tom de insalubridade. É nesse contexto que Raimundo consegue

vivenciar sua sexualidade enquanto performa uma identidade heterossexual do lado de fora do cinema. Além do ambiente, também é descrita a atmosfera do lugar, refletida no interior da personagem. A respeito do conceito de atmosfera, proposto no que tange à análise literária, o escritor Osman Lins (1976, p. 76) afirma:

> [...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

Não só o cinema é visto como imundo; o próprio protagonista se enxerga dessa forma, frustrando-se por recorrer ao sexo furtivo e sigiloso, uma vez que não se aceita enquanto homossexual. O destaque na palavra "imundo" reflete não só o local, mas o nojo e a rejeição da personagem consigo mesma, pois "Raimundo se frustra por ceder aos desejos que tanto renega, numa tentativa de sentir-se menos vil, menos 'imundo'" (Leme Medeiros, 2024, p. 123).

A rejeição pelo próprio desejo também é notada pela forma rápida que a relação sexual acontece:

> Não há luz no quarto, só o tremido de uma televisão em outro cômodo da velha casa. Não se veem os rostos, não interessam os rostos. Se enxergam pelo tato esfomeado, se comem com as mãos, se comem com as bocas, e Raimundo comia o desconhecido, mesmo com outros homens no quarto se masturbando e ouvindo o sopapo da coxa dele na bunda do cara. Os gemidos e os cheiros em volta, Raimundo tentava terminar rápido, ordenhar logo aquele desejo de uma vez, sair dali. Numa pia, passa água nas mãos. O resto

> deixava para lavar no banheiro do posto, tinha nem um pedaço de sabão naquele chiqueiro. Os vultos e suspiros nos compartimentos da casa, o corredor de paredes vermelhas, a porta de saída, a rua vazia. Com Cícero era de dia, era diferente, o rosto, a voz. Cícero tinha ficado no passado. Na calçada mal iluminada, Raimundo era o Raimundo dos becos. Ejaculada a vontade, se enchia de nojo e raiva. Pelo menos até a próxima noite num lugar como aquele (Gardel, 2021, p. 61).

A noção de círculo vicioso é demarcada ao final do excerto: "Pelo menos até a próxima noite num lugar como aquele". Mesmo com a insatisfação e infelicidade ao frequentar os cinemas pornográficos, ocorre a repetição das práticas que deixam Raimundo em conflito consigo mesmo. Cria-se um ciclo onde o próprio desejo é visto como algo errado e imundo. Quando é descrita a forma como o sexo ocorre, sem ver os rostos e comendo-se com as mãos e bocas, há o uso da sinestesia, figura de linguagem que mistura os sentidos sensoriais – nesse caso, a visão, o tato e o paladar. Essa mistura transmite uma espécie de voracidade, beirando o desespero na consumação dos desejos. Como efeito, o excerto do romance ilustra a falta de qualquer afetividade nesse tipo de envolvimento. Embora a satisfação sexual seja realizada, não há prazer no ato, mas culpa, raiva e remorso: "Ejaculada a vontade, se enchia de nojo e raiva". Esses sentimentos também são reforçados pela rapidez dos envolvimentos: "Raimundo tentava terminar rápido, ordenhar logo aquele desejo de uma vez, sair dali". Existe um tormento ao usufruir da sexualidade. Mesmo em contextos de sigilo e fugacidade para não comprometer a identidade heterossexual assumida publicamente, a sensação de erro perdura na personagem.

Helder Thiago Cordeiro Maia (2018) aponta o cinema pornográfico, também chamado de “cine pornô” ou “cinemão”, como uma tecnologia em relação ao gênero e à sexualidade. Nesse espaço, abrem-se as brechas para romper com a cisheteronormatividade devido à própria constituição do cinema enquanto um lugar escuro, permitindo maior anonimato ao romper as regras socialmente impostas sobre os corpos. Ainda segundo o pesquisador:

> [...] os frequentadores dos cinemas pornôs são entendidos como abjetos não só porque não seriam bonitos e jovens o suficiente, mas também porque seriam portadores de uma sexualidade desenfreada e promíscua, por serem supostamente mal resolvidos quanto a sua identidade sexual ou de gênero; sujeitos, portanto, incapazes de estabelecerem uma relação amorosa e sexual aos moldes das normas da heterossexualidade (Maia, 2018, p. 106).

Na narrativa de Gardel, a raiva de Raimundo não está relacionada somente à sexualidade, mas também às memórias da relação afetuosa com Cícero, que ocorre entre os 17 e os 19 anos das personagens. A constante lembrança do amor da juventude transtorna ainda mais o protagonista ao frequentar o cinema pornográfico após seus 40 anos de idade.

> E esse fedor que fica na pele da gente, debaixo da venta, direto, homem de mais de quarenta anos, fazendo isso, não era porque estava vindo pra ficar com macho, ou era, ou era o jeito que estava fazendo, nas sombras, será se vou viver assim o resto da vida? fico puto só de pensar, Cícero que sumiu, se fosse com ele tinha tido coragem, se bem, mesmo com Cícero pensei em viver escondido, Ninguém tinha que saber que viviam juntos, mas ia estar com ele, era diferente, era de dia, olhava nos olhos castanhos, o gozo era doce, não era amargoso como esse de agora, que fique vindo aqui quem quer,

> mas eu não quero isso pra mim não, quero mais não, está decidido, decido isso toda vez, não dá quinze dias venho aqui de novo, pegar outro que não vejo nem a cara e saio resmungando as mesmas coisas de agora, amargado, prometendo não vir mais, parece que gosta de ficar desse jeito, Raimundo, cabra besta (Gardel, 2021, p. 66).

Assim como em "Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror", notamos um protagonista em estado de frustação e rememoração tanto pelo local onde busca afetos quanto pelas lembranças da juventude. Raimundo, diferentemente do velho do conto de Rawet, consegue se envolver sexualmente com outros homens em sigilo, todavia, isso não o deixa feliz, tampouco realizado. A constante busca por afeto também se frustra diante do contexto em que se encontra.

Outra semelhança entre as obras é o encontro do protagonista com uma personagem do ramo da prostituição. No romance de Gardel, a travesti Suzzanný aborda Raimundo logo na saída do cinema pornográfico, ocasionando um desentendimento:

> — E aí, gato, a fim de uma curtição?
> Era ela, de tanga preta e uma tira de pano rosa-choque sobre os seios. Raimundo atravessa a rua.
> — Vai pra merda!
> já estou enfezado ainda vem uma porra dessa?
> — Ai, calma, não gozou gostoso lá dentro do cine não, foi?
> Raimundo olha atravessado.
> — Que foi que tu falou? Hein, viado? Aberração! Esses peitos de plástico, se fazendo de mulher e tem uma piroca no meio das pernas, seu baitola! Viado imundo!
> — Tem quem goste, ignorante.
> — Mas eu não gosto nem de ver, fique aí, que eu já estou cheio desse esgoto por hoje.
> — Isso, avoa daqui, encubado (Gardel, 2021, p. 66-67).

O conflito imediato reflete como a não aceitação de Raimundo torna-se um ato agressivo direcionado à travesti. Por ter seus conflitos internos mal resolvidos, o protagonista trata Suzzanný de maneira rude, utilizando a própria palavra que o persegue: “imundo”. Além das falas transfóbicas, o termo “imundo” torna-se uma arma, que fere e maltrata, e um escudo, que defende do suposto risco de perder a identidade heterossexual assumida publicamente.

Após a briga, Raimundo culpa-se pelo ocorrido e ainda reflete sobre as posições que tanto ele quanto Suzzanný ocupam em uma sociedade cisheteronormativa.

> Na rede armada sob o baú do caminhão, a cabeça afundou na baeta que servia de travesseiro. Pra que tinha que se meter na vida da gente? tivesse me deixado quieto, eu vinha embora, ruminando minha raiva, como sempre fiz, nem lembro o rosto dele direito, mas lembro o que eu disse, disse não, cuspi na cara dela, não precisava, Raimundo, esbravejar daquele jeito, não pode, tua raiva tu guarda com você, nem que um dia você espoque, não pode é brigar na rua. Mas não era só isso. Tinha uma muriçoca voando no ouvido dele, afastando o sono, zunindo dentro da cabeça o que ele falou para alguém como ele, alguém que estava no meio do mundo, do mundo que aceitava as pontas, homem que gosta de mulher e mulher que gosta de homem, o meio era caroço infértil. Fruto podre, que só serve pra jogar nos chiqueiros da vida, nas esquinas da madrugada, nas casas velhas transformadas em cine pornô e nos quartos fedidos, cheios de pecadores, cheios de pragas cheias de pus, pelo corpo, pela alma, a gente tentava espremer as feridas ali, um espremendo o outro, sujos como dizem, a gente era igual, e era diferente, que travesti não cuida de vergonha (Gardel, 2021, p. 67).

Com a reflexão de Raimundo, destacamos a cisheteronormatividade enquanto um sistema responsável por gerar os sentimentos de vergonha e inadequação na personagem.

No livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, obra basilar para os estudos de gênero, Judith Butler (2003, p. 216) explica: "Para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade". A autora aponta o gênero como uma construção social instaurada nos corpos por diversas instâncias e discursos que alegam uma coerência entre sexo, gênero e desejo. Nessa lógica, a partir do órgão sexual, determina-se, de modo binarista, como o corpo é lido socialmente e qual deve ser o alvo de afetos e desejos: pênis determina homem, que deve sentir-se atraído por mulher; vagina determina mulher, que deve sentir-se atraída por homem.

A ideia de naturalização do gênero parte do pressuposto de uma essência presente nos sujeitos antes mesmo do nascimento. Os corpos que não seguem esses padrões são controlados e censurados, vistos como desvios a serem contidos, corrigidos e/ou rechaçados. Conforme é reforçado por Louro (2018, p. 15): "[...] a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é considerada uma alteração essencial, uma alteração que atinge a 'essência' do sujeito".

No romance, o conflito sobre desviar dos padrões aparece no pensamento de Raimundo: "o que ele falou para alguém como ele, alguém que estava no meio do mundo, do mundo que aceitava as pontas, homem que gosta de mulher e mulher que gosta de homem, o meio era caroço infértil". Raimundo entende que tanto ele quanto Suzzanný são considerados desviantes da cisheteronormatividade: ele em relação à sexualidade por ser homossexual; ela em relação à identidade de gênero por ser

travesti. Ao final do excerto, o protagonista ainda reconhece a diferença na forma de lidar com a quebra desses padrões: "a gente era igual, e era diferente, que travesti não cuida de vergonha". Enquanto Raimundo esconde a própria sexualidade, Suzzanný não se envergonha de ser uma travesti.

Embora haja outros conflitos entre Raimundo e Suzzanný, inclusive agressões físicas, as personagens ajudam-se e, com o passar do tempo, constroem uma amizade sólida e afetuosa. Esse companheirismo é um dos grandes responsáveis por fazer o protagonista aceitar a própria sexualidade e ficar em paz consigo mesmo após anos vivendo em frustração e negação:

> Quando a gente sai na rua é desse jeito, fica segurando minha mão, ainda hoje tem gente que estranha, homem velho de mão dada com travesti velha, uns cochichando de um lado, uns olhando atravessado de outro, deixa estranhar, um dia eles aprendem, eu aprendi, eles aprendem (Gardel, 2021, p. 97).

O anonimato e o sigilo de outrora cedem espaço ao acolhimento e ao afeto, representados na forma como o protagonista não esconde a amizade com Suzzanný.

Após conviver com a travesti e aceitar a própria sexualidade, Raimundo orgulha-se de ser homossexual e ainda reflete sobre o tempo em que frequentava o cinema pornográfico – enquanto performava uma identidade heterossexual para se esconder. No trecho a seguir, destaca-se a forma como o protagonista analisa seu histórico e seus próprios sentimentos.

> [...] mas tem que querer, querer sair da ignorância, [...] porque a ignorância faz é isso, exclui, isola, e não era isolado que eu vivia? arrodeado de homem, de caminhoneiro, de chapa, mas sempre com um muro na minha frente, e quem levantava esse muro era eu, todo dia um pouquinho, quando me enroscava com

> uma mulher na frente deles só pra fazer pose, era um tijolo, quando insultava ou ria com eles se o assunto era homem que gostava de homem, mais tijolo, mas o muro crescia mesmo era quando eu ia no cinema pornô, o muro crescia e alargava, me enclausurou lá dentro, ficou difícil enxergar além do muro, eu tinha raiva de viver com ele, mas o desgraçado me ajudava, me protegia, eu acreditava (Gardel, 2021, p. 97-98).

É possível notar a transformação do destino infeliz da personagem, que só acontece a partir do acolhimento e da abertura aos afetos. Nesse sentido, o romance de Gardel apresenta uma perspectiva mais esperançosa para um protagonista alvo de homofobia e etarismo. Corpos considerados dissidentes e indesejáveis também possuem uma chance para viver os afetos dignamente. Ao estudar a obra de Gardel, Leme Medeiros (2024, p. 133) afirma:

> A narrativa conta com pesares e violências, afinal, a realidade não está isenta desses acontecimentos. Entretanto, eles não prevalecem como único destino possível. Nesse sentido, a literatura, com seu papel questionador, e principalmente humanizador, atua enquanto instrumento de mudança, demandando novas alternativas para pessoas LGBTQIAPN+, além das permeadas pelo desalento.

A comparação entre a obra de Rawet e Gardel possibilita vislumbrar os novos rumos tomados na literatura contemporânea. Personagens LGBTQIAPN+ podem ter um futuro esperançoso, quebrando os finais desafortunados que geralmente lhes são relegados. A princípio, Raimundo sofre com a não aceitação e o silenciamento, mas, a partir do contato com Suzzanný e da abertura para os afetos, o protagonista ressignifica os rumos de sua vida após anos de negação e isolamento. Apesar dos conflitos iniciais, Raimundo e Suzzanný tornam-se grandes amigos e,

por meio dessa amizade, abre-se caminho para a aceitação da sexualidade, o que liberta o protagonista da amargura carregada desde a juventude.

Considerações finais

Ao comparar o conto "Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror", de Samuel Rawet (2007 [1981]), e o romance *A palavra que resta*, de Stênio Gardel (2021), destacamos duas obras de épocas distintas que apresentam protagonistas lidando com a dor e o silenciamento em relação à sexualidade e aos afetos. Nesse processo comparativo, entendemos, a partir de Carvalhal (2003), como a intertextualidade pode expandir os sentidos de interpretação das leituras. Nas narrativas analisadas, as personagens principais encontram-se em uma tentativa frustrada de suprir a carência afetiva em locais de encontros sexuais furtivos e sigilosos, como ruas marcadas pela prostituição e cinemas pornográficos. Com a análise das obras, notamos o impacto da cisheteronormatividade no controle dos corpos, de forma a perpetuar os sentimentos de culpa, vergonha e não pertencimento para quem desvia dos padrões de gênero e sexualidade.

No conto de Rawet, observamos como a narrativa transmite a solidão e o desamparo. Com base no próprio título, o anjo, em referência ao protagonista, é invisibilizado e ignorado em um mundo sombrio e indiferente à sua existência. A personagem, entendida e referenciada como "velho", busca algum tipo de afeto em lugares marcados pela prostituição e por encontros sigilosos entre homens, como em banheiros públicos. Ao ser constantemente humilhado e descreditado na vida pessoal,

principalmente em relação ao próprio trabalho, o protagonista enxerga os locais de sexo casual e anônimo como a única alternativa de suprir sua carência afetiva. Entretanto, mesmo nesses ambientes, a personagem é invisibilizada. Fatores como idade e classe social também corroboram a indiferença vivenciada pelo protagonista do conto, que não possui seu nome mencionado ao longo da narrativa para demarcar ainda mais a exclusão.

Discutimos como os sujeitos são marcados socialmente ao ultrapassarem as fronteiras estabelecidas para os padrões de gênero e sexualidade. A metáfora da viagem, empregada por Louro (2004), realça a ideia de movimento e descolamento dos corpos considerados dissidentes em suas vivências afetivas e sexuais. O protagonista do conto de Rawet encontra-se em um estado de trânsito constante na busca de algum alento para sua "fome afetiva". De modo semelhante, *A palavra que resta* narra uma trajetória marcada por rejeição e desprezo, restando como alternativa a errância e o anonimato para usufruir da sexualidade.

Na obra de Gardel, acompanhamos a jornada de Raimundo, que após as violências sofridas no lar por se envolver com Cícero, o amigo de infância, torna-se ajudante de caminhoneiro e recorre ao cinema pornográfico para envolver-se com outros homens enquanto performa uma identidade heterossexual publicamente. Além da frustração por vivenciar a sexualidade de modo sigiloso, também há o desalento trazido pelas memórias do romance interrompido. A memória afetiva desempenha um papel fundamental tanto na narrativa de Gardel quanto na narrativa de Rawet, uma vez que as frustrações do passado impactam o estado emocional das personagens quando estão mais velhas, corroborando a vida infeliz e amargurada.

O contexto de produção de cada obra deve ser destacado. O conto de Rawet, publicado no início dos anos 1980, provém de um momento desolador para os corpos não representados pela cisheteronormatividade, com exclusões e violências reforçadas pelas instituições, e posteriormente intensificadas pelo estigma em torno do HIV naquele período. O romance de Gardel, lançado na década de 2020, surge em uma época com alguns avanços sociais para pessoas LGBTQIAPN+, porém, não isenta de ataques à comunidade, principalmente por setores e movimentos conservadores. Mesmo retratando os desafios externos e internos de não se enquadrar nos padrões cisheteronormativos, o romance também apresenta a jornada de um protagonista homossexual em processo de aceitação da sexualidade e descoberta de novas possibilidades de existência no mundo.

Nesse sentido, também é válido destacar o próprio formato de cada obra. Enquanto o conto é uma narrativa mais curta, geralmente com um único conflito dramático, o romance permite maiores desdobramentos narrativos, considerando a configuração mais extensa desse gênero textual. A obra de Rawet foca em uma madrugada da vida do protagonista, com algumas analepses sobre o histórico da personagem. Já a obra de Gardel permite acompanhar uma extensão maior da história de Raimundo, de sua juventude no campo até a terceira idade no meio urbano, quando retorna aos estudos para ser alfabetizado, algo do qual foi privado quando mais jovem. A extensão do romance permite aprofundar mais aspectos da história, elaborando as violências experienciadas por Raimundo, bem como a negação da própria sexualidade e a aceitação com a ajuda da travesti Suzzanný.

Portanto, o olhar comparativo entre duas obras, lançadas com um intervalo de quatro décadas, permite observar os

diferentes rumos de protagonistas afetados pela homofobia e pelo etarismo. Tanto o velho, de Rawet, quanto Raimundo, de Gardel, buscam suprir a carência de afetos em ambientes marcados pelo sexo sigiloso e furtivo. “Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror” narra a invisibilidade e a estigmatização, oferecendo apenas o desamparo para o protagonista, ao passo que *A palavra que resta*, mesmo tratando dos conflitos gerados pela cisheteronormatividade, apresenta uma perspectiva de futuro afetuoso para corpos dissidentes dos padrões de gênero e sexualidade. As obras dialogam ao representarem afetos frustrados e reprimidos de duas personagens homossexuais. Porém, o romance oferece outras possibilidades além do desalento. Destacamos, então, a relevância da obra de Rawet ao trabalhar com temas de silenciamento dos afetos quando o Brasil ainda vivencia as repressões da Ditadura Militar (1964-1985), e a importância da obra de Gardel enquanto uma literatura contemporânea que extrapola os destinos trágicos para personagens LGBTQIAPN+.

Referências

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. *In*: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 105-126.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *In*: CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e*

o alheio: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003. p. 69-87.

GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GONÇALVES, Luciano de Jesus. *Que os mortos enterrem os seus mortos*: a narrativa ficcional de Samuel Rawet. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2012.

LEME MEDEIROS, Raul. *A vivência dos afetos como ato de coragem no romance "A palavra que resta", de Stênio Gardel*. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2024.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 7-42.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. *Cine(mão)*: espaços e subjetividades *darkroom*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MATOS, Rogério Botelho de; RIBEIRO, Miguel Angelo Campos. Territórios da prostituição nos espaços públicos da área central do Rio de Janeiro. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 15, n. 1, p. 57-79, jan./dez. 1995.

MORAIS, Fernando Luís de. *Literatura (d)e resistência*: o grito aguerrido de escritores *quare*. 2022. Tese (Doutorado em

Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2022.

PAVIE, Cláudio Mathias. *"Banheirão"*: um estudo sobre as relações homoeróticas em banheiros públicos do Rio de Janeiro. Monografia (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RAWET, Samuel. Nem mesmo um anjo é entrevisto no terror [1981]. *In*: RUFFATO, Luiz. *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 147-150.