

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA**

Henrique Fernandes da Rosa

**Narrativas de amadurecimento subversivas na literatura jovem brasileira:  
a formação da identidade queer na obra de Vitor Martins**

Rio Grande

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE**  
**INSTITUTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM LETRAS**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA**

Henrique Fernandes da Rosa

**Narrativas de amadurecimento subversivas na literatura jovem brasileira: a  
formação da identidade queer na obra de Vitor Martins**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
e último para a obtenção do grau de Mestre em  
Letras – área de concentração História da  
Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mairim Linck Piva

Rio Grande

2021

## Ficha Catalográfica

R788n Rosa, Henrique Fernandes da.  
Narrativas de amadurecimento subversivas na literatura jovem brasileira: a formação da identidade *Queer* na obra de Vitor Martins / Henrique Fernandes da Rosa. – 2021.  
125 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2021.

Orientadora: Dra. Mairim Linck Piva.

1. Vitor Martins 2. Literatura Jovem Brasileira 3. Teoria Queer  
I. Piva, Mairim Linck II. Título.

CDU 82

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

## MINUTA DA ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 01/2021

No dia vinte e três de fevereiro de dois mil e vinte e um, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação do mestrando **Henrique Fernandes da Rosa**, intitulada **Narrativas de amadurecimento subversivas na literatura jovem brasileira: a formação da identidade queer na obra de Vitor Martins**. A sessão foi aberta às catorze horas e trinta minutos pela Profa. Dra. Mairim Linck Piva (FURG), orientadora da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelas professoras doutoras Fabiane de Oliveira Resende (FURG) e Fabiane Verardi (UPF). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA o mestrando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. Atendendo à Deliberação nº 025/2020 do COEPEA, que dispõe sobre Diretrizes Acadêmicas Gerais para o ensino de pós-graduação Stricto Sensu durante o período emergencial devido à pandemia da COVID-19, a presidente da comissão examinadora assinará a ata, substituindo as assinaturas dos demais membros da banca. Este documento possui chave de autenticidade gerada pelos sistemas FURG, podendo ser verificada em <https://www.furg.br/consultardocumentos>.



Profa. Dra. Mairim Linck Piva - Orientadora (FURG)  
Profa. Dra. Fabiane de Oliveira Resende (FURG)  
Profa. Dra. Fabiane Verardi (UPF)

*Para as pessoas que eu amo.  
Para a comunidade LGBTQIA+  
que veio antes de mim e virá  
depois de mim.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Delma Almeida Fernandes, por estar ao meu lado em todos os momentos e ter me amado incondicionalmente. Eu não seria quem eu sou sem a tua presença, o teu carinho, a tua sabedoria, o teu cuidado e o teu amor. Obrigado por seres exatamente quem és.

Agradeço às amigas que fiz no Ensino Médio – Giulia, Grazielle, Larissa, Luiza, Marcella, Natalia, Vitória. Vocês são a família que eu escolhi e eu as escolheria todas as vezes.

Agradeço ao meu namorado, Lucas, por ser meu companheiro em um momento tão delicado como a escrita da dissertação. Obrigado por ter tido paciência, por ter confiado em mim quando eu duvidava da minha capacidade, por ter apoiado minhas ideias e por ter estado ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço aos amigos que fiz na minha jornada enquanto estudante de Letras – Bianca, Lucas, Milene, Diego, Gabriel, Flávia, Patrícia e tantos outros que estiveram comigo. Aprendi com cada um e sei que a nossa área tem um futuro brilhante porque vocês fazem parte dela.

Agradeço aos meus professores, da escola e da universidade, que me inspiram todos os dias a ser o melhor profissional que posso ser. Obrigado por todos os saberes dialogados.

Agradeço à minha orientadora, Mairim Linck Piva, pelo apoio nessa pesquisa. Sou muito feliz por ter uma parceria tão especial, obrigado pelos conselhos, —ações de orelha” e a confiança no meu trabalho.

Agradeço aos professores do *Programa Socializando a Leitura*, da FURG – Mairim Linck Piva, Adriana de Oliveira Gibbon e Artur Emilio Alarcon Vaz. A minha participação nesse projeto me tornou um melhor professor, um melhor aluno, um melhor pesquisador e um melhor leitor; enfim, tornou-me melhor.

Agradeço à minha família, por ser a minha base.

Agradeço a todos aqueles que lutaram e ainda lutam pela diversidade e a pluralidade de identidades – seja ela qual for. Só foi possível escrever essa dissertação hoje porque gerações vieram antes de mim.

Por fim, agradeço à CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu minha dedicação exclusiva aos estudos.

*“It is not about us saying to someone else that I accept you or I tolerate you. You do not have the power to accept or tolerate me. I take that from you. You will respect me. [...] We’re all human beings. It’s about inclusivity and I will never ever ask any of you for respect. I will demand it.”*

Dominique Jackson.

*Recuperação da adolescência*

*é sempre mais difícil  
ancorar um navio no espaço*

Ana Cristina César

## RESUMO

A presente dissertação analisa dois romances jovens de Vitor Martins, *Quinze dias* (2017) e *Um milhão de finais felizes* (2018), focando no processo de amadurecimento subversivo e formação de uma identidade queer dos personagens das obras. Essa pesquisa está filiada à área de História da Literatura, pois busca revisar um cânone da literatura para jovens, além de considerar a produção literária brasileira contemporânea. Para a análise, separei cada narrativa em cinco tópicos – a família, a amizade, o amor, a cultura e o eu – buscando entender de que forma os personagens centrais de cada obra amadurecem à medida que se relacionam com as temáticas mencionadas, além de explorar o vínculo estabelecido com as questões queer. Para a revisão teórica desta dissertação, busco apoio nos estudos acerca da literatura infantil, da literatura jovem e da *young adult literature* estadunidense, objetivando encontrar correlações com os livros de Martins. Além disso, sobre a subversão e a teoria queer, tenho como base as pesquisas de Michel Foucault e Judith Butler, focando nos assuntos que me levam a conceituar subversão, repressão sexual e heteronormatividade.

**Palavras-chave:** Vitor Martins. Literatura jovem brasileira. Teoria queer.



## ABSTRACT

The present text consists in analyzes of two young adult novels written by Vitor Martins, *Quinze dias* (2017) and *Um milhão de finais felizes* (2018), focusing on the subversive coming of age process and character's queer identity formation. This research is affiliated to the History of Literature area, as it seeks to review a middle-grade and young adult canon, in addition to consider Brazilian contemporary literary production. For the analysis, I separated each narrative in five topics - family, friendship, love, culture and their own selves - in order to understand how the process of coming of age occurs in the main characters of each story, how it is related to the mentioned themes and, moreover, how it is established with the queer matters. For the theoretical revision, I find support in studies about children's literature, middle-grade literature and North-American YA (young adult) literature, looking after correlations in Vitor Martins' books. Furthermore, considering the concepts of subversion and queer theory, I used as foundation Judith Butler and Michel Foucault's studies, focusing on the subjects that conceptualize subversion, sexual repression and heteronormativity.

**Keywords:** Vitor Martins. Young adult literature. Queer theory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. A literatura para jovens no Brasil: jornadas subversivas</b> .....	18
1.1 – Romance de formação: caminhos percorridos na Europa e sua relação com a literatura para jovens .....	19
1.2 Novas jornadas: a literatura jovem no Brasil.....	22
1.3 A literatura young adult: novas perspectivas .....	28
1.4 Tornando queer a literatura: o sujeito LGBTQIA+ em narrativas jovens.....	34
<b>2. A teoria queer: o estranho em foco</b> .....	46
2.1 Repressão, gênero e sexualidade: meios da heteronormatividade .....	47
2.2 Comunidade queer e subversão: o ponto de partida .....	54
<b>3. O amadurecimento queer na obra de Vitor Martins</b> .....	67
3.1 Eles: questões familiares em Vitor Martins .....	70
3.2 Nós: a amizade em Vitor Martins .....	80
3.3 Dois: as relações amorosas em Vitor Martins.....	88
3.4 Por mim: as relações entre o eu e as artes em Vitor Martins .....	96
3.5. Eu: as relações estabelecidas consigo mesmo em Vitor Martins .....	102
<b>Amadurecimentos subversivos: algumas conclusões</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116
<b>ANEXOS</b> .....	122

## INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, busco compreender como o personagem queer<sup>1</sup> passa pelo processo de amadurecimento e formação de sua identidade enquanto gay na literatura jovem brasileira contemporânea, tendo como foco os romances *Quinze dias*<sup>2</sup> (2017) e *Um milhão de finais felizes* (2018), do autor brasileiro Vitor Martins. Destaco que a análise proposta tem como base teórica estudos acerca da teoria queer, da literatura jovem<sup>3</sup> brasileira e da literatura *young adult*.

Além disso, através dos estudos citados, procuro analisar a formação da identidade do sujeito LGBTQIA+<sup>4</sup> em narrativas contemporâneas voltadas para jovens e adolescentes brasileiros, estabelecendo uma relação entre a literatura jovem brasileira, a *young adult literature* estadunidense e a crítica sobre o romance de formação europeu.

Meu interesse em pesquisar essa área da literatura se deu a partir de aspectos tanto pessoais, quanto acadêmicos. Enquanto me formava um jovem leitor, na pré-adolescência, também me descobri como sujeito homossexual; lendo narrativas juvenis e *young adult*, entre 2009 e 2015, pouco li histórias que apresentassem algum personagem gay explicitamente. Com o passar desse tempo, percebi mais romances voltados ao público adolescente, apresentando a comunidade LGBTQIA+, mesmo com manifestações menores. No entanto, a maioria dessas histórias era estadunidense, não abordando questões brasileiras.

---

<sup>1</sup> Assim como Guacira Lopes Louro na obra *Um corpo estranho* (2018), referencial teórico da dissertação, opto por não utilizar o termo queer em itálico, visando que o uso repetido do termo não deixe o texto sobrecarregado de destaques gráficos. Opto também pelo não uso de destaque na palavra gay.

<sup>2</sup> Em 2020, essa obra foi adaptada para a língua inglesa e publicada nos Estados Unidos da América e na Inglaterra, sob o título *Here the whole time*. Ainda em 2020, foi anunciada uma adaptação audiovisual da história, produzida pela Conspiração Filmes.

<sup>3</sup> Termo difundido pelas pesquisadoras Cássia Farias e Regina Peixoto Carneiro no artigo “Juvenil ou jovem? Construções de sentido da literatura brasileira atual para jovens” (2020) sobre a literatura voltada para jovens leitores, a ser aprofundado em capítulos posteriores.

<sup>4</sup> Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, queer, intersexuais, assexuais. Utilizo essa sigla na tentativa de ser o mais inclusivo possível na representação da comunidade referida neste trabalho, visto que o estudo da identidade não-heterossexual e cisgênera se mostra crescente – assim como a sigla representativa. Escolho essa sigla, referida ao longo desta pesquisa, a partir da monografia *LGBTQIA+: identidade e alteridade na comunidade* (2019), de Guilherme Engelman Bortoletto, que tenta traçar um panorama histórico sobre esse termo na comunidade.

A partir do final da década de 2010, passei a notar publicações brasileiras com personagens da comunidade queer e voltadas ao público adolescente. Vi nas livrarias da cidade onde moro, nas redes sociais e nas lojas *online* um possível início desse nicho literário. Resolvi, com base nisso, pesquisar sobre o assunto após ler algumas dessas narrativas e, como já tinha base teórica de literatura infantil e juvenil da graduação em Letras – Português, expandir meus estudos para uma literatura juvenil que apresentava personagens da comunidade LGBTQIA+, observando como se dava seu processo de formação de identidade queer. Destaco este como um aspecto comum das narrativas voltadas para adolescentes, percebendo nele uma oportunidade de analisar as especificidades do jovem LGBTQIA+.

Outra questão que me motivou a pesquisar esse assunto surgiu a partir de uma desvalorização da literatura infantil e juvenil em ambientes acadêmicos, visto que diversas vezes, em seminários e palestras, ouvi tratar-se de uma literatura com pouca relevância, sem estética, servindo apenas como —porta de entrada” para a literatura *de verdade*, como, por exemplo: incentivar o jovem a ler *Crepúsculo* (2005) e apresentar as obras de Jane Austen a ele, pois só assim seriam verdadeiros leitores.

Minha jornada acadêmica com a literatura infantil e juvenil começou com minha inserção no projeto de extensão *Oficina de contação*: formação de leitores, coordenado pelos professores Adriana de Oliveira Gibbon, Artur Emilio Alarcon Vaz e Mairim Linck Piva, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Fazer parte do grupo me proporcionou o contato com jovens leitores, além da compreensão da importância que a literatura apresenta para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, motivando meu interesse de pesquisar obras voltadas para eles.

Por outro lado, o interesse em tratar de questões sobre sexualidade e identidade queer se deu a partir da minha inserção como bolsista no grupo de pesquisa *Imaginário e intimismo*: múltiplas representações literárias, coordenado pela professora Mairim Linck Piva. No grupo, tive a oportunidade de apresentar e publicar trabalhos relacionando a teoria do imaginário de Gilbert Durand com os estudos de gênero e sexualidade, resultando na publicação do artigo —Omito da alma gêmea e o imaginário do amor em *‘Marília acorda’*, de Natália Borges Polesso”,

na revista *Téssera*. A partir do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação da FURG, procurei unir essas duas áreas.

A pesquisa acadêmica com foco na literatura voltada para crianças e jovens foi, por muito tempo, deixada de lado e, quando era feita, preocupava-se muito mais com os aspectos extratextuais. Os críticos literários não percebiam esse gênero como apresentando qualidade estética, sendo apenas uma espécie de caminho para o sujeito desenvolver o ato de ler e, posteriormente, entrar em contato com a “literatura de verdade”, a “literatura de qualidade”.

Com base nas pesquisas que realizei sobre esse assunto em revistas, dissertações e teses, percebo que isso vem mudando. Em 2020, mantém-se ainda um GT (grupo de trabalho) da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), intitulado “Literatura e literatura infantil e juvenil”, além de periódicos voltados para a temática, como a *Revista Emília*, que completou 10 anos de publicações recentemente. Ademais, outros periódicos literários abriram espaço para os estudos de literatura jovem, mesmo que esse não seja seu foco editorial. Destaco, como exemplo do crescente reconhecimento da literatura voltada para jovens, os estudos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), os quais, ao fazerem um panorama histórico desse gênero, afirmam que “salta aos olhos a marginalidade da literatura infantil. Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 11).

As autoras discorrem sobre a visão do meio acadêmico para a literatura infantil e juvenil, apontando a existência de um considerável distanciamento da literatura “para adultos”. Segundo elas,

os trabalhos sobre literatura infantil, via de regra, desconsideram que o diálogo de qualquer texto literário se dá, em primeiro lugar, com outros textos e tendem a privilegiar o caráter educativo dos livros para crianças, sua dimensão pedagógica, a serviço de um ou outro projeto escolar e político (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 11)

Nesse sentido, as autoras afirmam que, por muito tempo, os estudos sobre a literatura juvenil não a relacionavam com a literariedade da obra, mas sim com fatores extratextuais, como a formação leitora, o caráter educativo ou alguma “função” para a escola. João Luis Ceccantini (2010) aponta que a literatura voltada

para jovens esteve por muito tempo em uma posição —marginal” no campo literário, passando, contudo, a conquistar seu espaço, pois

tem sabido, de forma astuta, conciliar a percepção da especificidade própria do infantil ou do juvenil com a visada mais larga que pode alcançar certa produção de excelência, capaz de transitar livremente entre faixas etárias, níveis de escolaridade e grupos sociais (CECCANTINI, 2010, p. 2).

Assim, a partir da minha pesquisa, percebo a expansão de estudos, como teses e dissertações sobre essa temática, sem mais a pretensão de analisar um livro infantil ou juvenil como caminho para chegar ao clássico, mas sim por sua literariedade própria ou sua relação com o público-alvo. Reitero que a inserção dessa literatura nas escolas, através de projetos e pesquisas, é essencial para a formação dos indivíduos e suas identidades, mas não deve ser considerada como única possibilidade de trabalho – a pesquisa com as literaturas para crianças e jovens deve ser plural e diversa.

Depois dessa pesquisa inicial, restringi o processo aos resultados tratando, especificamente, da literatura *young adult*, ou literatura jovem. Os resultados encontrados eram majoritariamente sobre narrativas anglófonas; deparei-me com poucos resultados escritos por brasileiros – estes ainda faziam referência aos grandes sucessos em língua inglesa, como *Jogos vorazes* (2008) e *Divergente* (2011).

Tenho como exemplo a análise realizada por Paula Martins Rodrigues, intitulada *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos vorazes e Divergente* (2015); na dissertação da autora, é abordada a configuração de uma distopia sob a perspectiva jovem (ou *young adult*, no original), estabelecendo a relação intertextual de clássicos do gênero e narrativas contemporâneas voltadas para jovens. Apesar do gênero *young adult* brasileiro surgir no mercado editorial recentemente<sup>5</sup>, eu esperava encontrar pesquisas acerca da temática ou mesmo das narrativas *young adult*, mesmo não tendo esse tipo de literatura como foco de análise.

A relação entre a literatura voltada para jovens e os estudos de gênero e sexualidade também é um fenômeno recente no meio acadêmico. Como citado

---

<sup>5</sup> No capítulo um desta dissertação, aprofundo mais a questão desse gênero e seu uso em contraponto com a nomenclatura “literatura juvenil”.

anteriormente, somente no final do século XX foram publicadas narrativas do gênero com enfoque em personagens LGBTQIA+ como protagonistas de suas histórias. Dessa forma, a pesquisa acadêmica também passa a apresentar breves manifestações dialogando com a literatura voltada para jovens e personagens queer. Um desses exemplos é a pesquisa *Queering young adult literature: examining sexual minorities in contemporary realistic fiction between 2000-2005*<sup>6</sup> (2007), de Corrine Marie Wickens, dissertação que visa analisar narrativas *young adult* anglófonas as quais passaram a tratar de temáticas como homossexualidade e transgeneridade, ocupando esse espaço por muito tempo bastante heteronormativo<sup>7</sup>. O *corpus* da autora é bastante extenso e, em sua análise, Wickens discorre sobre a consolidação dessa vertente da literatura no começo dos anos 2000, a qual reverbera em obras mais contemporâneas. Dos noventa e três romances pré-selecionados, dezessete estavam de acordo com o critério de Wickens, personagens LGBTQIA+, narrativas contemporâneas e não focadas em aspectos fantásticos e que apresentassem relevância literária.

Outra pesquisa em diálogo com a proposta desta dissertação é a de Kyssia Rafaela Almeida Pinto da Silva, intitulada *Configurações homoafetivas em romances juvenis brasileiros* (2012), com objetivo de analisar a importância da representatividade LGBTQIA+ em quatro obras juvenis brasileiras publicadas entre 1997 e 2009 – *O amor não escolhe sexo* (1997), de Giselda Laporta Nicolelis; *Cartas marcadas* (2007), de Antonio Gil Neto; *Diário de Rafinha* (2009), de Léo Dragone; *Menino ama menino* (2000), de Marilene Godinho.

Ademais, o estudo de Lorena de Carvalho Oliveira, intitulado *Escondidos na estante: a representação da homossexualidade na literatura juvenil contemporânea* (2017), também é um aporte teórico para minha pesquisa, visto que a análise de estereótipos sobre o sujeito queer na literatura juvenil brasileira no final do século XX e na primeira década do século XXI tem relevância para a melhor compreensão das identidades dos sujeitos LGBTQIA+. Utilizo essas pesquisas como subsídio para minha proposta, considerando que busco analisar o processo da construção da

---

<sup>6</sup> –Tornando queer a literatura *young adult*: examinando minorias sexuais na literatura contemporânea realista entre 2000-2005”, em tradução livre.

<sup>7</sup> Conceito dos estudos de gênero e sexualidade que percebe o sujeito heterossexual como a norma, o padrão. Aprofundarei esse termo nos capítulos posteriores.

identidade de personagens queer em romances *young adult* brasileiros publicados na segunda década do século XXI, dialogando com essas dissertações.

Em relação a estudos acadêmicos sobre o autor das narrativas selecionadas nesta dissertação, Vitor Martins, encontrei poucos resultados. Não obtive conhecimento, até a data deste estudo, de nenhuma pesquisa de pós-graduação envolvendo o autor, em nível de mestrado ou de doutorado. No entanto, foram publicados alguns artigos, e destaque, dentre eles, um publicado na revista *Interfaces*, da UNICENTRO, analisando um dos livros do autor, *Um milhão de finais felizes* (2018). No artigo de Yuri Pereira de Amorim e Silvana Augusta Barbosa Carrijo, intitulado —Literatura sai do armário: o luto simbólico e a intolerância familiar em *Um milhão de finais felizes* (2018)”, os autores analisam a narrativa de Vitor Martins, voltando seu olhar para a relação familiar estabelecida na obra, aproximando os acontecimentos da narrativa ao sentimento de luto. É notável que o artigo não busca relacionar a obra do autor com algum projeto pedagógico ou torná-lo um caminho para conhecer os clássicos consagrados, mas sim realizar uma análise acerca da literariedade do texto, preocupando-se com aspectos de construção de personagem e verossimilhança, uma temática de análise comum à literatura —~~pra~~ para adultos”.

Por fim, afirmo minha busca, nessa breve recuperação da fortuna crítica de temática e autor selecionados para minha dissertação, por apresentar um panorama do que se tem escrito, no meio acadêmico, sobre eles. Acredito, a partir da pesquisa realizada neste texto, poder contribuir para uma área dos estudos literários que ainda vem se estabelecendo no Brasil, tendo em vista, principalmente, sua relação com as teorias de gênero e sexualidade.

Ademais, tento também estabelecer diálogo entre os estudos literários e o que é lido (e comprado) pelo público jovem, visto que as narrativas *young adult* brasileiras têm ocupado espaço entre os livros mais vendidos, em plataformas como a *Amazon* brasileira. Além disso, ao pesquisar em plataformas como o *Google* e o *YouTube* os nomes das narrativas de Martins, percebo uma grande quantidade de resenhas e vídeo-resenhas de seus livros, nas quais se estabelecem discussões e indicações sobre as obras, apontando-as como narrativas bastante lidas e geradoras de diálogo entre seus leitores<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> GEEK freak. Vamos falar sobre “Quinze dias” (Vitor Martins) – Sem spoiler. 2017. (6m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4i-8gCVPbLM>>. Acesso em: junho de 2020.



A questão da plataforma de vídeos *YouTube* como espaço para debate sobre literatura e leitura entre jovens é bastante difundida na mídia, e já encontra também respaldo acadêmico. A monografia *Comunidade booktube e o leitor contemporâneo*, de Maria Beatriz Izidia Baracho de Oliveira, aborda esse fenômeno. Segundo a autora,

O BookTube é uma comunidade criada por pessoas que gostam de ler para pessoas que possuem os mesmos interesses. O termo remete a palavra livro em inglês “Book” e “Tube” da plataforma em que se encontra, YouTube, e se apresenta como uma ótima denominação para os canais literários. Os usuários que possuem esses canais são chamados de booktubers. Ainda que estes termos sejam mais conhecidos fora do Brasil, inclusive por suas expressões estrangeiras, os canais literários brasileiros vêm ocupando grande espaço na internet. Com uma plataforma interativa como o YouTube e o uso de outras mídias e redes sociais tais como o Facebook, Twitter, Instagram, o criador de conteúdo consegue divulgar seu trabalho com maior facilidade e, conseqüentemente, atingir um público maior de usuários. Tanto nos canais brasileiros quanto nos canais estrangeiros que trabalham com a divulgação da leitura, o papel do booktuber está sendo mais respeitado e buscado. Editoras e livrarias virtuais procuram parcerias com os donos dos canais a fim de promover os livros e muitas vezes essa parceria paga por resenhas de livros o que auxilia a manter o canal (OLIVEIRA, 2018, p. 31).

Portanto, o *Booktube* se instaura nas mídias sociais como mais um meio para jovens leitores compartilharem suas leituras, pois os criadores de conteúdo que possuem o canal postam sobre suas impressões – e às vezes alguma análise aprofundada da obra – e quem acompanha pode comentar, acrescentando, discordando ou concordando. Desse modo, encontra-se uma alternativa para a disseminação da literatura, um caminho de acordo com o universo de jovens leitores, como aponta a autora, no qual a internet não é inimiga do livro, mas sim sua aliada.

Para realização desta pesquisa, divido-a em três capítulos. No primeiro, analiso a trajetória do referido gênero no Brasil, buscando uma origem no romance de formação alemão, passando para a literatura juvenil brasileira, o romance *young adult* nos Estados Unidos da América e a forma como esse gênero se apresenta em território brasileiro, além de sua relação com personagens queer.

No capítulo dois, estruturo uma análise acerca de questões corporais e dos estudos sobre gênero, sexualidade e identidade queer, heteronormatividade e subversão relevantes para a proposta. Ao terceiro capítulo, apresento uma análise dos dois romances de Vitor Martins, *Quinze dias* (2017) e *Um milhão de finais felizes* (2018), organizando-o em cinco categorias de análise – família, amizade, amor, cultura e o eu – contrastando com o modo como se dão a formação e o processo de amadurecimento e construção da identidade do protagonista de cada história – Felipe e Jonas, respectivamente.

## 1. A literatura para jovens no Brasil: jornadas subversivas

Neste capítulo, busco entender como se configuram as narrativas brasileiras voltadas para jovens e como se dão as relações com a comunidade LGBTQIA+. Para isso, estabeleço um breve panorama da história dessa literatura, partindo de referências europeias acerca do gênero romance de formação, que busca acompanhar a trajetória de um sujeito em seu processo de amadurecimento e como ele vivencia seus relacionamentos consigo e a sociedade na qual está inserido. Articulo essa perspectiva com a trajetória da literatura infantil e juvenil brasileira no século XX, começando no XXI, que apresenta em publicações como *A menina do nariz arrebitado* (1920), de Monteiro Lobato, um novo modelo de literatura infantil a ser seguido, marcado por não ter o aspecto didático como único objetivo, como havia nos livros de leitura do final do século XIX e começo do XX.

Posteriormente, na contemporaneidade, o gênero é reinventado, passando a tratar de temáticas que não subestimam os jovens leitores ao abordar morte, abusos, suicídio e outros assuntos considerados, anteriormente, —narrativas de adulto”. Abordo, por fim, o gênero *young adult* na América do Norte e sua influência na literatura jovem brasileira contemporânea. O YA (*young adult*) tem como algumas de suas características a focalização do ponto de vista de um personagem jovem, normalmente entre treze e vinte anos, buscando a identificação com o sujeito leitor. Apesar do gênero ter como origem a literatura estadunidense, percebo que sua influência já se faz presente no mercado editorial brasileiro, considerando as narrativas jovens vendidas já sob esse nome. Tenho como exemplo um dos livros do *corpus* desta dissertação, *Um milhão de finais felizes*, cuja contracapa descreve o autor Vitor Martins como —um dos melhores autores atuais de YA”. Destaco que tal comentário é feito por outra escritora, Iris Figueiredo, que também escreve YA.

A partir das breves perspectivas apresentadas, tenho como objetivo analisar a forma como o sujeito queer é representado nessas histórias, partindo da total ausência, para a *sugestão* de uma não-heterossexualidade, chegando ao espaço de personagem coadjuvante, até finalmente tornar-se protagonista de sua própria narrativa.

## 1.1 Romance de formação: caminhos percorridos na Europa e sua relação com a literatura para jovens

Para os pressupostos acerca do romance de formação, tenho como base os estudos do pesquisador brasileiro Marcus Vinicius Mazzari, que analisa o romance de formação e seus desdobramentos na literatura ocidental. Em sua obra *Labirintos da aprendizagem* (2010), o autor debate as características do romance de formação, considerando suas primeiras manifestações na obra de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009), passando por obras como *O verde Henrique*, de Gottfried Keller, obras expoentes do gênero na Europa dos séculos XVIII e XIX.

Mazzari também apresenta a possibilidade da aproximação dessas obras com narrativas que não estão restritas a esse contexto, mas podem ser designadas como romance de formação. Dentre elas, o autor cita os romances brasileiros *Capitães da areia* (1931), de Jorge Amado, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia e *Grandes sertões: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, entre outros (MAZZARI, 2010, p. 126). O pesquisador demonstra que esse gênero literário não deve ser percebido como datado, referente exclusivamente à Europa de séculos passados, continuando a influenciar as escritas e as temáticas de narrativas de diferentes gêneros e origens geográficas e culturais.

Acredito ser importante abordar brevemente a questão dos romances brasileiros citados por Mazzari. Apesar dessa análise não ser aprofundada, tratando-se apenas de uma nota de rodapé, a perspectiva é pertinente para a análise proposta sobre a literatura e jovens leitores. Narrativas como *O ateneu* e *Capitães da areia* apresentam o aspecto de formação – seus personagens passam por um processo de amadurecimento e de construção de identidade, encontrando seu espaço – mesmo em contextos diferentes. Ademais, ambas tratam, de certa forma, de questões acerca de uma não-conformidade da vivência heteronormativa, como a relação de Sérgio com os meninos do internato e o modo como eram vivenciadas as relações entre meninos no grupo do romance de Jorge Amado.

Mazzari abre um dos capítulos de sua obra com uma citação de Otto Maria Carpeaux sobre o *bildungsroman*, na tentativa de sintetizar o que é tratado em romances de formação: ~~–~~ não descrever o caminho de um homem pela vida em

busca de si mesmo” (CARPEAUX, 1959, p. 304 *apud* MAZZARI, 2010, p. 93). Apesar do uso do termo —homem”, o qual julgo inadequado e desatualizado<sup>9</sup>, essa afirmação tem muito a dizer sobre a narrativa de formação desse gênero. Não se trata de uma aventura ou busca por algum objetivo – fama, dinheiro, sucesso, vingança ou redenção – mas sim da procura pelo encontro de *si mesmo*.

Mazzari também evoca a perspectiva de Wilhelm Dilthey sobre o *bildungsroman*, corroborando a ideia de uma busca por seu —eu. Sobre os protagonistas dessas narrativas, o autor afirma que suas histórias são centradas em algumas temáticas, apresentando

como ele ingressa na vida num alvorecer feliz, procura por almas afins, encontra a amizade e o amor, mas também entra em conflito com a dura realidade da vida e assim, sob as mais variadas experiências, vai amadurecendo, encontra-se a si mesmo e conscientiza-se da sua tarefa no mundo (DILTHEY, 1991 *apud* MAZZARI, 2010, p. 101).

O romance de formação, no entanto, exhibe algumas divergências teóricas no que se refere a sua caracterização. Mazzari apresenta a perspectiva de Karl Morgenstern, filólogo e pesquisador alemão do século XVIII, o qual defende que o romance de formação apresenta —heróis, a seu ver, muito superiores em força moral ou caráter viril a um Agatão ou Wilhelm Meister, representariam modelos mais apropriados e positivos para a formação da juventude” (MAZZARI, 2010, p. 98). Portanto, o *bildungsroman* teve um momento em sua história no qual seu maior valor estava ligado a —daum exemplo” para a juventude da época, de forma similar ao que aconteceu com a literatura infantil e juvenil até a metade do século XX.

Outro ponto de intersecção entre o romance de formação e a literatura para jovens, defendido por Morgenstern, se dá a partir do emprego desse termo —não apenas com certa unidade temática, mas também com sua função social, isto é, estimular a formação do leitor” (MAZZARI, 2010, p. 98). Nesse sentido, o *bildungsroman* apresentou, por muito tempo, o caráter de exemplo a ser seguido por

---

<sup>9</sup> Por muito tempo, as narrativas reconhecidas pela crítica literária como —romance de formação” foram estritamente sobre homens. *O verde Henrique* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* são alguns exemplos. No século XX, apresento *O ateneu* e *O apanhador no campo de centeio*. No entanto, pesquisadores têm abordado obras com protagonistas mulheres como pertencente ao romance de formação, como *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles. A dissertação *A formação intimista feminina em Verão no aquário, de Lygia Fagundes Telles* (2012), da pesquisadora Lucilene Canilha Ribeiro, é um exemplo disso. Destaco que o termo ‘homem’ talvez não tenha sido usado como gênero masculino e sim como sinônimo de —ser humano”, como era e ainda é comum.

crianças e adolescentes, junto à “função” de formar um jovem leitor, aproximando-o de estudos iniciais sobre a literatura juvenil – pontos a serem aprofundados posteriormente nesta dissertação.

Articulando com Mazzari, estabeleço diálogo com a pesquisadora brasileira Cássia Farias, que tem como foco de sua dissertação, *Narrativas de amadurecimento: relações entre romance de formação e a literatura infanto-juvenil* (2016), compreender de que forma a literatura para crianças e jovens pode ser aproximada do gênero romance de formação e como essa relação se configura em narrativas juvenis norte-americanas. Ao realizar esse contato, Farias demonstra que a “estrutura-base [do romance de formação] pode ser aplicada a diversos cenários e contextos” (FARIAS, 2016, p. 106), não sendo restrita à obra de Goethe.

A pesquisa de Cássia Farias também corrobora a aproximação entre a literatura juvenil e o romance de formação. A autora afirma tal fato a partir da semelhança das narrativas no que se refere a seus personagens centrais, jovens em confronto com seu meio (FARIAS, 2016, p. 105), além de uma proximidade temática, pois diversos livros da literatura jovem tratam de uma trajetória de amadurecimento. O *corpus* de análise de Farias é o romance estadunidense *Bateria, garotas e a torta misteriosa* (2006), de Jordan Sonnenblick, o qual apresenta a história de Steven Alper, de treze anos, um garoto que toca bateria na banda da escola e enfrenta, junto da família, o diagnóstico de leucemia de seu irmão de cinco anos. Farias estabelece relações entre a história de Steven e as histórias de personagens consagrados do romance de formação, como Wilhelm Meister.

A partir disso, a autora apresenta argumentos para demonstrar a possível atualização e a realocação dos parâmetros do *bildungsroman*. Um desses caminhos se dá ao afirmar que o romance de formação tem a transformação – ou formação – como uma das características, estando, portanto “constantemente se renovando para que possa representar as ideias e pensamentos vigentes em cada época” (FARIAS, 2016, p. 106). Esse gênero, de acordo com Farias, trata do desenvolvimento de um indivíduo que representaria uma classe da sociedade – um jovem burguês, branco, cisgênero e heterossexual, na maioria dos casos – durante um período de grandes mudanças sociais. Isso é perceptível em *Wilhelm Meister*, mas também em narrativas de formação posteriores, como a obra estadunidense *O*

*apanhador no campo de centeio*<sup>10</sup> (1951), de J.D. Salinger, com seus jovens protagonistas e seu conflito com os valores vigentes das respectivas sociedades nas quais estavam inseridos.

Sendo assim, o contexto histórico-social desempenha um papel fundamental nessas narrativas, pois os conflitos dos jovens protagonistas se referem a esse mundo que começa a se estabelecer de formas diferentes. Segundo Farias, ao unir isso ao gênero jovem, historicamente, o romance de formação surgiu em um período de transição, e é possível afirmar que o romance juvenil é a forma que trata, por excelência, do sujeito em transição, que está realizando a passagem da infância para a vida adulta (FARIAS, 2016, p. 107).

A autora, além disso, também defende que o *“bildungsroman juvenil”* apresenta uma importância e um impacto direto na relação dos jovens leitores com o mundo onde estão inseridos, afirmando que *“...os romances dão voz aos jovens, que muitas vezes estão em conflito com seu meio e não sabem como prosseguir, como achar seu lugar”* (FARIAS, 2016, p. 111).

Ao refletir sobre o romance de formação e sua relação com o processo de amadurecimento, percebo que esse gênero não é restrito aos séculos passados, reverberando na literatura até a contemporaneidade, como aponta Mazzari. Além disso, tal influência é perceptível em personagens na literatura juvenil, de acordo com as pesquisas de Farias, em sua análise da obra de Jordan Sonnenblick, visto que muitas características de ambos os gêneros se mostram similares. Começo, portanto, a esboçar a trajetória do personagem adolescente na literatura em que ele é o protagonista e como esse gênero foi – e continua sendo – transformado.

## 1.2 Novas jornadas: a literatura jovem no Brasil

A partir do romance de formação pensado como próximo à literatura jovem, trago algumas perspectivas sobre esse gênero, demonstrando que por muito tempo ele foi marcado no Brasil por um caráter didático, apresentando personagens como *“modelos”* a serem seguidos pelos jovens e amenizando – ou ignorando – temáticas

---

<sup>10</sup> *The catcher in the rye*, no original.

as quais se imaginavam desconfortáveis para serem lidas por crianças e adolescentes.

Começo o relato sobre a literatura jovem a partir da obra *Panorama da história da literatura infantil e juvenil* (1991), da pesquisadora Nelly Novaes Coelho. A autora apresenta um panorama acerca dessa literatura, abordando os primórdios da literatura infantil e juvenil desde suas origens indo-europeias até o Brasil dos anos noventa. Para esta pesquisa, abordo o que foi escrito a partir de textos brasileiros, não as traduções e versões de textos estrangeiros.

Coelho relata que a primeira manifestação consciente de escrita para jovens leitores no Brasil se dá através dos livros de leitura, estando a leitura e a educação, a partir disso, sempre associadas. Esses textos traziam consigo valores ideológicos bem marcados, como o nacionalismo, o tradicionalismo cultural, o moralismo e a religiosidade. A pesquisadora passa a citar alguns desses livros, como *O método Abílio* (1886), de Abílio César Borges e *O amiguinho Nhonhô* (1882), de Meneses Vieira. Entre esses e outros textos, Coelho percebe as narrativas enquanto apenas um caminho para transmitir os valores citados, além de alguns mais específicos, como a dedicação ao dever, a paciência e a obediência aos pais.

Ademais, Coelho afirma que tais textos continham bastante influência estrangeira e não condiziam com a realidade brasileira; alguns ainda apresentavam lista de exercícios de redação e recapitulação das histórias, nunca de reflexão acerca do que foi lido. Esses livros, portanto, resumiam-se em lições, apenas (COELHO, 1991, p. 212). Destaco também a obra citada pela pesquisadora brasileira, *Leituras infantis* (1900), de Francisco Vianna, que busca divertir os jovens leitores com suas narrativas, ao mesmo tempo em que os *ensina* algo. Além da permanência da intencionalidade do ensino, Coelho traz uma citação do autor segundo a qual as narrativas não poderiam ser apenas prazerosas ou divertidas.

A autora também destaca a obra *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac; a narrativa dos irmãos órfãos viajando pelo Brasil encadeia informações históricas, geográficas e da natureza, junto aos valores ideológicos já citados. O próprio autor, assim como Vianna, apresenta sua intencionalidade no prefácio do livro, quando afirma desejar que a história seja uma grande lição para os leitores.

Encerro a revisão de Nelly Novaes Coelho com a apresentação de sua perspectiva sobre Monteiro Lobato. Para ela, —~~se~~ que ninguém suspeitasse, com



ele estava sendo criada a literatura infantil brasileira” (COELHO, 1991, p. 222). Sobre ele, Coelho diz que —seu sucesso irrestrito entre os pequenos leitores decorreu, sem dúvida, de um fator decisivo: eles sentiam identificados com as situações narradas” (COELHO, 1991, p. 227).

Junto disso, a obra de Lobato estabelece um contraponto com o que era escrito anteriormente: suas narrativas não defendiam exclusivamente o —ensinamento” de valores, mas sim personagens com liberdade de pensamento e ação, o que, para a época, foi considerado muito subversivo. A partir de Lobato a literatura infantil e a literatura juvenil passam a ser repensadas.

Lajolo e Zilberman (2007), na obra *Literatura infantil brasileira: história e historiadores*, apresentam um conceito chave para os estudos na área da literatura infantil, o qual pode ser modalizado também para a literatura juvenil e jovem: o afastamento do viés pedagógico e escolar que muitas vezes as narrativas para crianças e adolescentes continham. Segundo as autoras,

aparentemente desapareceu desses livros infantis o compromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com os conteúdos escolares mais ortodoxos, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e acredita-se — libertadores (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 159).

Entende-se, portanto, que a partir da segunda metade do século XX, a literatura infantil (e juvenil) é —apaginada”, abandonando valores conservadores. É Com base nessa nova perspectiva, obras com um caráter mais inovador podem surgir, abandonando apenas interesses pedagógicos e escolares, visando ensinar um valor ao leitor e preterindo aspectos literários.

As autoras também alertam que a pesquisa acadêmica sobre a literatura infantil e juvenil não tinha como foco a literariedade do texto em si. Para elas, os estudos —desconsideram que o diálogo de qualquer texto literário se dá, em primeiro lugar, com outros textos e tendem a privilegiar o caráter educativo dos livros para crianças, sua dimensão pedagógica, a serviço de um outro projeto escolar e político” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 11).

Lajolo e Zilberman ainda afirmam que surge na literatura juvenil —um esforço programado de abordar temas até então considerados tabus e impróprios para

menores” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 123)<sup>11</sup> fazendo, dessa forma, com que o gênero literário deixe de se submeter a valores conservadores, maniqueístas e autoritários. As histórias passam a ser contadas não apenas pela necessidade de ensinar algo às crianças, seja um valor moral ou um conhecimento específico, e sim pelo prazer da narrativa.

A partir dessa nova perspectiva para a literatura jovem, narrativas como as de Lygia Bojunga são legitimadas. Em um dos ensaios de *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil* (2010), intitulado —o olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil”, Alice Áurea Penteado Martha afirma que na literatura juvenil contemporânea,

jovens leitores podem reconhecer suas angústias, faces diversas do medo — morte, separações, violências, crises de identidade, escolhas, perdas, afetividades, [...] cuja temática envolva acontecimentos problemáticos para os seres humanos em qualquer tempo e espaço (MARTHA, 2010, p. 121).

A partir disso, percebo que a literatura juvenil e jovem volta seu olhar para a identificação do sujeito leitor com as situações vivenciadas pelos personagens, não partindo de um ideal de juventude não cabível, visto que esse período é composto por diversas crises e problemas, tão importantes quanto os de adultos. É perceptível, portanto, o motivo pelo qual obras como *Sapato de salto* (2006), *Seis vezes Lucas* (1995) e *Meu amigo pintor* (1987), de Lygia Bojunga, são tão expoentes na literatura jovem: elas tratam de temas importantes e verossímeis com a vivência dos jovens leitores, como o abuso sexual, relações não saudáveis entre pais e filhos, a morte e o suicídio, sem subestimar o leitor.

Outro ponto defendido pela autora sobre as narrativas juvenis contemporâneas é a proximidade do leitor com o personagem (ou personagens)

---

<sup>11</sup> Considerando a proposta desta pesquisa de discutir as temáticas da comunidade LGBTQIA+ na literatura para jovens, acredito que não seja adequado ignorar comentários ultrapassados nos textos. As autoras sinalizam que, nas obras analisadas, “tendências homossexuais” aparecem como um dos problemas a serem apresentados e superados, junto do vício em drogas. De acordo com Lajolo e Zilberman, “o livro tematiza ainda outros problemas: uso de drogas, carência afetiva, tendências homossexuais. Se a última questão se resolve ao fim da história, quando Tico reencontra sua masculinidade através de Marta, outra personagem, Luís, envolve-se irremediavelmente com traficantes de drogas e se vicia em maconha” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.136). A problemática do referido trecho se dá pela associação da homossexualidade com o vício em drogas, enxergando-a como um problema a ser resolvido, um “perigo” da sociedade moderna; tal percepção sobre os sujeitos da comunidade LGBTQIA+ não é mais cabível na literatura contemporânea.

central (s) da obra. A autora discorre sobre a importância dessa relação a partir da voz narrativa, não importando se é em primeira ou terceira pessoa, desde que o sujeito se mostre *próximo* ao leitor, pois dessa forma a leitura —~~for~~ece aos receptores a possibilidade de refletir sobre sua condição e elaborar sua imagem como seres-no-mundo” (MARTHA, 2010, p. 126). Sendo assim, a identificação com os personagens da obra, através de recursos narrativos e da verossimilhança, pode ser considerada também um dos componentes da formação de sua identidade, pela ideia de não estar —~~só~~ho no mundo” – outros passam por situações similares.

Martha também discorre de forma breve como se caracteriza a identidade juvenil, sendo necessária para compreensão de uma literatura voltada para essa etapa da vida. De acordo com a autora, baseada em pressupostos de Boaventura Santos, essa identidade não pode ser percebida como definitiva e estável, com um período cronologicamente marcado para começar e terminar, como se todos os sujeitos experienciassem da mesma forma. Ao contrário disso, deve-se pensar em identidades juvenis, no plural, visto que existem diversas formas de viver a juventude, além de diferentes momentos vividos por um sujeito.

Ademais, é afirmado pela pesquisadora que a experiência da juventude é atravessada por outras identidades responsáveis por influenciar a vivência enquanto sujeito jovem, como —~~mulher~~”, —~~latino-americano~~”, —~~negro~~” e outros. Adiciono, considerando o foco desta dissertação, a identidade queer, do indivíduo LGBTQIA+, como uma das vivências a influenciarem a maneira como o indivíduo vive a juventude.

Encerrando a seção sobre identidade jovem, a qual reverbera na literatura voltada para esse público, Martha apresenta uma distinção entre a experiência desse período de transição em sociedades contemporâneas em contraponto com as sociedades antigas ou dos povos originários. Na modernidade, os ritos de passagem são vivenciados de formas diferentes e gradualmente, como no caso do uso de redes sociais, de poder sair sem a companhia dos pais, do uso do aparelho celular e até em relação à maioridade legal. Não existe um momento único, uma cerimônia oficial marcando a transição da infância para a idade adulta, demonstrando mais uma vez que essa identidade é vivida de maneiras distintas e em momentos diferentes por cada indivíduo.

Outro aspecto levantado por Martha é a relação estabelecida entre os jovens e o mundo pelo qual estão cercados nas narrativas contemporâneas. A pesquisadora discorre acerca do vínculo de crianças e adolescentes com os adultos, afirmando que o autoritarismo de pais e professores foi se tornando mais escasso nas histórias, estabelecendo mais relações respeitadas e de equidade, indo ao encontro do afirmado por Lajolo e Zilberman anteriormente, sobre a dissipação de moralismo, conservadorismo e autoritarismo na literatura voltada para crianças e adolescentes. A partir dessas considerações feitas por Martha, conclui que em algumas narrativas, a pessoa mais velha é tida como um conselheiro do protagonista (ou protagonistas), não necessariamente como uma figura de superioridade, mas sim tendo uma genuína preocupação com o bem-estar do personagem, sem menosprezar seus problemas por ser mais jovem. Tal fato aparece em narrativas representando uma relação saudável entre as partes, visto que os conflitos familiares e escolares ainda são temáticas populares em romances jovens.

A relação dos personagens jovens com a produção cultural ao seu redor também é abordada por Martha ao afirmar que as crianças e adolescentes dessas narrativas passam a procurar conforto em livros, filmes, músicas e séries em momentos críticos de seus conflitos. Da mesma forma, percebo, a partir da leitura de Martha, que o vínculo com a leitura aparece em narrativas contemporâneas, não mais em uma tentativa explícita de incentivar a formação do leitor de um modo mecânico, mas sim apresentando jovens leitores, discorrendo sobre o papel da leitura na vida dos personagens.

Em outro texto da obra *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil* (2010), Rosa Maria Cuba Riche, em seu artigo —*Literatura infantil e juvenil contemporânea e o retorno do trágico: o caso Lygia Bojunga*”, aprofunda os estudos sobre a perspectiva da literatura jovem contemporânea. Como apontado anteriormente neste capítulo, o nicho literário voltado para crianças e adolescentes, por um período, apresentava como uma das principais características a tentativa de ensinar uma lição ou um princípio moralista.

Com a publicação de obras infantis como *A menina do nariz arrebitado* (1920), de Monteiro Lobato, a representação de crianças e adolescentes na literatura foi se modificando – nesse momento, percebia-se que o jovem presente

nessas narrativas se aproximava mais do real, afastado de uma perspectiva idealizada, apresentando não o que os adultos gostariam que fosse, mas sim como possivelmente era.

A autora aponta a literatura jovem, especificamente em textos selecionados de Lygia Bojunga, enquanto próxima do viés trágico, remontando a *Poética*, de Aristóteles. Para Riche, acordando com Marisa Lajolo e Regina Zilberman, temáticas sobre morte, suicídio, pedofilia, assassinato, abuso físico, psicológico e sexual aparecem em narrativas voltadas para jovens leitores, não mais os subestimando com histórias “felizes”, somente. Junto dessa nova perspectiva, a autora realoca a literatura jovem como próxima ao gênero trágico, discorrendo em sua análise sobre algumas similaridades entre os clássicos gregos e as narrativas de Lygia Bojunga. Destaco que Riche não objetiva usar a literatura bojunguiana como um caminho para se conhecer as tragédias clássicas, mas sim apresentando seu próprio valor dentro dessa perspectiva. Compreendo, portanto, que a autora se importa com a literariedade da obra.

Riche, em seu texto, defende a identificação com o leitor como uma das principais características desse gênero na literatura contemporânea, afirmando que o texto de Bojunga consegue —penetrar na alma do leitor com suas personagens ambíguas, tão próximas ao real, permitindo uma maior identificação entre texto e leitor, sem cair no lugar-comum, mas com sofisticação e sensibilidade” (RICHE, 2010, p. 164).

### 1.3 A literatura young adult: *novas perspectivas*

Outro segmento literário selecionado para estudo é a literatura *young adult* ou YA. Como mencionado na introdução deste capítulo, a influência desse gênero, originalmente estadunidense, é percebida no mercado editorial visto que algumas obras já são vendidas sob esse termo, como o caso de *Um milhão de finais felizes*, *corpus* desta dissertação, cujo autor é descrito por outra escritora de *young adult literature* como —um dos melhores autores atuais de YA”.

Ao pesquisar “literatura YA” na plataforma *Google*, diversos sites aparecem nos resultados comentando sobre esses livros e também *blogs* indicando leituras —incluindo o —X nacional” em alguns resultados. No *booktube*, já brevemente

abordado na introdução, os produtores de conteúdo também tratam do tema com essa nomenclatura e incluem nesse nicho o YA nacional.

Considerando que a crítica literária brasileira ainda produz pouco sobre o YA, torna-se necessário trazer tal discussão para esse contexto, mesmo que os limites da definição de YA, assim como outros gêneros, ainda sejam problematizados e questionados – não há uma definição estanque dessa literatura. Ademais, definir qual seria a diferença entre literatura juvenil, literatura jovem e YA também é uma questão válida a ser discutida, mas não é foco desta pesquisa. Desse modo, percebendo a aproximação do *corpus* com a literatura jovem e também com a *young adult*, acredito ser necessário discorrer sobre ambas para uma melhor análise do texto, tendo como base a dissertação de Johanna Risku, *We are all adolescents now: the problematics of categorizing young adult fiction as a genre*<sup>12</sup> (2017).

Risku escreve sobre a categorização e a definição do gênero e apresenta algumas problematizações acerca disso. Assim como a autora não chega a uma definição final, neste segmento da dissertação, o foco será questionar e refletir acerca do YA e não defini-lo como gênero ou apontar divergências com a literatura juvenil.

Para a autora, a existência de uma literatura voltada especificamente para adolescentes começa a crescer por volta da década de sessenta no século XX. Posteriormente, no final da década de noventa e início do século XXI, a literatura YA já é consolidada nos Estados Unidos, sendo uma área mercadológica lucrativa. Além disso, trata-se de um fenômeno multimídia, com obras adaptadas para cinema e TV, como *Harry Potter (1997-2011)*, de J. K. Rowling, *Jogos vorazes (2008-2013)*, de Suzanne Collins, *Série Divergente (2011-2013)*, de Veronica Roth, *A culpa é das estrelas (2012)*, de John Green, *Percy Jackson e os olimpianos (2005-2010)*, de Rick Riordan, *Crepúsculo (2005-2008)*, de Stephenie Meyer, *Simon vs. a agenda homo sapiens (2015)*, de Becky Albertalli, além de outros. Risku define esse momento como a —era de ouro” do gênero, para o qual, recentemente, a crítica literária tem voltado mais o seu olhar. Destaco que o *young adult* também recebe análises similares às direcionadas à literatura juvenil, focando no extraliterário, no

---

<sup>12</sup> —Somos todos adolescentes agora: as problemáticas de categorizar ficção jovem como um gênero”, em tradução livre.

—ensinamento”, em seu uso como recurso didático ou encontrando seu valor literário apenas como um intertexto com clássicos.

Um exemplo abordado pela autora sobre essa dificuldade de definição é a obra citada anteriormente *O apanhador no campo de centeio*, de J.D. Salinger. Muitos críticos estadunidenses teorizam que a obra seria uma das primeiras manifestações da literatura YA, considerando tratar-se de uma narrativa *sobre* um adolescente. No entanto, ao pensar o *young adult* como uma literatura escrita *para* adolescentes, a obra de Salinger não é contemplada por esse critério – similar ao caso de *Capitães da areia*, comentando anteriormente, um livro sobre jovens, cujo público alvo não são leitores adolescentes.

Uma das primeiras características apontadas por Risku é que as histórias são narradas por uma consciência – ou perspectiva – adolescente. Isso não deve ser entendido como um narrador menos sofisticado, mais ou menos confiável, mas sim enquanto a focalização de um adolescente. Ademais, essa perspectiva não exclui, necessariamente, a multiplicidade de vozes dos textos, pois é possível que uma narrativa YA, mesmo com o foco em um ou mais adolescentes, manifeste múltiplas vozes.

A pesquisadora aborda também as questões temáticas envolvidas na literatura *young adult*. Tais narrativas abordam, de diversas formas, a exploração e negociação da identidade desses adolescentes e o relacionamento estabelecido entre o individual e o institucional, o qual pode ser compreendido como as instituições que constituem e formam os sujeitos da infância até a idade adulta, tais como a escola, a família, o trabalho, as mídias, os amigos – a sociedade. Ao discorrer sobre esses temas, Johanna Risku questiona: esses temas são exclusivos aos adolescentes? Não seriam temáticas inerentemente humanas?

Ao tratar desse assunto, a pesquisadora aponta o conflito entre o jovem e as instituições pelas quais está cercado como fundamental. Segundo ela, diversas obras YA analisadas pela crítica literária abordam algum aspecto dessas relações, seja com a família ou com a própria sociedade na qual ele está inserido. Além disso, Risku aponta que o amadurecimento, assim como a formação da identidade são temáticas importantes e predominantes nesse nicho literário:

The stage of life between childhood and adulthood, adolescence, is often characterized as a time of turmoil in a person's life. Establishing one's identity and coming to terms with the transition into adulthood are not small matters for a young person to handle, and the themes of coming of age and identity formation are prominent in YA fiction, reflecting the reality of the adolescent existence<sup>13</sup> (RISKU, 2017, p. 31).

A partir disso, percebo que as narrativas YA apresentam fortemente tais assuntos, mesmo com contextos distintos. Ainda em Risku, muitas dessas obras mesclam essas temáticas, tentando formar uma identidade, demonstrando que —teenagers struggle with their responsibilities within their home sphere as well as in society, negotiate their identities in relation to their peers, and separate themselves from their parents, seeking a new kind of Independence<sup>14</sup>” (RISKU, 2017, p. 32).

Apesar de esses assuntos serem majoritariamente abordados em narrativas *young adult*, os meio tratados são diversos, não existindo uma unidade temática nas obras analisadas pela crítica. Mesmo que a relação com as instituições, a procura e a formação da identidade possam ser percebidas em grande parte dessas narrativas, as histórias são plurais – assim como os adolescentes os quais, apesar de passarem pelo que Risku cita, não são iguais e vivenciam esses momentos de formas distintas. De acordo com a autora,

the common idea of YA being characterized by issues of identity is not without cause in the case of these novels, on the basis that there are clearly similarities to be found in their narratives, regardless of their differences on the level of story or in the character of the protagonists themselves<sup>15</sup> (RISKU, 2017, p.39).

A pesquisadora islandesa tem como um dos exemplos a obra *Did I mention I love you?*<sup>16</sup>, de Estelle Maskame. A protagonista – e narradora –, Eden, tem muito receio de ser vista como uma —~~pre~~ledora” ou como gorda demais, demonstrando

<sup>13</sup> –O estágio da vida entre a infância e a idade adulta, adolescência, é frequentemente caracterizado como uma época de turbulência na vida de uma pessoa. Estabelecer sua identidade e entender a transição para a idade não são questões simples para um jovem lidar com e as temáticas de amadurecimento e formação de identidade são proeminentes na ficção YA, refletindo a realidade da existência adolescente.”, em tradução livre.

<sup>14</sup> –adolescentes entram em confronto com suas responsabilidades no ambiente doméstico assim como na sociedade, negociam suas identidades em relação aos colegas e separam de seus pais, procurando um novo tipo de independência”, em tradução livre.

<sup>15</sup> –O senso comum de que o YA é caracterizado por questões de identidade não é sem motivação no caso desses romances, com base que existem claras semelhanças a serem percebidas nas narrativas, independentemente de suas diferenças no nível da história ou do próprio personagem protagonista”, em tradução livre.

<sup>16</sup> No Brasil, *Já disse que te amo?*, editora Arqueiro.



que a negociação de sua identidade se dá através do medo da percepção do outro e sua interação com colegas da escola e padrões de beleza midiáticos, as instituições. Além do envolvimento amoroso, já explicitado no título do livro, o foco da narrativa se dá através da ressignificação da identidade de Eden e seu confronto com essas instituições – pressões sociais de corpo e personalidade.

Nas três narrativas analisadas por Risku – a citada anteriormente, *Looking for Alaska*<sup>17</sup>, de John Green e *The hunger games*<sup>18</sup>, de Suzanne Collins – a autora conclui que todas apresentam, em diferentes níveis, relação com as temáticas discutidas pela pesquisadora, afirmando que “~~these~~ novels all feature teenagers struggling with their developing selves, and focalizing that development in similar ways<sup>19</sup>” (RISKU, 2017, p. 49). Ademais, as três obras apontam o confronto entre seus respectivos protagonistas e as instituições, como nos já citados casos de Eden e Miles (*Quem é você, Alasca?*), onde o personagem se percebe em uma relação similar, envolvendo a opinião de seus colegas sobre si e o embate entre ele, seus amigos e a escola.

Em *Jogos vorazes*, um romance YA distópico, esse confronto institucional é mais explícito, considerando que a protagonista, Katniss, trava uma luta contra o sistema autoritário de seu país. Destaco que, apesar disso, a formação da identidade de Katniss ainda está presente na narrativa, manifestando-se de outras maneiras. Risku cita a dúvida da personagem sobre matar ou não outro competidor dos jogos, para salvar a si mesma e sua família, algo que antes ela consideraria inimaginável.

A partir desses questionamentos, a pesquisadora aponta a última característica percebida por ela na tentativa de definir o YA – a relação com a linguagem. Sendo um narrador em primeira pessoa ou terceira pessoa, o foco dos fatos é, majoritariamente, não o que está acontecendo, mas sim como esses jovens personagens sentem e experienciam os acontecimentos da narrativa – narrando e, ao mesmo tempo, comentando os acontecimentos da cena, seus pensamentos e seus sentimentos.

---

<sup>17</sup> No Brasil, *Quem é você, Alasca?*, editora Intrínseca.

<sup>18</sup> No Brasil, *Jogos vorazes*, editora Rocco.

<sup>19</sup> “~~todos~~ esses romances apresentam adolescentes enfrentando o desenvolvimento de si próprios e focalizando esse processo de modo parecido”, em tradução livre.

Por fim, apesar desta dissertação não objetivar a definição de uma nomenclatura mais adequada, acredito ser necessário abordar alguns pressupostos acerca disso. Utilizo o artigo “*Juvenil ou jovem? Construções de sentido da literatura brasileira atual para jovens*” (2020), das pesquisadoras Cássia Farias e Regina Peixoto Carneiro. Utilizando publicações brasileiras voltadas para jovens adultos, as autoras discorrem sobre como a distinção estadunidense pode funcionar no Brasil, visto que existe uma discussão sobre os gêneros *young adult*, jovem adulto, e *new adult*, novo adulto, dos quais o primeiro trataria de adolescentes entre treze e dezoito anos e o segundo, jovens entre dezoito e o começo dos vinte anos. Essa distinção visa mais uma questão mercadológica nos Estados Unidos do que literária, em uma tentativa de afastar o *new adult* de uma ideia mais infantil, pois as características citadas anteriormente por Johanna Risku estão presentes em ambos os gêneros.

Farias e Carneiro apresentam as opiniões de autores, editoras e leitores em redes sociais sobre essa questão da nomenclatura, notando um apagamento da ideia de literatura juvenil: o gênero jovem adulto seria o contraponto da literatura infantil e juvenil, por ser mais maduro. Ademais, as autoras apontam a diversidade de faixas etárias em publicações brasileiras desse gênero:

Ao analisar o que foi exposto até aqui, podemos começar a traçar uma noção do que está sendo construído como YA nacional por esses diferentes agentes. Nota-se que se destina a um público jovem, não necessariamente adolescente [...] buscando alcançar uma faixa etária mais ampla. Isso se reflete nos personagens de muitos dos livros YA publicados nos últimos anos no Brasil, como *Um milhão de finais felizes*, em que o principal tem uns 20 anos; *Você tem a vida inteira*, de Lucas Rocha, de 2018, que tem três narradores, com 20, 22 e 25 anos; e *Céu sem estrelas*, de Iris Figueiredo, de 2018, tem uma protagonista de 18 anos que está iniciando a faculdade. Mesmo quando os protagonistas são adolescentes, eles tendem a ser mais velhos, em torno de 16-17 anos, como em *Conectadas* ou *O amor não é óbvio* (FARIAS, CARNEIRO, 2020, p. 220-221).

Nesse sentido, percebo que a distinção da faixa etária está presente, mas as temáticas e os artifícios narrativos dessas obras poderiam ser enquadrados no que foi abordado em Risku, por exemplo. Por fim, destaco uma “solução” apontada pelas autoras acerca dessa nomenclatura, a de chamar essas narrativas brasileiras de “literatura jovem”, considerando que “jovem” é a palavra-chave. Além de unir todas

as narrativas mencionadas, ela desponta em meio às confusões terminológicas do cenário brasileiro (FARIAS; CARNEIRO, 2020, p. 227). Ademais, para Farias e Carneiro a nomenclatura seria a mais funcional na tentativa de não confundir essas narrativas com a literatura infantil ou juvenil.

#### 1.4 Tornando queer a literatura: o sujeito LGBTQIA+ em narrativas jovens

Abordar o sujeito queer em narrativas jovens pode ser um trabalho bastante extenso, visto que as manifestações são muitas e diversas, não existindo uma regra ou consenso de como ele é apresentado e representado. Neste momento da dissertação, pretendo analisar a forma como a crítica literária tem refletido sobre esse assunto, tanto na literatura jovem brasileira, quanto na *young adult literature* estadunidense. A partir dessas perspectivas basearei a posterior análise do *corpus* selecionado.

A principal referência nesta pesquisa para conhecer a historiografia do sujeito queer na literatura YA estadunidense é a obra *Representing the rainbow in young adult literature: LGBTQ+ content since 1969*<sup>20</sup> (2017), Christine Jenkins e Michael Cart. Os autores fazem um resgate de como personagens LGBTQIA+ são retratados em narrativas *young adult* desde sua primeira aparição em 1969, passando pelas décadas de setenta, oitenta e noventa do século XX, chegando ao século XXI e indo até 2016.

De acordo com os autores, o primeiro romance YA publicado apresentando um personagem queer foi *I'll get there. It better be worth the trip*<sup>21</sup> (1969), de John Donovan. É destacado por eles que a publicação dessa narrativa acontece no mesmo ano da rebelião de *Stonewall*<sup>22</sup>. Apesar de ser uma coincidência, Jenkins e Cart discorrem sobre a possibilidade de ambos estarem interligados por um panorama social e um contexto cultural – de visibilidade, de não aceitar mais estar calado diante de injustiças.

<sup>20</sup> *Representando o arco-íris na literatura jovem adulta: conteúdo LGBTQ+ desde 1969*, em tradução livre.

<sup>21</sup> *Eu chegarei lá. É melhor valer a viagem*, em tradução livre.

<sup>22</sup> Série de protestos pelos direitos da comunidade LGBTQIA+ nos Estados Unidos da América, iniciada a partir de uma invasão policial em um bar voltado a esse público. Liderada pela mulher transgênero e *drag queen* Marsha P. Johnson, é considerada um dos maiores marcos da história da luta pelos direitos LGBTQIA+. É no aniversário da primeira revolta, 28 de junho, que se comemora o dia internacional do orgulho LGBTQIA+.

No entanto, o texto chama a atenção para uma constante sobre personagens queer em narrativas dessas primeiras décadas: o destino trágico. Os sujeitos não-heterossexuais e não-cisgêneros seriam —“almas perdidas”, fadados à morte, muitas vezes prematura, ou a solidão e exclusão, exilados para sempre, à margem da sociedade.

Além de explorarem alguns pontos já tratados da literatura juvenil e YA, os autores trazem duas perspectivas distintas dessa literatura, junto ao já citado — trazer à tona vozes e problemas invisibilizados pela cultura hegemônica, além de um alento ao jovem queer que se vê isolado no mundo, ao citar o texto de James Baldwin: o que o atormentava, na verdade, o conectava com as pessoas de forma que ele nunca pode imaginar. Dentre os diversos ângulos das janelas que são os livros, podem-se encontrar espelhos. Ademais, a perspectiva da empatia também é abordada pelos autores, visto que essas narrativas elucidam leitores heterossexuais e cisgêneros sobre questões não necessariamente pensadas por eles.

Jenkins e Cart apresentam uma estratégia de categorização da representatividade queer nos romances YA em sua historiografia. Apesar do foco desta dissertação não ser enquadrar o *corpus* nessas categorias, elas são relevantes para o contexto de análise, além de demonstrarem a percepção da crítica literária sobre o assunto. As obras desses quase cinquenta anos são aproximadas aos conceitos de —“homosexual visibility”, —“gay assimilation” e —“queer conscious/community”<sup>23</sup> (CART, JENKINS, 2017, n. p.).

Na *homosexual visibility*, apresentam-se histórias nas quais são narrados os processos de —“saído armário”, de entender-se como sujeito LGBTQIA+ e contar sobre sua identidade sexual para amigos e família, adentrando a tensão dramática do que pode acontecer a partir desse fato. Em *gay assimilation*, as narrativas têm personagens gays, mas isso é apenas um detalhe de sua caracterização, como ser ruivo ou destro. Por fim, em *queer conscious/community*, existe uma consciência de comunidade, não apenas um personagem isolado, mas uma ideia de que ele não está sozinho, tendo amigos ou mentores queer e, talvez o mais importante, um senso de cultura e história LGBTQIA+.

Ao passar pelo primeiro romance em 1969 e as narrativas dessa primeira década, alguns pontos são percebidos pelos autores. São livros sobre *homosexual*

<sup>23</sup> —“visibilidade homossexual”, —“assimilação gay”, —“comunidade/consciência queer”, em tradução livre.

*visibility*, majoritariamente; as dúvidas sobre o que é ser homossexual e o que isso representa na vida dos personagens estão presentes, mesmo sendo concluídas de forma aberta – não há uma indicação clara da sexualidade desses personagens, apenas a dúvida em si. Ademais, ao conversar com figuras adultas, a regra parece ser tratar do assunto como uma fase, algo experienciado por todo rapaz – no caso do romance de Donovan – uma vez ou outra. Enfim, *I'll get there. It better be worth the trip* apresenta um problema recorrente, não só no que se refere à questão queer, mas também à literatura YA no geral:

The “problem novel,” this type of fiction was driven by its relentless focus on social issues that plagued some contemporary teens: alcohol or drug abuse, teen pregnancy, parental divorce, and so forth. Highly didactic, these novels were notable for one-dimensional characterization, plot contrivance, and near-total lack of art<sup>24</sup> (CART, JENKINS, 2017, p. 17).

Essa perspectiva estabelece uma relação com o que foi abordado anteriormente sobre a literatura juvenil brasileira, a qual era permeada pela tentativa de passar algum valor, encontrando, no caso desses “romances problema”, um caminho para solucionar essas questões.

Essa punição – indireta – da homossexualidade também passa a ser comum nas narrativas YA. Enquanto o sexo heterossexual seria quase sempre punido com uma gravidez indesejada na adolescência, em amores homossexuais, a morte e ou a solidão sondariam os personagens LGBTQIA+. Desde o falecimento do cachorro do protagonista de uma narrativa, coincidentemente, logo após o rapaz ter sua primeira relação íntima com alguém do mesmo gênero, chegando ao fenômeno de diversos personagens gays, em YA do século XX, morrerem em acidentes de carro, fato destacado pelos autores. Jenkins e Cart concluem, a partir disso, que, nessa perspectiva, “the only good homosexual is a dead homosexual<sup>25</sup>” (JENKINS, CART, 2017, p. 21).

A partir dos romances analisados nessa primeira década, os pesquisadores demonstram que o destino dos personagens queer era muito bem marcado, afirmando que, além da morte do cachorro:

<sup>24</sup> –O romance problema, este tipo de ficção é marcado pelo seu implacável foco em questões sociais que assombravam os adolescentes da época: álcool e uso de drogas, gravidez na adolescência, divórcio dos pais e outros. Altamente didáticos, esses romances eram notáveis por uma caracterização unidimensional, artifícios de roteiro e quase total falta de arte”, em tradução livre.

<sup>25</sup> –O único homossexual bom é o homossexual morto”, em tradução livre.

the consequences of being gay include (1) being hideously injured in a car wreck; (2) becoming an embittered, tortured recluse; (3) being rejected by a boy whom you have sought only to mentor, comfort, and reassure; (4) exiling oneself to a foreign land; and then (5) dying prematurely of a heart attack no doubt brought on by (1), (2), (3), and (4). Talk about being ~~scared~~ straight!”<sup>26</sup> (CART; JENKINS, 2017, p. 22).

Os autores também apontam o sujeito queer, nesses contextos, como alguém fadado ao sofrimento, pois todas essas consequências – e outras em romances posteriores – recairiam sobre os personagens que “~~sa~~am do armário” e, se escolhessem ignorar sua sexualidade, a repressão também seria causadora de angústia. Ademais, a homossexualidade como “~~ito~~ de passagem” ou apenas um momento para amadurecer e chegar a uma idade adulta (e heterossexual) também é explorada nessas narrativas. Em obras posteriores, Jenkins e Cart ainda apontam a ironia de um personagem homossexual trabalhar em uma casa funerária, não estando lá para ser enterrado como costumava acontecer.

As análises dos autores concluem que, nos anos oitenta, narrativas sobre *homosexual visibility* ainda eram predominantes, com jovens e seus anseios sobre ser ou não ser queer e como isso afetaria suas vidas e suas relações. No entanto, apesar das histórias não mostrarem somente desfechos relacionados à morte, o saldo continua não sendo totalmente positivo, visto que “~~om~~osexuality is once again defined not as a complex condition of self-identity but, rather, as a physical act, which may or may not be sinful”<sup>27</sup> (JENKINS, CART, 2017, p. 56).

A vivência desses personagens era raramente positiva, pois “~~numerous~~ negative experiences suffered by fictional LGBTQ+ teens. Their lives were likely to be fraught with sorrow and strewn with obstacles—including, but not limited to, car crashes”<sup>28</sup> (JENKINS, CART, 2017, p. 103). Mesmo considerando que a literatura jovem e YA não tenham o dever de mostrar modelos e inspirações a serem seguidos

<sup>26</sup> –As consequências de ser gay incluem (1) ser horrivelmente ferido em um acidente de carro; (2) se tornar um recluso amargo e torturado; (3) ser rejeitado por um rapaz que você apenas quis orientar, confortar e tranquilizar; (4) exilar-se em terras estrangeiras; e também (5) morrer precocemente de um ataque do coração sem dúvidas fruto de (1), (2), (3), (4). Esse é o medo hétero!”, em tradução livre.

<sup>27</sup> –Homossexualidade é novamente definida não como uma complexa condição de auto-identidade, mas ao invés disso, um ato físico, que pode ou não pode ser pecaminoso.”, em tradução livre.

<sup>28</sup> –~~numerosas~~ experiências negativas foram sofridas adolescentes LGBTQIA+ fictícios. Suas vidas provavelmente seriam carregadas de tristeza e repletas de obstáculos. Incluindo, mas não limitados a acidentes de carro.”, em tradução livre.

ou de subestimar seus leitores com finais felizes, é desconcertante o fato de tão poucas histórias, no século XX, apresentarem a mínima representação positiva da homossexualidade.

Além disso, os pesquisadores consideravam muitas dessas obras excessivamente didáticas e mal escritas, poucas sendo um trabalho relevante para literatura. Ademais, como apontado na introdução deste capítulo, a maioria dos personagens gays retratados eram coadjuvantes, secundários, os melhores amigos de um protagonista heterossexual. Tal fato, de acordo com os autores, acontece por ser mais fácil “*render*”, no ponto de vista mercadológico, uma história na qual esse tema seja tratado, mas não como o foco principal.

Ao chegar aos anos noventa, os autores percebem uma diminuição de histórias sobre *homosexual visibility* em contraponto com as outras categorias, afirmando que “*they are important stories, but fortunately they are no longer the only ones that can be told.*”<sup>29</sup> (CART, JENKINS, 2017, p. 84). Não há um juízo de valor por parte dos pesquisadores, como se esse tipo de narrativa fosse inerentemente boa ou ruim, mas sim uma preocupação com a única possibilidade de história a ser contada sobre jovens gays fosse uma unidimensional narrativa sobre se descobrir enquanto homossexual.

Na década final do século XX um senso maior de comunidade LGBTQIA+ foi exposto, visto que começava a diminuir a existência de apenas um (ou dois, normalmente o par romântico desse um) personagem queer. Destaco que essa questão comunitária, por muito tempo, esteve fora do núcleo de personagens centrais – era comum acontecer uma viagem a uma cidade próxima onde os jovens entravam em algum estabelecimento voltado ao público LGBTQIA+ e percebiam pela primeira vez que não eram os únicos a se sentirem daquele jeito.

Concluindo o século XX, Jenkins e Cart afirmam que as narrativas desses anos tiveram foco no processo de “*sair do armário*”, para eles próprios, amigos, família e posteriormente para a escola ou a comunidade na qual estão inseridos. Esses dilemas e preocupações sempre fizeram parte da identidade desses jovens e, por mais que essas questões se mantenham relevantes, os autores questionam, na virada do século, o que aconteceria depois.

---

<sup>29</sup> “São histórias importantes, mas felizmente elas não são mais as únicas que podem ser contadas.”, em tradução livre.

No século XXI, algumas mudanças ocorrem no cenário cultural estadunidense, iniciada já na década anterior por programas como *The RuPaul show* (1996-1998) e *Will and Grace* (1998-2006) e continuada nos anos 2000, como *Queer as folk* (2000-2005), *The L word* (2004-2009), *Queer eye for the straight guy* (2003-2007). Esses programas de TV contribuíram para uma percepção mais positiva da comunidade LGBTQIA+, por apresentarem personagens e histórias queer, em ficção e não-ficção e, mesmo nenhum desses sendo direcionado para adolescentes, não é ingênuo pensar em sua contribuição para repensar o momento mercadológico e editorial dos EUA.

A partir disso as narrativas sobre adolescentes LGBTQIA+ passam por algumas mudanças. As histórias sobre assumir sua identidade sexual ainda carregam o peso correspondente a um momento tão delicado, mas o sofrer, a dor e o desespero não são mais os únicos desfechos possíveis para esses jovens, apresentando uma perspectiva que —coming out is actually coming into a circle of support and self-acceptance that may, ultimately, lead to a more universal community of acceptance and tolerance<sup>30</sup> (CART; JENKINS, 2017, p. 118).

A questão da comunidade queer também aparece de forma repaginada nas narrativas do século XXI. Os autores afirmam que, ao invés de procurar fora da cidade ou da escola por um círculo de apoio e uma rede de aceitação e respeito, os jovens LGBTQIA+ passam a criar sua própria comunidade, com seus colegas e amigos. Tal fato se torna mais notável ao considerar que as narrativas não apresentam apenas um personagem e seu par romântico, mas sim grupos de amigos, gays e lésbicas interagindo, algo incomum anteriormente – ou era um livro sobre gays ou sobre lésbicas, não aparecendo os dois como amigos.

No século XXI, essas manifestações começam a acontecer com mais destaque, os adolescentes queer criam suas próprias comunidades. Alguns desses exemplos de grupos de jovens LGBTQIA+ se juntando para apoiarem uns aos outros aparecem nas obras *Geography club*<sup>31</sup> (2003), de Brent Hartlinger e *Rainbow boys*<sup>32</sup> (2001), de Alex Sánchez, que apresentam jovens LGBTQIA+ criando sua própria comunidade em seus respectivos colégios.

---

<sup>30</sup> —Sair do armário é na verdade sair para um círculo de suporte e autoaceitação que pode, no fim das contas, encaminhar para uma comunidade universal de aceitação e tolerância.”, em tradução livre.

<sup>31</sup> *Clube de geografia*, em tradução livre.

<sup>32</sup> *Garotos arco-íris*, em tradução livre.



Outra mudança apontada por Jenkins e Cart se dá através de personagens gays mais velhos. Enquanto no século XX, estes eram vistos como seres (até fisicamente) desfigurados e solitários, com vidas marcadas pela solidão e pela inadequação, agora eles aparecem como mentores de jovens LGBTQIA+, conversando sobre suas dúvidas e seus anseios, sem mais serem taxados de predadores sexuais. Além desta, os autores percebem mais relações de amizade entre sujeitos queer e sujeitos heterossexuais e cisgêneros, mais pessoas racializadas presentes nas narrativas, histórias de fantasia e aventura e, por fim, mais protagonismo do sujeito queer – ele ou ela conta sua própria história. Como dado, os autores trazem que, em 2016, foram publicados cento e dois protagonistas queer em contraponto a trinta personagens secundários em publicações estadunidenses.

A *gay assimilation* também começa a aparecer, com personagens gays que apenas são gays, e isso é uma característica de sua personalidade como ser tímido ou inteligente. A partir dela, “it demonstrates unequivocally that when a character is openly gay, the story can transcend that simple fact and embrace more complex—and arguably more satisfying—territory<sup>33</sup>” (CART, JENKINS, 2017, p. 142). Narrativas sobre sair do armário, destaque, podem abarcar temáticas mais complexas, desde que não fiquem presas a esse único fato como a única possibilidade para o personagem, seja de vivência ou de conflito interno.

No século XXI, os personagens LGBTQIA+ passam a se tornar ligados a uma forma de arte – majoritariamente o teatro e a música – como um caminho para um conforto ou um aprofundamento em seus questionamentos, similar ao citado anteriormente sobre a literatura jovem brasileira, alguns até tendo em mente uma futura profissão na área. É possível também que essas formas de arte sejam a própria literatura, por mais que Jenkins e Cart não abordem essa perspectiva no texto. Apesar disso, o romance *Autoboyography*<sup>34</sup> (2017), de Christina Lauren, trata da relação de um jovem gay com a escrita e como ele passa a entender melhor sua identidade e seus desejos a partir dessa atividade, demonstrando uma relação positiva com a literatura.

---

<sup>33</sup> “Se demonstra inequivocadamente que quando um personagem é abertamente gay, a história pode transcender esse fato simples e abarcar territórios mais complexos – e possivelmente mais satisfatórios.”, em tradução livre.

<sup>34</sup> No Brasil, *Minha versão de você*, Hoo editora.

Ao encerrar seu livro, os autores discutem sobre como tem sido a literatura YA em relação a personagens queer e os caminhos possíveis desse nicho, afirmando:

By definition, young adult literature will always feature rite-of-passage and coming-of-age experiences involving the sometimes arduous task of discovering one's sexual identity and dealing with it. However, there is more to life than sex, more to human identity than one's preference in sexual partners. And so LGBTQ+ needs to be—and is now becoming—more than a literature confined to coming-out stories<sup>35</sup> (CART, JENKINS, 2017, p. 222).

Além disso, os autores finalizam seu livro alertando para a importância de analisar a forma como o sujeito queer é retratado na literatura YA, mas sem deixar o aspecto literário de lado, nunca – é uma história boa, inovadora? Os personagens são multidimensionais ou servem apenas a estereótipos unidimensionais? Existe verossimilhança? Existe uma diversidade de estratégias narrativas? Enfim – existe um trabalho e uma qualidade literária? Ou é uma narrativa que se repete, com os mesmos costumes, apenas mudando o nome dos personagens? Não basta apresentar diversidade na narrativa, se o texto é pobre no quesito literário ou serve a um propósito didático – o clássico de —devemos respeitar as diferenças”.

Passando para a crítica literária brasileira acerca do personagem queer na literatura juvenil, abordo outro artigo da obra *Heróis contra a parede* (2010), *A temática homossexual na literatura infantil e juvenil: ação inclusiva*, dos pesquisadores Fabiane Verardi Burlamaque e Diogo da Costa Rufatto. Os autores apresentam uma análise de duas obras juvenis sobre essa temática, *À procura do encontro* (2000), de Cristine Baptista e *Por que eu não consigo gostar dela?* (2009), de Anna Cláudia Ramos, discorrendo sobre como a inserção de personagens LGBTQIA+ – ainda mais como protagonistas – seria recente na literatura juvenil (BURLAMAQUE; RUFATTO, 2010, p. 215).

Ademais, uma das temáticas importantes quando se trata do adolescente queer é a relação com os pais. Os autores abordam isso evocando a recorrente fala dos responsáveis pelo personagem central de *À procura do encontro*: —ode foi que eu errei, meu Deus?” (BURLAMAQUE; RUFATTO, p. 221 *apud* BAPTISTA, p. 79).

---

<sup>35</sup> —Por definição, a literatura jovem adulta vai sempre exibir ritos de passagem e experiências de amadurecimento envolvendo a às vezes difícil tarefa de descobrir sua identidade sexual e lidar com ela. Entretanto, a vida é mais do que sexo, existe mais na identidade humana do que a preferência de parceiros sexuais. E então os LGBTQ+ precisam ser – e agora estão se tornando – mais que uma literatura voltada para a saída do armário.”, em tradução livre.

Discorrer sobre a relação entre família e homossexualidade é bastante significativo, tendo em vista o ideal conservador de muitos pais de que ser gay seria uma perversão responsável por corromper a família tradicional, não podendo ser deixada de lado na busca por identificação e verossimilhança.

Burlamaque e Rufatto também abordam a questão da leitura e da identificação de sujeitos cisgêneros e heterossexuais com obras sobre temáticas LGBTQIA+. Os autores argumentam que as dúvidas e os impasses, questionamentos e confusões desses jovens protagonistas transpassam a questão da identidade de gênero e sexualidade, e são universais, além de fomentar uma maior compreensão sobre o sujeito queer por parte de um leitor sem entendimento ou conhecimento sobre o assunto (BURLAMAQUE; RUFATTO, 2010, p. 222-223).

A questão da empatia também pode ser pensada junto à da identificação dos leitores, pois ao estar tão próximo de um personagem como acontece nas narrativas contemporâneas, é possível enxergar-se também naquela posição, conhecendo outras realidades divergentes da sua. Não é preciso ser gay para se conectar com as narrativas de Gabriel, na obra de Baptista, e se importar com o personagem, assim como, mesmo sem ter sofrido abuso sexual, o leitor se aproxima do que Sabrina (*Sapato de salto*, de Lygia Bojunga) sente. Mesmo sem uma identificação completa na literatura jovem, é possível conhecer, a partir dela, a realidade de tantos outros jovens além do próprio leitor.

Na percepção dos autores, os personagens das obras analisadas desconcertam um padrão, uma norma pré-estabelecida – a norma heterossexual e cisgênera. Rufatto e Burlamaque afirmam “~~que~~ era diferente de seus colegas, Gabriel sempre soube” (BURLAMAQUE; RUFATTO, 2010, p. 221), já demonstrando sua diferença como algo desde sempre marcado, mesmo que apenas por ele. A vivência queer é vista como um incômodo, uma estranheza – como está presente na própria palavra – e as tentativas para mudá-la, seja uma vivência hipócrita, como apontado pelo personagem ou uma “cura”, uma terapia de conversão, abordada pelos pesquisadores anteriormente no texto.

Destaco que Gabriel, ao contrário dos diversos personagens citados anteriormente, os quais tiveram suas identidades marcadas pelo sofrimento e pelo desalento que acompanhariam a homossexualidade, não está inserido nesse estereótipo. Apesar de a homofobia fazer parte de sua identidade e sua vivência

enquanto sujeito homossexual, o personagem procura ajuda na figura de um psicólogo que o auxilia no processo de aceitação e a assumir sua identidade sexual. Enfim, não se trata de uma história ingênua na qual tudo é perfeito, mas também não aponta para uma existência desesperançosa, como foi abordado por Jenkins e Cart, anteriormente.

Por fim, trago as perspectivas de Lúcia Facco na obra *Era uma vez um casal diferente*: a temática homossexual na educação literária infantojuvenil (2009). A autora, no começo do texto, aponta que a homossexualidade tem tomado seu espaço em produções culturais, considerando a existência de diversas séries e diversos filmes com um ou alguns personagens queer. Assim como citado pelos pesquisadores estadunidenses, o Brasil também passou a ter personagens LGBTQIA+ em suas produções culturais, apesar da longa trajetória necessária para que o público deixasse de ser responsável pela morte de um casal de mulheres em uma explosão em um *shopping* (as personagens Rafaela e Leila, da novela *Torre de Babel* (1998)) e passasse a torcer pelo “final feliz” de um vilão gay (o personagem Félix, da novela *Amor à vida* (2013)). Essa mudança cultural reverbera também no que é publicado pelas editoras e, como isso chega aos jovens leitores, apesar do retorno de um conservadorismo cada vez mais violento e nocivo no Brasil.

A perspectiva da família é muito significativa no que se refere a personagens LGBTQIA+, e Facco não deixa de abordar isso; diferente de grupos marginalizados que, ao sofrer *bullying* e violência na escola ou em outros espaços, podem recorrer ao seio da família, crianças e adolescentes queer muitas vezes encontram nas relações familiares o primeiro contato com a LGBTfobia. —É o grupo que lhes oferece relativa proteção e segurança” (FACCO, 2009, p. 73), afirma a autora, entretanto, essa não é a regra para o sujeito queer. Isso fica elucidado na anterior análise de Burlamaque e Rufatto, ao enfatizar o jargão —*Onde foi que eu errei, meu Deus?*”, usado pela mãe de um dos personagens.

Essa intolerância por parte da família com a homossexualidade se faz presente na literatura juvenil, como na análise da obra *Á procura do encontro*, de Caroline Baptista, realizada anteriormente, e também na infantil, como aponta Facco. Dudu, o protagonista da obra *O menino que brincava de ser* (2000), de Georgina da Martins, —é levado pela família ao psicólogo, ao psiquiatra e ao endocrinologista, em busca de uma cura’ para sua mania de se vestir de

personagens femininos nas brincadeiras e por ter declarado que desejava ser menina” (FACCO, 2009, p. 77). A autora explica essa resistência da família para além de uma pressão da “família tradicional brasileira” – por muitos séculos na sociedade ocidental, a homossexualidade tinha que ser acobertada, pois caso um membro da família fosse condenado por sodomia (ou seja, a homossexualidade), o crime seria comparado ao de lesa-majestade, trazendo vergonha e desonra para a família. É a reverberação de uma herança cultural ainda hoje, na atualidade.

Facco posteriormente aborda algumas questões sobre literatura gay. Apesar da distinção entre literatura gay, literatura homossexual e literatura queer não ser de relevância para análise proposta nesta dissertação, algumas acepções sobre suas definições apresentam pontos interessantes para as minhas reflexões.

A pesquisadora aponta dois caminhos – ambos perigosos – para a literatura com temática queer: um restringindo as obras apenas para leitores queer e outro pelo qual ocorre uma assimilação, no qual os personagens LGBTQIA+, ao invés de serem apresentados com verossimilhança, seguem ideias e moldes heterossexuais em uma tentativa de serem apenas tolerados – indicando a ausência de uma homocultura, que seriam os valores simbólicos compartilhados pela comunidade

Outro ponto sobre a literatura juvenil e o sujeito queer é o mito da influência e da conversão, a crença de que crianças e adolescentes ao entrarem em contato com qualquer diálogo sobre homossexualidade ou transgeneridade, seja na escola ou em produções artísticas, tornar-se-iam homossexuais ou transgêneros. É uma das justificativas usadas para a censura de qualquer debate sobre diversidade sexual e de gênero nas escolas, como o programa *Escola sem homofobia*, conhecido como o infame “*kigay*”<sup>36</sup> – a tentativa de conscientizar professores e alunos sobre os danos da LGBTfobia foi tratado como, por pressões conservadoras, um incentivo governamental à homossexualidade.

Por fim, dentre as diferenças entre a literatura gay, a que tentaria ser aceita pelos heterossexuais e cisgêneros, e a literatura queer, a qual exaltaria a homocultura sem tentar se enquadrar em ideais para ser aceita, Facco faz uma metáfora que acarreta discussões plausíveis. De acordo com a autora,

---

<sup>36</sup> *Fake news* criada sobre o programa *Escola sem homofobia* em 2011, que visava combater a LGBTfobia nas escolas. Com o uso de um livro, *Aparelho sexual e cia.*, o qual nunca foi usado no programa, foi criado um caos e uma rede de mentiras sobre o projeto, como a ideia que seria “ensinado a ser gay” nas escolas, o que resultou no cancelamento da distribuição do programa.

A literatura gay é como uma moça que deseja ir ao baile para o qual nunca é convidada e ser vista como igual. A literatura queer é uma moça que se recusa a ir ao baile para o qual nunca é convidada. Não deseja ser igual aos outros convidados. Prefere dançar na praça, onde todos podem se juntar a ela, caso assim desejem (FACCO, 2009, p. 190).

Nesse trecho, eu escolho destacar o que une essas duas —moças”: elas não são convidadas para o baile. O personagem queer na literatura jovem está afastado de um centro canônico, estando inserido em uma tradição literária muitas vezes ignorada pela crítica e, além disso, é LGBTQIA+ e será percebido por essa perspectiva. É difícil teorizar a possibilidade de tomar um espaço maior em um cânone literário ou uma cultura *mainstream*, pois a LGBTfobia não está desaparecendo ou enfraquecendo e está, ainda, encontrando adversidades de grupos conservadores.

A Bienal do Livro do Rio de Janeiro em 2019 é um exemplo contemporâneo disso. Apesar da censura homofóbica do prefeito Marcelo Crivella ter sido vetada na justiça, todo o contexto do evento deixou elucidada a forma como os brasileiros se relacionam com a literatura juvenil e as temáticas de diversidade sexual e de gênero. A partir de um *post* de uma —mãe preocupada” sobre um beijo entre dois super-heróis<sup>37</sup> na história em quadrinhos *Vingadores: a cruzada das crianças* (2012), o prefeito decretou que o livro fosse confiscado por ser —impróprio para menores”, iniciando uma fiscalização nos livros do evento cuja abordagem fosse voltada a esse assunto, o que reitera a perspectiva apresentada anteriormente do medo da conversão através da literatura. No entanto, destaco que não há apenas derrota nessa narrativa — o quadrinho estrelado pelos *Jovens Vingadores* esgotou logo após o decreto de confisco sair, além de ter acontecido o mesmo com *sites* disponibilizando a compra do livro. Além disso, outras narrativas que —corriam perigo” foram compradas pela personalidade da mídia Felipe Neto<sup>38</sup>, que distribuiu gratuitamente os livros para o público, em forma de protesto.

---

<sup>37</sup> Destaco que, apesar das polêmicas, esses personagens, Wiccano e Hulkling, protagonizaram um grande evento nas narrativas da *Marvel Comics* e se casaram nas páginas da revista em 2020, sendo um dos percursos em casamentos gays de super-heróis junto do *X-Men* Estrela Polar e seu marido, Kyle Jinadu.

<sup>38</sup> *Influencer*, empresário e criador de conteúdo brasileiro que passou a usar suas redes sociais, começando em 2018, para se posicionar politicamente.

## 2. A teoria queer: o estranho em foco

A análise proposta nesta dissertação aborda a forma como as narrativas selecionadas iniciam um processo de subversão na literatura jovem brasileira; para isso, encontro apoio nas perspectivas da teoria queer como base de análise e, acerca dela, discorro sobre alguns de seus pressupostos. Destaco que a teoria queer e os estudos de Judith Butler sobre identidade, gênero e sexualidade são bastante extensos e complexos e, portanto, opto por abordar o que considero significativo para análise do *corpus* e compreensão de conceitos dessa área do conhecimento.

Início o capítulo refletindo sobre a palavra queer. Originado da língua inglesa, esse termo pode ser traduzido como anormal, esquisito ou estranho e foi usado por muito tempo como uma ofensa LGBTfóbica, um equivalente a “bicha”, “sapão”, “vindo”, no português. Guacira Lopes Louro (2018), estudiosa da teoria queer no Brasil, afirma na obra *Um corpo estranho* que esses insultos apresentam “uma força de invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homofóbicos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido” (LOURO, 2018, p. 35). De acordo com a autora, os termos pejorativos, ao serem enunciados, evocam outras vezes nas quais tal insulto foi usado, ecoando e carregando uma força semântica violenta, reforçando a posição do sujeito LGBTQIA+ como abjeto, como um Outro indesejável. Quando um sujeito LGBTfóbico usa essas palavras, ele não está sozinho, e sim trazendo um coletivo de ideias e indivíduos conservadores que usaram os mesmos termos ao longo da história.

O termo queer sofre, no final do século XX, uma resignificação, colocando-o como conceito-chave dessa epistemologia, a qual, de acordo com a pesquisadora Sarah Salin em *Judith Butler e a teoria queer* (2018), surge de uma união incômoda —de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito” (SALIN, 2018, p. 19). Para aprofundar as perspectivas da teoria queer, a seguir discorro sobre os conceitos de repressão, gênero e sexualidade, a partir dos teóricos Judith Butler e Michel Foucault, utilizando as obras *Judith Butler e a teoria queer* (2018), de Sarah Salin, e *Um corpo estranho* (2018), de Guacira Lopes Louro, como

apoio para uma melhor compreensão da leitura. Após estabelecer tais conceitos, abordo questões de heteronormatividade e subversão

## 2.1 Repressão, gênero e sexualidade: meios da heteronormatividade

Os estudos de Butler sobre gênero e sexualidade apóiam-se significativamente nas perspectivas de Foucault sobre repressão sexual. Portanto, abordo a questão, visando estabelecer uma sequência que chegue aos pressupostos de subversão da forma mais coesa possível.

No volume I de *História da sexualidade* (2014), Foucault afirma que, por muito tempo, não se falava sobre sexo ou sexualidade, —sobre o sexo, o poder só faria funcionar uma lei de proibição. Seu objetivo: que o sexo renunciasse a si mesmo” (FOUCAULT, 2014, p. 81). Ao longo do século XIX, houve não uma renúncia ao sexo, mas sua regularização, pela qual eram atribuídos papéis de normalização ou patologização a toda conduta sexual. A partir dessa perspectiva o autor teoriza sobre os dispositivos de sexualidade, encontrando quatro alvos para regularizar a sexualidade dos sujeitos: —mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano, o adulto perverso” (FOUCAULT, 2014, p. 100).

Dentre esses grupos, destaco o adulto perverso, o que mais dialoga com a análise proposta nesta dissertação. O objetivo dessa ferramenta regulatória seria a patologização de práticas sexuais não-normativas, categoria na qual está inserido o sujeito homossexual, marcando sua perversão individual. Esse é o dispositivo que regulariza a sexualidade, ditando o permitido (a família nuclear e tradicional, por exemplo) e o proibido, ilícito (o homossexual e a criança que descobre a masturbação).

Foucault aponta que a célula familiar se torna um dos principais elementos do dispositivo de sexualidade. O teórico não percebe o Estado como único detentor do poder – este seria apenas sua instância terminal, portanto, a família poderia fazer parte da instituição que regulariza a sexualidade, trazendo o coletivo para o privado. O autor aprofunda isso ao afirmar:



A família é o cristal no dispositivo de sexualidade: parece difundir uma sexualidade que de fato reflete e difrata. Por sua penetrabilidade e sua repercussão voltada para o exterior, ela é um dos elementos táticos mais preciosos para esse dispositivo (FOUCAULT, 2014, p. 104).

Esse eixo marido-esposa e pais-filhos está submetido ao dispositivo regulador, mas também submete outros a ele. Ademais, a —pressão” exercida sob essa instituição cria uma espécie de ciclo em que os principais agentes do dispositivo no âmbito exterior, como igrejas, escolas e o Estado, interferem diretamente no núcleo familiar e, ao perceber qualquer desvio da norma, a família recorre a esses espaços procurando uma —solução”, tendo como resultado a confirmação da necessidade do dispositivo.

Um dos exemplos tratados por Foucault é o da recomendação sobre como lidar com um perverso – homossexual – na família, que deveria ser excluído da convivência familiar. Desse modo, a família nuclear exerce seu papel de regularizadora, levantando uma ideia de sua purificação, afastando e abafando o sujeito desviante/doente de seu eixo, prática ainda presente até a atualidade, na terceira década do século XXI, quando sujeitos LGBTQIA+ são expulsos de casa por suas famílias.

A partir dessa perspectiva, adentro em alguns conceitos de Judith Butler, permeados por Sarah Salin e Guacira Lopes Louro, objetivando a compreensão do contexto de subversão, ao final do capítulo. No entendimento de Butler, o gênero não é algo que se é, mas que se faz – e repetidas vezes. Butler, em *Problemas de gênero* (2018), afirma que o gênero é —estilização repetida no corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de substância” (BUTLER, 2018, p. 33).

Sarah Salin (2018) também corrobora essa teoria, elucidando a noção de Butler com um exemplo, através da narrativa do médico que exclama —é uma menina!” ao ver uma vagina em um indivíduo recém-nascido: —É uma menina!’ não é um enunciado de um fato, mas uma interpelação que inicia o processo de o tornar-se menina’, um processo baseado em diferenças percebidas e *impostas* entre homens e mulheres, diferenças que estão longe de ser naturais” (SALIN, 2018, p. 125, grifo da autora). Portanto, o —semenina” e —semenino” não é algo inato ou inerente ao indivíduo, mas sim imposições – feitas no discurso – desde o momento do

nascimento e posteriormente reiteradas por outras autoridades, o que vai construindo as definições de homem ou mulher. A partir desse enunciado, atribui-se um gênero e um sexo a um corpo, o qual não existe fora do discurso e de uma vivência social. Ainda em Sarah Salin, o gênero seria —~~uma~~ sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo” (SALIN, 2018, p. 94). Dentro do discurso feito sobre o sexo – a trajetória da atribuição genitália-gênero – uma repetição constante dentre as diversas repetidas regras impostas nos sujeitos, destaco, para fins da análise proposta, a ideia de que a atração do homem deve ser direcionada para a mulher e a atração da mulher deve ser direcionada para o homem, um dos princípios base da heteronormatividade, o alvo da subversão.

É a partir dessa perspectiva que pensar sobre gênero como performance – não sendo —~~natural~~” – causa tanto estranhamento: parte-se do pressuposto que sempre foi assim e, por isso, essa é a norma. Por se tratar de um fenômeno *anterior* ao sujeito, Judith Butler afirma que não é provável a existência de um corpo não generificado, marcado por todas as imposições ou que não tenha realizado a —~~vigem~~” iniciada na enunciação de —~~Émenino!~~” ou —~~Émenina!~~” – ou seja, submetido ao gênero. Em *Corpos que importam* (2020), Butler aprofunda a noção de gênero como construção, mas nega a perspectiva da construção necessitando de um —~~e~~ ou —~~ns~~” que a ~~faça~~”. É improvável, ela afirma, a existência de um corpo não-generificado, —~~o~~ e’ que não precede nem sucede ao processo de atribuição de gênero, apenas emerge internamente a ele como a matriz das próprias relações de gênero” (BUTLER, 2020, p. 24). Ademais, o gênero também não pode ser encerrado, está constantemente ocorrendo. Sobre essas considerações, Butler, ainda em *Corpos que importam*, escreve:

Tais atribuições ou interpelações contribuem para o campo de discurso e poder que orquestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como “ser humano”. Vemos isso de forma mais clara nos exemplos desses seres abjetos que não parecem estar apropriadamente generificados; *a própria humanidade deles é questionada. Na verdade, a construção do gênero opera apelando para meios de exclusão* (BUTLER, 2020, p. 25, grifo meu).

É possível perceber, portanto, o corpo generificado e —~~de~~quado” como diretamente relacionado com a humanidade do sujeito, isso o legitima enquanto indivíduo e, se essa configuração aparece como anormal, esquisita, estranha –

queer – a humanidade desse corpo é questionada, ele é visto como abjeto, como Outro, aquele que desestabiliza uma norma e, por consequência, é excluído, pois o gênero contribui com a exclusão. De acordo com a autora, sob essa perspectiva excludente do gênero, —alguns corpos começam a importar mais que do que outros” (BUTLER, 2020, p. 53).

A partir disso, abordo alguns pontos sobre a performance, atentando para a importância de compreendê-lo melhor antes de adentrar na subversão. Como citado anteriormente, a identidade de gênero é algo que *fazemos*, não algo que *somos*, sendo esse o ponto inicial da performatividade. Citando Butler em *Problemas de gênero* (2018), —gênero demonstra ser performativo – quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou que simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao fato” (BUTLER, 2018, p. 25). Ou seja, a noção de performatividade está diretamente ligada ao —fazer”, sendo produzida pela linguagem e pelo discurso, não natural. Ainda nesse princípio de *fazer* ao invés de *ser*, Butler, em *Corpos que importam* afirma que —a performatividade deve ser entendida não como um —a singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (BUTLER, 2020, p.16). Nesse sentido, a autora reitera a noção de repetição, prática que embasa a performatividade e ao mesmo tempo, nomeia e produz o gênero. De acordo com Guacira Lopes Louro, em *Um corpo estranho* (2018), Butler toma emprestado da linguística o conceito de performatividade para afirmar que a linguagem referente aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, ‘fazer’ [o gênero] (LOURO, 2018, p. 41).

Sarah Salin, em *Judith Butler e a teoria queer* (2018), estabelece uma analogia com o guarda-roupa, bastante pertinente para pensar o gênero como performance e a subversão:

Do modo como Butler vê as coisas, se decidíssemos ignorar as expectativas e as limitações impostas pelos amigos, colegas, etc., —vestindo um gênero” que por alguma razão fosse contrariar aquelas pessoas que têm autoridade sobre nós ou de cuja aprovação dependemos, não poderíamos simplesmente *reinventar* nosso guarda-roupa de gênero metafórico, tampouco adquirir um guarda-roupa inteiramente novo (e mesmo que pudéssemos fazer isso, obviamente estaríamos limitados pelo que estivesse

disponível nas lojas). Em vez disso, teríamos de alterar as roupas que já temos de um modo “convencional” – rasgando-as ou pregando-lhe lantejoulas ou vestindo-as viradas ou do avesso. Em outras palavras, a nossa escolha de gênero, tal como a nossa escolha do tipo de subversão, é restrita (SALIN, 2018, p. 73).

Apesar da metáfora de Salin não ser ideal, visto que o gênero não é vestido, mas feito, ela é eficiente para exemplificar o fator limitador do gênero e também da possibilidade da subversão, pois a própria performance de gênero oferece também as possibilidades para subvertê-lo. Esse exemplo também demonstra o gênero enquanto construído e não inerente, tal como as vestimentas, não intrínsecas ao corpo, mas algo vestidas pelo sujeito – ou, neste caso, performado.

Em *Problemas de gênero* (2018), Butler afirma que o gênero é um efeito de significação corporal e que

atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou uma substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador d identidade como causa. Esses atos, gestos, atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2018, p. 235).

Butler, portanto, revela a natureza construída e fabricada do gênero, sendo performado pelo sujeito através dos atos corporais, dos gestos e do discurso.

Procuro, a partir disso, ainda auxiliado pelos autores citados, explorar acerca da heteronormatividade. Esse conceito foi criado pela poeta e crítica feminista Adrienne Rich<sup>39</sup>, é também conhecido como heterossexualidade compulsória ou matriz/hegemonia heterossexual – ideia que o sujeito heterossexual é a norma e o que desvia disso é excluído, visto como abjeto ou estranho, anormal, esquisito – queer, estando os indivíduos condicionados a uma identidade heterossexual, não apontando para a possibilidade de vivência digna para além dela. Essa questão também se faz presente ao se pensar sobre a performance de gênero, visto que quando um corpo é generificado também lhe é imposta uma identidade

---

<sup>39</sup> Poeta, ensaísta e professora estadunidense, Adrienne Rich publicou o texto “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica” em um periódico no ano 1980, sendo republicado em 1982. O texto de Rich foi traduzido para o português brasileiro em 2012, no periódico Bagoas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

heterossexual, esse sujeito é “forçado” a se relacionar com o outro gênero, a ser hetero, como afirma Guacira Lopes Louro em *Um corpo estranho*:

As normas sociais regulatórias pretendem que um corpo, ao ser identificado como macho ou como fêmea, determine, necessariamente um gênero (masculino ou feminino) e conduza uma única forma de desejo (que deve se dirigir ao sexo/gênero oposto) (LOURO, 2018, p. 98).

Noto também a existência de uma manutenção dessa norma através de instituições, como a escola, a igreja e a família. Adiciono, pensando na proposta desta dissertação, a própria literatura jovem, que por muito tempo manteve binarismos de gênero, além do apagamento da homossexualidade, e uma heterossexualidade compulsória presente, exemplificada na constante representação: se dois adolescentes de gêneros distintos estivessem presentes, eles iriam, eventualmente, relacionar-se afetivamente. Salin discorre sobre algumas teorias propondo o aprofundamento dos estudos acerca da hegemonia homossexual; dentre elas, destaco a ideia de —“pânico homossexual”, —uma resposta paranoica da cultura hetero à natureza múltipla, cambiante e indeterminada das identidades sexuais” (SALIN, 2018, p. 20), a qual resultaria na violência contra a comunidade queer. Essa —resposta” é um bom exemplo para se tratar da heteronormatividade, considerando que a cultura heterossexual se percebe como única possibilidade – como norma – e, quando se sente ameaçada, ataca e tenta sufocar o desviante, subversivo.

Sendo assim, como constata Butler em *Corpos que importam*, a hegemonia heterossexual funcionaria como uma estrutura rígida, estanque e incontestável da cultura (heterossexual, embora ela própria não se veja como algo separado – é hegemônica) e —“aqueles que tentam colocar essa estrutura em causa estariam, então, discutindo com o real” (BUTLER, 2020, p. 49), pois o desejo heterossexual é sempre a norma e verdadeiro, enquanto o homossexual é visto como confuso ou como uma fase. Butler também afirma a existência de um privilégio heterossexual operando através da repetição e da manutenção de instituições como as citadas ao longo desta dissertação, —e dois desses modos de atuação incluem *naturalizar-se e afirmar-se como original e a norma.*” (Butler, 2020, p. 216, grifo meu).

Através desse mecanismo, o privilégio heterossexual se instaura, excluindo e apagando identidades que enfrentam a heteronormatividade ou simplesmente não

estão inseridas nela. Em *Problemas de gênero* (2018), Butler também aborda a hegemonia heterossexual e o conceito de se encontrar fora dela, apontando que estar fora da cultura hegemônica (e hétero) não quer dizer ser antinatural, contudo —a homossexualidade é quase sempre concebida, nos termos da economia significativa homofóbica, *tanto* quanto incivilizada, *quanto* antinatural” (BUTLER, 2018, p. 229). Sendo assim, a autora reitera que estar fora da matriz heterossexual é ser visto como um ser não humano, fora da sociedade. Tendo como base os estudos de Julia Kristava sobre o abjeto, a autora continua a debater sobre a exclusão do sujeito inserido fora de matriz heterossexual, operando através da constante designação dele como Outro, como abjeto.

Ainda acerca disso, Butler discorre sobre afirmar-se como norma não ser o único meio de a heterossexualidade compulsória operar, porque ela pode demonstrar o caráter construído e não inerente de sua identidade e mesmo assim usar isso para manter-se em situação de poder. A autora usa o exemplo da performance *drag* feita por sujeitos heterossexuais, não a considerando como subversiva. Sobre isso, escreve:

Então existem formas de *drag* que a cultura heterossexual produz para si mesma – poderíamos pensar na personagem de Julie Andrews em *Victor, Victoria*, na de Dustin Hoffman em *Tootsie* ou na de Jack Lemmon em *Quanto mais quente melhor*. Nota-se, dentro da trajetória narrativa desses filmes, a produção e o desvio de uma angústia em razão de uma possível consequência homossexual. Trata-se de filmes que produzem e contêm os excessos homossexuais de qualquer performance *drag*, o medo de que se possa estabelecer um contato aparentemente heterossexual previamente à descoberta de uma homossexualidade inaparente. Esse *drag* é apresentado como alto entretenimento heterossexual e, ainda que esses filmes sejam importantes para serem lidos como textos culturais em que se negociam a homofobia e o *pânico homossexual*, eu teria minhas reservas quanto a chamá-los de subversivos. Na verdade, pode-se argumentar que fornecer um alívio ritual para uma economia heterossexual que deve policiar constantemente suas próprias fronteiras contra a invasão do queer, e que essa produção e resolução deslocadas do pânico homossexual na verdade fortalecem o regime heterossexual em sua tarefa de se autoperpetuar (BUTLER, 2020, p. 216-217, grifo meu).

Nesse sentido, revela Butler, o privilégio heterossexual é tão marcado que mesmo revelando a natureza construída dessa identidade, ela se mantém no poder e, ainda, fortalece o regime da heterossexualidade compulsória, por ser tida como entretenimento hétero – o vestir, fazer um outro gênero, continua a serviço de uma heterossexualidade, pois se encontra ainda distante de uma subversão, de causar

desconforto na matriz heterossexual e, além disso, instaura o pânico homossexual – o medo e a paranoia de ser confundido por um sujeito queer ou estabelecer um contato possivelmente homossexual, como aponta a pesquisadora. Portanto, para Butler, a subversão não é entendida apenas como esse movimento de *revelar* o gênero como construção – é necessário também entender o contexto desse ato performativo. Por exemplo, existe uma notável diferença no “*estir um outro gênero*” e seu contexto em *Uma babá quase perfeita* (1993), dirigido por Chris Columbus e *Priscilla, a rainha do deserto* (1994), dirigido por Stephan Elliot – o primeiro reforça e usa do gênero como construção para piada, enquanto o segundo traz a subversão. Tal questão necessita de um maior aprofundamento, a ser debatido no subcapítulo seguinte.

## 2.2 Comunidade queer e subversão: o ponto de partida

A comunidade LGBTQIA+ é constantemente marcada pela subversão. Por isso, ao abordar esse conceito, utilizo a história e a cultura queer como exemplos, buscando expandir como esse fenômeno se instaura e acaba por desestabilizar ou romper a matriz heterossexual. O ativismo queer tem como um dos objetivos a tomada dos espaços públicos, não sendo suficiente o direito ao privado, o jargão “*de ser gay, desde que não na minha frente (ou dos meus filhos)*” é bastante difundido e nocivo para a comunidade. O *Manifesto queer nation*<sup>40</sup>, de 1990, convoca à ocupação dos espaços públicos: “*ser queer não é sobre um direito à privacidade; é sobre a liberdade ser público*”, demonstrando que o ser tolerado não é suficiente e se esconder não é ideal, podendo prejudicar a saúde mental dos indivíduos, os quais vivem sempre em estado de alerta com a possível “*descoberta*” dessa identidade não normativa – o caminho, portanto, é subverter.

Um dos primeiros exemplos de subversão, útil para sua conceituação, é o já explicado contexto da palavra “*queer*”. Evocado repetidas vezes com o intuito de ofender, a comunidade LGBTQIA+ apropriou-se dele, transformando-o em um termo com um sentido positivo, representativo de uma comunidade, também através da repetição; ocorreu, portanto, uma subversão. Ao procurar o conceito dessa palavra

<sup>40</sup> Texto que circulou durante a parada LGBTQIA+ de Nova York nos anos 90 por um movimento chamado ACT UP e depois foi traduzido em um periódico brasileiro, *Caderno de Leituras*, por Roberto Romero.

no dicionário *online dicio.com.br*, encontrei algumas definições relevantes para a análise proposta: insubordinação, oposição a normas; alteração ou aniquilamento de uma ordem estabelecida; perturbar o desenvolvimento normal de alguma coisa (SUBVERSÃO, 2020). Ao pensar no termo queer, é notável a ocorrência de uma perturbação, uma alteração de uma ordem estabelecida – a palavra LGBTfóbica vira um termo identitário.

Guacira Lopes Louro, em *Um corpo estranho* também discorre sobre a ressignificação da palavra:

Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade proposta pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2018, p. 35-36).

A partir do exposto pela autora, percebo que o queer é contra a norma e, além disso, Louro utiliza o termo —*ab*” para se referir ao objetivo da teoria queer (opor-se e enfrentar a heteronormatividade), o que também retoma essa definição do dicionário, uma tentativa de aniquilar (ou alterar) uma ordem estabelecida. Ademais, tanto o uso de —*ab*”, quanto a noção de uma distinção a qual não objetiva —*se*assimilada ou tolerada”, aponta que a subversão da comunidade queer não busca o pedido de uma aceitação, mas sim exige o respeito, não necessariamente de uma forma sempre pacífica<sup>41</sup>.

No entanto, como exposto na metáfora sobre gênero e guarda-roupas de Sarah Salin, a subversão é limitada – ela se encontra referente ao hegemônico, à matriz heterossexual. Ironicamente, para Louro (2018), a matriz heterossexual —*delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões*” (LOURO, 2018, p. 17), pois tanto a subversão como a adequação da heteronormatividade se faz a partir da própria.

<sup>41</sup> A *drag queen* Trixie Mattel, ganhadora da terceira temporada do *reality show* de competição de *drag queens*, *Rupaul’s Drag Race: All Stars*, apresenta uma história similar: a escolha de seu nome *drag*, —*Frixie*”, surgiu como uma reapropriação (ou subversão) de um termo pejorativo que foi usado por seu padrasto na infância para humilhar o que considerava os trejeitos afeminados do rapaz, algo que pode ser entendido no português como —*fadinha*”. Em 2020, Trixie Mattel é uma das *drag queens* mais famosas, sendo dona de uma empresa de cosméticos e uma cantora de sucesso, de acordo com o artigo do portal HappyFM disponível em: <https://happyfm.es/musica/pablo-vittar-rupaul-o-trixie-mattel-las-drag-queen-que-triunfan-en-la-industria-181988/>.



Um ponto de bastante relevância para se pensar a subversão se dá a partir de um dos capítulos de *Corpos que importam*, de Butler. No capítulo “*Gender is burning: questões de apropriação e subversão*”, a autora faz uma análise do filme *Paris em chamas*, ou *Paris is burning*, no original (1991), dirigido por Jennie Livingston, que aborda a cultura do *ballroom* estadunidense – uma espécie de festa na qual sujeitos queers, negros, latinos e excluídos da matriz hegemônica em geral se reuniam para celebrar sua própria cultura e competir em categorias específicas de desfile, representando sua “*Casa*”<sup>42</sup>. Dentre as análises feitas por Butler sobre o filme, considero duas delas relevantes para a pesquisa proposta: a trajetória de Venus Xtravaganza e o conceito das casas.

Venus Xtravaganza foi uma mulher transgênero e artista da Casa Xtravaganza (ou *Haus*<sup>43</sup> of Xtravaganza, no original) no cenário de *ballroom* em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Um pouco de sua trajetória foi abordada no documentário *Paris em chamas*: descendente de família porto-riquenha, reconheceu-se transgênero entre os 13 e 14 anos, logo começando a se apresentar em boates e, resolveu sair de casa pelo receio de “*cost*”<sup>44</sup> sua família com seu estilo de vida. Logo após, foi acolhida pela mãe da casa Xtravaganza, que lhe deu um novo lar e, essencialmente, uma nova família.

Venus foi descrita no documentário como uma das mulheres transgênero mais bonitas, marcada por uma grande passabilidade<sup>44</sup> e talento, inclusive afirmando que gostaria de viver como uma mulher casada, transgenitalizada<sup>45</sup>, branca e rica, a mais provável de quebrar essa barreira dentre os membros do *ballroom* da época.

Em dezembro de 1988, durante as gravações de *Paris em chamas*, Venus Xtravaganza foi encontrada morta por estrangulamento embaixo de uma cama em um hotel de Nova Iorque; seus colegas de família teorizaram sobre ter sido

---

<sup>42</sup> A popularidade do documentário e dessa cultura é tão impactante que influenciou diversas produções bem sucedidas no século XXI, como *RuPaul’s Drag Race* (2009-presente), *Pose* (2018-presente) e *Legendary* (2020-presente), séries e *reality shows* de competição que abordam, direta ou indiretamente, a cultura do *ballroom*.

<sup>43</sup> No original, a distinção de casa cotidiana e casa de *ballroom* é marcada graficamente, *Haus/House*. No português, não existe essa distinção, por isso, optei por tratar Casa, com inicial maiúscula, para me referir ao contexto de *Paris em chamas*.

<sup>44</sup> Passabilidade cisgênero é quando uma pessoa trans não aparenta fisicamente ser transgênero, estando próxima do padrão corporal de ser mulher ou homem cisgênero.

<sup>45</sup> Cirurgia de transgenitalização ou adequação sexual, em que o pênis de uma mulher transgênero é transformado em uma vagina.

assassinada quando algum parceiro sexual descobriu sua transgeneridade, através de sua genitália, e a agrediu, algo que já havia acontecido antes, mas Venus tinha conseguido escapar em outras vezes. O assassino de Venus nunca foi encontrado e o documentário encerra com Angie Xtravaganza, mãe e mentora de Venus, recebendo a notícia da morte da jovem moça. Sobre esse contexto, Judith Butler escreve:

Por mais que ela [Venus Xtravaganza] entrecruze performatividade de gênero, sexualidade e raça, a hegemonia que reinscreve os privilégios da feminilidade e da branquitude normativas detém o poder final de renaturalizar o corpo de Venus e anular o cruzamento anterior, um apagamento que constitui sua morte (BUTLER, 2020, p. 227).

Com base nisso, a autora afirma que a artista quebrava diversas barreiras, adentrando uma cultura heterossexual, tendo em vista sua grande passabilidade como uma mulher cisgênero e branca, quase numa “inversão de papéis”, colocando-se no centro de uma matriz à qual ela não pertencia, originalmente. Apesar do mito de uma inversão de papéis ser bastante disseminada, como os termos “acismo reverso”, “heterofobia” e semelhantes, a história de Venus demonstra, como apontado por Butler, que essa inserção não depende apenas do sujeito queer, estando o poder final, a palavra final, para aceitar o corpo de Venus como igual e não como abjeto, Outro, nas mãos dessa hegemonia heterossexual. Esse seria, portanto, o único meio de um corpo desviante, como o de Venus, ser admitido nesses espaços.

Não é o que acontece, ao invés disso, esse corpo queer ousado, transgressor é assassinado, por mais próximo que seja de um aparente padrão cisgênero. A história de Venus é um dos exemplos do perigo da subversão, respondida, para além de humilhação ou violência simbólica, com o assassinato, o apagamento de uma identidade que não seria digna na sociedade ditada pela matriz heterossexual.

As questões de apropriação e subversão do *ballroom* no que se refere aos laços familiares também apresentam relevância para a análise proposta nesta dissertação. De acordo com Butler,

o que fica claro na enumeração do sistema de parentesco que rodeia o baile é que além de as “casas” e as “mães” e as “crianças” sustentarem o baile, o próprio baile é uma ocasião para construir um conjunto das relações de parentesco que dominam e sustentam quem pertence às casas em função da deslocalização, da pobreza e da falta de moradia. Esses homens

exercem “maternidade” para outros homens, são um a “casa” do outro e se “unem” entre si; [...] uma tarefa que faz com que nenhum de nós fora da “família” heterossexual seja um estranho absoluto para esse filme. Significativamente, essa elaboração de parentesco forjado por meio de uma resignificação dos próprios termos que consumam nossa exclusão e abjeção faz com que tal resignificação crie o espaço discursivo e social para a comunidade (BUTLER, 2020, p.233).

Nessa cultura, subversiva por natureza por tratar da celebração de sujeitos excluídos, o sistema de parentesco é desalinhado a partir de uma norma – a família tradicional, citada anteriormente como uma das instituições regularizadoras do mecanismo de repressão da sexualidade. Muitos dos membros da cultura de *ballroom* foram expulsos de casa por sua sexualidade/identidade de gênero, cortando relações com pais, mães e irmãos, prática ainda presente no século XXI.

Na ausência desses papéis, a comunidade queer apropria-se deles e os torna seus – não uma mãe que humilha e expulsa de casa, mas uma que acolhe e mentora, como Angie Xtravaganza foi para Venus Xtravaganza. O acolhimento por parte dessas Casas, as quais podem ser entendidas como o conceito de família, é tão marcado que os sobrenomes – artísticos ou não – são iguais, exemplificando a força desse laço e sua aproximação a uma família tradicional, ao mesmo tempo em que rompe com os valores lá presentes – subverte-os. A partir desses laços, amparados no discurso, o senso de comunidade começa a se fortalecer, equivalendo-se à experiência de família de matriz heterossexual. Usando uma instituição de exclusão do sujeito queer – a família – a comunidade subverte esse conceito, tornando-o seu, uma identidade própria. No já citado *reality show*, *RuPaul’s Drag Race*, as competidores se referem à apresentadora, RuPaul, como *Mother Ru*, Mãe Ru em português, fazendo referência ao fato de ela ser mais velha e mentora dessas novas *queens*, que se referem entre si como *sisters* ou *sis*, uma gíria equivalente ao “irmãs” em português, reforçando até a atualidade que, se a família tradicional não tem espaço para o indivíduo LGBTQIA+, esse espaço é tomado e subvertido – recriado, resignificado – pela comunidade.

A aproximação de comunidade queer e “família escolhida” são apontadas diretamente por Butler, na citação selecionada, ao colocar um “nós”, apontando para si, como fora da família e capaz de perceber uma identificação expandida, para além do *ballroom*, para toda a comunidade. Ainda na análise de *Paris em chamas*, a

pesquisadora traz à tona a vulnerabilidade de algumas dessas instituições, suscetíveis a uma ressignificação subversiva.

Nesses dois exemplos, mantive-me no espaço pertencente a Judith Butler – os Estados Unidos. Na procura de pensar a subversão da comunidade LGBTQIA+ em território brasileiro, recorro à obra *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade* (2018)<sup>46</sup>, de João Silvério Trevisan, na qual o autor objetiva apresentar esse panorama histórico, tratando da relação entre sujeitos do mesmo gênero nos povos originários, passando pelo Brasil colônia e pela ditadura militar, o final dos anos noventa e a virada no século, chegando na metade da segunda década de 2000. O autor aborda também os vários caminhos encontrados para enfrentar a heteronormatividade, a censura, e a hegemonia heterossexual ao longo das mais de seiscentas páginas de sua obra.

No capítulo “Ser ou não ser homossexual”, Trevisan aborda as diversas pesquisas acerca de uma “~~o~~gem” ou “~~o~~ca” da homossexualidade e, apesar de não considerar esse tópico suficientemente o foco desta pesquisa, algumas acepções do autor são significativas, especialmente em relação a uma nomenclatura da atração pelo mesmo gênero e algumas questões dessa identidade. Trevisan trata do termo “homossexualismo”, no qual o propagador, no século XIX, visava “legitimar biologicamente a ‘~~o~~cação’ homossexual e isentar de culpa os seus ‘~~o~~cacionados’” (TREVISAN, 2018, p. 31), um nome que partiria desse pressuposto genético, uma “~~o~~cação homossexual” em uma forma de defesa, pois trataria de algo inerente. No entanto, no século XX, o sufixo “-ismo” passa a ser questionado devido a sua associação com o conceito de ideologia e, posteriormente, com a ideia de uma doença – por mais que a homossexualidade só tenha saído da lista de doenças mentais da OMS (Organização Mundial da Saúde) em 1990 e a transgeneridade em 2018, os ativistas queer sempre tiveram como pauta o distanciamento de questões de identidade de gênero e orientação sexual da ideia de doença mental.

---

<sup>46</sup> Trevisan faz algumas reflexões sobre sua escrita no começo da obra. A primeira delas se refere ao termo “~~guei~~”, utilizado pelo autor numa forma de afastar o conceito da língua inglesa e torná-lo mais brasileiro. Considerando que esse pressuposto ainda não está devidamente difundido, opto por continuar a utilizar o termo “~~gay~~”, usando a versão do autor apenas em citação direta. Outra nota do autor se refere à distinção “~~a~~ travesti”/“o travesti”, em que o autor reconhece que, na atualidade, o correto é tratar de travestis no feminino, mas resolve não corrigir isso nas revisões mais recentes da obra. Por isso, referências a travestis e mulheres transgênero no masculino serão feitas somente em citações diretas de Trevisan.

O termo “opção sexual” também foi bastante difundido e ainda, em 2020, continua sendo usado equivocadamente. Sobre a opção, Trevisan escreve:

Alguém escolhe seu próprio desejo? Talvez perifericamente, mas não até o ponto de determinar se sentirá atração definitiva pelo sexo oposto ou pelo mesmo sexo. Assim, não creio que 99% das pessoas que se sentem como homossexuais poderiam dizer que fizeram uma opção. Ao contrário, sentiram-se levadas por uma tendência anterior. Eventualmente, elas tiveram sim que assumir sua homossexualidade no nível social, mas o rumo para onde apontava seu desejo – alguém do mesmo sexo – já estava forçando essa escolha. Ou seja, tais pessoas fizeram opção de ser *socialmente* homossexuais, não de *desejarem* homossexualmente (TREVISAN, 2018, p. 33, grifo do autor).

Desse modo, Trevisan refuta a ideia de uma “opção” por trás da identidade homossexual, afirmando que a única opção existente é a de viver abertamente como sujeito gay, em uma escolha de *agir* sobre o desejo que sente. Após essa breve distinção sobre origem e nomenclatura, a qual Trevisan também conclui tratar-se de um esforço supérfluo, ele começa a abordar a subversão da comunidade LGBTQIA+, “capacidade singular de homossexuais historicamente resistirem aos sistemas de poder que os controlam, subvertendo para tanto as próprias convenções controladoras” (TREVISAN, 2018, p. 34).

As elites brasileiras, conforme o pesquisador afirma, foram constantemente os precursores da repressão sexual no Brasil, com a bancada evangélica presente na política desde a aprovação da Constituição de 1988, cujos integrantes comemoraram a derrota da “medida dos viados” – a inclusão do item que proibiria discriminação por orientação sexual. A questão da homossexualidade e da lei em território brasileiro também é abordada por Trevisan; o Brasil colônia e imperial tinha suas leis acerca desse assunto muito próximas às de Portugal e, sendo assim, a sodomia era comparada ao crime de lesa-majestade. Posteriormente, inspirado nos códigos napoleônicos, a sodomia foi eliminada do código penal do Brasil, mas, ainda assim, foram encontrados outros meios para punição, como a ofensa contra a moral e os bons costumes em público. A partir disso, embora as leis posteriores não apresentassem explicitamente a proibição da homossexualidade, esta sempre acabava sendo enquadrada em alguma outra, como o “ultraj ao pudor” ou “pornografia” – mesmo um heterossexual fazendo a mesma atividade, não era tratado de forma semelhante.

Após uma ideia de crime, a homossexualidade passou a ser considerada doença, como já abordado ao discutir a nomenclatura —homossexualismo”. Ao sinal de uma enfermidade, a sociedade passa a buscar por curas e, antes da —cura gay” do século XXI, a —ciência” encontrou outros caminhos.

Assim, por meio do magnetismo e da sugestão devia se dirigir a atenção do pederasta para a beleza das formas femininas e obrigá-lo a leitura de obras românticas em que tais belezas despertem as paixões tumultuosas. Caso nada disso funcionasse, "não se hesitará até diante de certos subterfúgios tal como o de provocar o coito do invertido com mulheres vestidas de homem ou mesmo obrigá-lo a pernoitar com mulheres completamente nuas, ainda que não as goze. Para as mulheres homossexuais, seria usado recurso semelhante exortação "meiga e convincente quando seu espírito for dócil", ou "linguagem áspera e dura" quando se tratar de uma revoltada - até o ponto de ameaçá-la com o asco e o desprezo que merecem os monstros. Simultaneamente a esse processo persuasivo, é aconselhado o uso da dissuasão via hipnose, para "incutir ao doente a repulsão, o nojo, o horror pela sua anormalidade através de sessões continuadas, que poderiam variar de trinta a cem" (TREVISAN, 2018, p. 176).

No trecho anterior, Trevisan apresenta as anotações de um médico brasileiro que utilizou muitos desses meios para —cura” homossexuais, assim como outras —pesquisas” sobre o corpo e a personalidade de membros da comunidade, desde curiosidades sobre o tamanho de órgãos, das nádegas, até a constatação sobre um apreço pelas artes, maior na comunidade LGBTQIA+ em relação ao meio heterossexual – teorias totalmente refutadas posteriormente.

O autor aborda, então, a década de 70, dissertando sobre as manifestações subversivas da comunidade queer, sendo um dos destaques o teatro *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, que trata de um homossexual —feminado e escrachado”, como escreve o autor, acolhendo um rapaz do interior. A peça, apesar de sua subversão inclusive na linguagem, sem fugir de um —dileto gay” da época, foi bastante aclamada, ficou três anos em cartaz e com montagens também em Nova Iorque, onde foi elogiada pela crítica. O sucesso de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* abriu espaço para diversas peças escritas por homossexuais, sem mais o distanciamento de antes, de acordo com Trevisan, de uma homossexualidade presente como um fator exótico.

A obra foi lembrada por marcar o dialeto LGBTQIA+, o pajubá, outro ponto importante para se pensar a subversão – não era possível condenar um sujeito se

não fosse possível entender seu dizer. Apesar de alguns termos do pajubá<sup>47</sup>, o dialeto gay, serem ultrapassados, a linguagem da comunidade queer ainda se faz presente na subversão, muitas gírias são utilizadas para serem entendidas apenas por quem é —~~e~~ dentro” — assunto que já rendeu muita pesquisa e muito debate, tanto no meio acadêmico, quanto fora dele.

No capítulo seguinte da obra, é abordada a figura do homossexual na televisão brasileira, como as referências feitas em programas de auditório, sobre as quais, assim como afirma Butler referindo-se às performances *drags* do —~~e~~ entretenimento hétero”, é necessário ter ressalvas para chamar de subversivo. Além desse programa, Trevisan aborda os personagens queer nas telenovelas brasileiras, já mencionadas no capítulo anterior, onde houve uma breve evolução da recepção da comunidade, passando de um anseio pela morte de personagens lésbicas bem resolvidas e bem sucedidas para torcida de um final feliz para o vilão gay. Talvez até o fim da primeira década do século XX, muitas dessas telenovelas utilizassem o personagem homossexual como exótico, para aumentar a audiência e causar polêmica/engajamento. Apesar de eu duvidar das boas intenções acerca da representatividade e contar as histórias de sujeitos LGBTQIA+ de alguns autores, os personagens gays em telenovelas brasileiras já se tornaram corriqueiros, incluindo personagens transgêneros sem os estereótipos de prostituição e promiscuidade. O tratamento ainda é diferente, sem protagonismo ou as mesmas cenas de carinho/sexualidade apresentadas por um casal heterossexual, mas é uma evolução perceptível, embora o objetivo ainda seja o lucro a partir de uma —~~pa~~ progressista”.

Ainda no novo milênio, Trevisan afirma:

Nas grandes livrarias, criaram-se sessões especiais com livros de temática homossexual, sem falar da primeira livraria especializada no Brasil, a Futuro Infinito, em São Paulo, e das Edições GLS<sup>48</sup>, editora voltada exclusivamente para esse público, com livros de ficção e ensaios. Convém observar que o mercado editorial brasileiro foi, ao longo dos anos, se abrindo lentamente para o tema LGBT. Só em 2014, por exemplo, começaram a aparecer livros para jovens com essa temática. Naquele ano, de acordo com a *Goodreads*, existiam aproximadamente dez títulos similares, todos lançados a partir de

---

<sup>47</sup> O pajubá, de acordo com Neurivan Gonçalves Netto Júnior (2018), é um dialeto do brasileiro usado pela comunidade LGBTQIA+ como uma forma de marcar sua identidade, além do compilado de gírias que tornam possível uma comunicação não entendida por pessoas ~~de~~ fora”.

<sup>48</sup> Termo utilizado anteriormente para se referir à comunidade queer.

2012, contra uma média de 135 títulos lançados nos Estados Unidos (TREVISAN, 2018, p. 348).

Apesar de um dado equivocado, visto que já mencionei a existência de narrativas LGBTQIA+ para jovens antes dessa data, o detalhamento de Trevisan sobre o sujeito queer na literatura brasileira torna possível perceber uma ascensão em relação à popularidade de narrativas queer – juvenis ou não. Além dos aspectos literários, o autor aponta algumas questões interessantes sobre a Parada LGBTQIA+/Parada Livre de São Paulo: na primeira edição, em 1997, a parada reuniu duas mil pessoas e, posteriormente, em 1999, foram 35 mil pessoas. Em 2017, na 21ª edição, desfilaram pelas ruas centrais da cidade 3 milhões de pessoas por quase dez horas, e o evento foi televisionado e patrocinado por grandes marcas, como o *YouTube* e a *Netflix*.

É um contraponto relevante se for levada em consideração a forma como se deu a primeira parada, em 1997. Na época, não existia nesse evento trio elétrico, show de cantoras e cantores pop ou marcas patrocinando a parada. Além disso, a polícia constantemente invadia e fechava boates voltadas para o público. No vídeo *Como aconteceu a 1ª Parada LGBT de São Paulo em 1997? – Põe na Roda*, no canal do *YouTube* Põe na Roda, algumas personalidades presentes naquela época abordam um pouco sobre como o evento foi realizado. O convite, feito nas portas de boates da região, incentivava os participantes a irem de máscara para não serem identificados e sofrerem alguma consequência com a família ou com o emprego. Além disso, na hora de saída da parada, a polícia de São Paulo tentou impedir sua realização, afirmando que o objetivo da comunidade não era se manifestar por seus direitos, mas sim “adornar” na Avenida Paulista. Para ser possível seguir com o movimento, a drag queen Kaká Di Polly, na transcrição abaixo, conta:

Eu falei Pera um pouco, meu amor. Vai sair sim. Na hora que cê ver eu fazer uma loucura ali na frente, você pega o carro, coloca na avenida e sai, sai andando com ele que o povo vai sair atrás.‘ Afí eu peguei e fui pra esquina ali onde é o Top Center bem naquela esquina e me joguei pra trás e caí no chão. O trânsito parou, acharam que eu tinha morrido ali, né, a polícia veio pra ajudar, o Beto percebeu aquilo e pôs o carro pra sair. Eles me levantaram, agradeci, não, não, tô bem, brigada’. Do meu lado tava Eliana King Kong [...], eu virei pra ela e falei assim: ô nega, nós já tamo longe da polícia?’ Ela olhou pra trás e falou ah já tamo um quarteirão quase”. Eu falei então corre, minha veia’ e saímo correndo feito duas louca, corremos pra frente da parada e a parada andou até o final (DI POLLY, Kaká . Arquivo em vídeo, julho de 2020).



Junto disso, Di Polly e as outras personalidades apontam o “esquecimento” dessas histórias para dar espaço a marcas e grandes empresas que lucram com a Parada, demonstrando como a subversão na atualidade é rentável. Trevisan, sob essa ótica da popularização da comunidade queer, apontava que o Brasil tentaria passar essa ideia de ser um país *gay friendly*, porém, como o próprio apontará nos capítulos subsequentes, não é o caso.

Nos capítulos “As patrulhas da moral e da família” e “Seria deus homofóbica?”, Trevisan analisa o crescente conservadorismo no Brasil, que entra em confronto direto com os ativistas, os quais não aceitam mais calados as diferentes formas de opressão. A ideologia em “defesa da família” adiciona a “ideologia de gênero” como um dos inimigos, uma convicção que teria como objetivo converter crianças em homossexuais ou transgêneros, ameaçando destruir a família, retomando a paranoia da cultura heterossexual em relação ao sujeito queer, já abordada por Butler.

A partir de uma associação com a pedofilia – como se a heteronormatividade não fosse forçada nas crianças desde cedo – os conservadores, com apoio de grupos religiosos, por exemplo, a já citada bancada evangélica, “fazem barulho”, nas palavras de Trevisan, sobre os horrores da ideologia de gênero, como a *fake news* do *kit gay*, já citada no capítulo anterior desta dissertação. Uma consequência direta desse retorno ao conservadorismo escancarado – pois o conservadorismo nunca desapareceu de verdade para poder retornar – é o Brasil ser campeão em homicídios de LGBTQIA+, com um relatório, apontado por pelo autor, de 277 assassinatos em 2017, até a metade do ano – a maioria sofrida por travestis e transgêneros, com expectativa de vida de trinta e cinco anos.

A subversão queer no Brasil tem um histórico cuja extensão não caberia apenas nas páginas de uma dissertação, mas está longe de ser considerada normalizada e o crescimento do conservadorismo brasileiro é um exemplo disso – conforme a voz da comunidade LGBTQIA+ foi ficando mais alta, a bancada evangélica e seus aliados continuam buscando o enfrentamento e a censura, e João Silvério Trevisan, mesmo enquanto escrevia a reedição de *Devassos no paraíso*, demonstrava saber disso. Sobre o futuro da subversão queer no Brasil, o autor dedica um dos capítulos finais da obra, “A comunidade que vem”, para tratar do

futuro dos sujeitos queer no Brasil e sua subversão, um tópico relevante ao pensar a literatura jovem e sua relação com personagens não heterossexuais ou cisgêneros.

Apontando a crescente LGBTfobia no Brasil, ainda em 2017, Trevisan afirma:

Assim como cada sermão religioso homofóbico vai alimentar a violência na outra ponta da intolerância, assim também toda consciência que se movimenta em busca da sua emancipação alimenta outras consciências, como nos movimentos circulares que recebem impulso a partir da pedra jogada num lago. Se as experiências individuais fecharam a porta do Paraíso, foi possível descobriremos a porta de trás, como forma de resgatar a inocência do desejo. Pois bem, se até essa entrada traseira for fechada por aqueles que nos condenam, será reaberta tantas vezes quanto necessário. Nem que seja no porrete, como diria o personagem Augusto Matraga, no famoso conto de João Guimarães Rosa. Entenda-se o porrete, aqui, como metáfora para a insistência, integridade e força do desejo (TREVISAN, 2018, p. 576).

Trevisan retoma uma ideia já citada no subcapítulo anterior: a força reiterativa de um discurso que evoca toda uma comunidade, porém ele aponta também o sentido oposto – de uma voz coletiva na voz da comunidade LGBTQIA+, a qual, assim como a do sujeito homofóbico, nunca está sozinha.

Ademais, por mais que a literatura não esteja a serviço de uma conscientização, o autor apresenta uma metáfora relevante para se pensar a subversão e a maneira como ela ocorre na literatura jovem; as portas da frente estão fechadas, censuradas, mas isso não significa a impossibilidade de encontrar outros caminhos para existir e estar presente, reabrindo com um porrete metafórico – a subversão queer vai acontecer, a —comunidade que vem” demonstra isso, como no já citado incidente da Bienal do Livro em São Paulo, 2019.

Portanto, encerro este capítulo com o fechamento de Trevisan em sua obra, estabelecendo outra metáfora funcional para entender a subversão, ao afirmar que, —se existe a escuridão opressiva ao nosso redor, nossa função é brilhar. Exatamente como os vaga-lumes, que só brilham se houver escuridão e são tanto ou mais vaga-lumes quanto mais escuro estiver o entorno” (TREVISAN, 2018, p. 577).

A partir da breve retomada das palavras de Trevisan e outros sujeitos da comunidade queer que tentam mudar um Brasil conservador, é perceptível a presença de muita subversão e, portanto, muita luta, por parte da comunidade LGBTQIA+. No entanto, é importante reiterar o quanto ainda é necessário fazer isso, brilhar; é relevante pensar sobre o brilho e os vaga-lumes, pois a luz produzida por

esses animais é própria, faz parte de sua *existência* – similar ao sujeito queer, já que sua própria existência e sua inserção na sociedade podem ser consideradas uma forma subversão, visto que seu lugar de Outro, de abjeto, ainda persiste.

### 3. O amadurecimento queer na obra de Vitor Martins

Antes de analisar o *corpus* da pesquisa, acredito que é necessário abordar algumas questões extratextuais relevantes para a proposta desta dissertação. Utilizo essas considerações como uma forma de enriquecer a discussão da minha pesquisa, somando o literário e o que se encontra fora do texto, uma sociedade e um mercado, pois o livro é também produto de uma empresa que visa lucro e está inserido em um determinado contexto social.

Primeiramente, destaco as capas dos romances de Vitor Martins. Em *Quinze dias*<sup>49</sup> (Anexo A), romance de estreia do autor em 2017, a capa é constituída pelas cores amarelo, verde-água, rosa e branco, demonstrando um rapaz de bermuda rosa com os pés em uma piscina e o título na água; na contracapa, a piscina segue, mostrando uma boia em forma de flamingo e o comentário de outra autora de literatura jovem, Bárbara Morais, afirmando: —“É natural se identificar com os dilemas dos personagens e querer ser um dos amigos de Felipe! Uma leitura indispensável”. Em nenhum desses espaços, os personagens ficam definidos enquanto gays, apenas ao ler a orelha do livro é revelado o interesse romântico de Felipe, o protagonista, por Caio, seu vizinho que passará quinze dias hospedado em seu apartamento.

Em *Um milhão de finais felizes*<sup>50</sup> (Anexo B), romance de 2018, a capa apresenta um rapaz – o protagonista da história – usando um boné vermelho, uma camiseta preta e um avental metálico – seu uniforme de trabalho – com o título do livro, botons de piratas, um pequeno caderno e, timidamente, quase na lombada do objeto, uma pulseira nas cores do arco-íris. Na contracapa, outro rapaz usando uma camiseta branca e um casaco preto e rosa claro, com o comentário da autora Iris Figueiredo —“Uma história divertida, sensível e esperançosa sobre amor e o verdadeiro significado de família, que te fará entender por que [sic] o Vitor é um dos melhores autores atuais de YA”. Novamente, a questão do relacionamento gay não é apresentada logo na capa, mas na orelha isso é aludido novamente. Em

---

<sup>49</sup> A arte da capa foi criada pelo próprio autor, Vitor Martins.

<sup>50</sup> Arte da capa foi criada por Helder Oliveira e Gabriel Gonzalez.

contraponto com o livro anterior, *UMDFF*<sup>51</sup> tem o detalhe de uma pulseira estampada com um arco-íris, considerado um símbolo do movimento LGBTQIA+.

Sobre isso, não considero um ponto negativo ou uma tentativa de “escoder” o conteúdo queer das narrativas como uma vergonha, ou um medo, mas uma estratégia para tentar adentrar múltiplos espaços – ou, do ponto de vista mercadológico, vender. A ideia de conquistar esses espaços é corroborada pelo próprio autor, visto que, sobre o título dos livros, manifestou-se em seu *Twitter*. Segundo Martins,

Eu to há quase um ano chamando esse livro de “Piratas gays” nas ~redes~ e ao mesmo que muita gente gosta desse nome, muita gente ficou preocupada porque os pais nunca comprariam um livro com esse título. Meus livros são pra todo mundo, mas eu escrevo pra jovens e adolescentes, pessoas que ainda moram com os pais e não compram seus livros por conta própria, pessoas que tem pai e mãe que monitoram tudo que eles lêem [sic] e assistem. E o próprio Jonas, meu protagonista, nunca poderia chegar em casa carregando um livro com PIRATAS GAYS na capa porque ele tem uma mãe muito religiosa e um pai muito homofóbico, e a gente escolheu um título pensando em todos os Jonas que existem por aí. É muito triste que essa seja uma REALIDADE, mas a gente luta e corre atrás para levar uma mensagem de amor e aceitação pra quem tá precisando, mas não se preocupem que tem piratas gays na história SIM e eu espero que esse livro seja tão importante pros leitores como ele é pra mim (MARTINS, 2018).

A partir disso, percebo uma preocupação do autor e sua equipe com a chegada dessas histórias a espaços e, especificamente, lares não acolhedores em relação à diversidade sexual e de gênero. Destaco também que apesar das capas serem tímidas ao aludir a um relacionamento LGBTQIA+, isso aparece tanto na orelha dos livros, quanto logo na primeira página de *UMDFF*, onde está escrito “~~Um~~ milhão de finais felizes e piratas gays”, riscado. Ou seja, ao abrir o livro, a questão queer fica estabelecida.

Esse é um dos primeiros caminhos para subversão na obra de Vitor Martins, vindo ainda de aspectos extratextuais. Essa subversão não se manifesta através de uma posição de enfrentamento direto e marcação de uma homossexualidade, como acontece nos romances estadunidenses de David Levithan, por exemplo – *Two boys kissing* (2013) e *Boy meets boy* (2003) – nos quais o relacionamento gay está evidenciado nos títulos e nas capas. Ao invés disso, é estabelecida uma espécie de

<sup>51</sup> Na análise, usarei a abreviação para me referir ao romance *Um milhão de finais felizes*.

—caio de Troia”, em que tais narrativas subversivas adentram espaços conservadores e intolerantes, algo significativo, pois muitos dos sujeitos reguladores citados por Martins em seu *tweet* não chegam a ler o livro ou mesmo a abri-lo, o que resulta na criação de um espaço seguro para jovens LGBTQIA+ inseridos em ambientes de grande intolerância, como a família e/ou a escola, ao não tornarem sua identidade sexual pública.

Passando para a análise do texto literário de Martins, apresento uma breve sinopse de cada romance e, ao longo dos subcapítulos subsequentes, uma análise observando como são apresentados alguns temas pré-selecionados das obras e a forma como percebo um desenvolvimento de personagem subversivo na relação dos protagonistas com tais assuntos.

Em *Quinze dias*, o leitor acompanha a história de Felipe, protagonista e narrador, um jovem de dezessete anos que, durante as férias de julho, tem seu interesse amoroso prévio – visto que o rapaz já admirava o vizinho – como hóspede em sua casa por quinze dias. Ao longo da narrativa, Felipe aborda as questões de seu corpo fora dos padrões, gordo, e suas inseguranças em relação a isso e a Caio, seu vizinho e agora colega de quarto.

Em *UMDFF*, Jonas narra sua trajetória de autodescobrimento e uma melhor aceitação de sua homossexualidade. Ele vem de uma criação rigorosamente cristã, ao mesmo tempo em que se apaixona e busca seu sonho de ser escritor.

As duas narrativas selecionadas de Vitor Martins tratam das relações estabelecidas entre os sujeitos, seja consigo mesmo, com amigos, com família, com amores ou com instituições mais afastadas, como a igreja e o ambiente de trabalho. Destaco que muitas dessas obras são divulgadas como histórias de amor – Felipe e Caio, de *Quinze dias* e Jonas e Arthur, de *UMDFF* – e apesar do amor ser um ponto importante das histórias dos protagonistas, ele não é o centro e também não é a resolução dos conflitos desses personagens.

Mesmo Caio apreciando a beleza de Felipe, suas inseguranças em relação ao corpo não somem instantaneamente e, apesar do amor de Arthur, Jonas não supera —como poder do amor” o trauma e o luto de ter sido expulso de casa. São processos estabelecidos através da narrativa, não tendo um fator específico ou único, mas sua junção. É possível afirmar que o que une e perpassa esses fatores interpessoais é a subversão queer.

### 3.1 Eles: questões familiares em Vitor Martins

Início esta análise, portanto, com as representações da instituição familiar nessas obras, observando como os jovens protagonistas se relacionam com as suas famílias, respectivamente. Em *Quinze dias*, a única família presente na vida de Felipe é sua mãe, Rita; o pai do jovem protagonista é brevemente mencionado no começo da obra: —antes de ir embora quando descobriu que eu ia nascer, meu pai fez questão de deixar o metabolismo de gordo na minha herança genética. Obrigado, pai” (MARTINS, 2017, p. 9). Apesar do comentário de ressentimento, ele é direcionado a sua insatisfação com o próprio corpo, não diretamente ao abandono parental. Aliás, sua ausência nunca aparece nas reflexões do personagem, demonstrando tratar de um fator indiferente em sua construção.

A partir disso, tenho como foco a personagem Rita e sua relação com seu filho. Felipe conta que a mãe abandonou o emprego em um escritório de contabilidade para ser pintora e nessa breve apresentação já é possível notar o começo de uma subversão que *ainda* não é queer em relação à família central de *Quinze dias*. Ela não se estabelece como uma família tradicional brasileira nuclear – pai, mãe e filhos – mas como uma mãe solteira, com uma boa relação com o filho, sendo reconhecida por Felipe: —ela sabe diferenciar os momentos em que estou fazendo drama dos momentos em que eu realmente preciso ficar sozinho” (MARTINS, 2017, p. 29).

Ademais, Rita demonstra grande carinho e amor pelo filho, como ao conversar com ele sobre felicidade e reafirmar que, sempre que precisar, ela vai estar com ele (MARTINS, 2017, p. 51). Outro ponto da narrativa que demonstra aceitação, amor e respeito entre mãe e filho aparece quando Felipe conta para Caio como foi —saído armário”, alguns anos antes, na cena:

– Não é uma história muito emocionante. Eu disse: —Mãe, preciso te contar uma coisa. Sou gay. Por favor, me ame”. Daí ela disse que sempre soube e que estava tudo bem, e que ela me amaria por sempre e por aí vai – eu respondo, mas essa é uma versão bem resumida da história.

Como tudo na minha vida, essa história tem muito mais drama.

Foi no ano passado, quando comprei aquela revista adolescente com dicas para superar as inseguranças com o corpo. Depois de me dar conta de que uma matéria em uma revista idiota não iria me ajudar em nada, chorei um pouco, mas o choro foi perdendo o controle e, de repente, eu estava chorando *feito*. Soluçando, babando e fazendo barulho. Minha mãe, que

estava pintando na cozinha, ouviu meu choro e correu até o quarto para ver o que tinha acontecido. Na hora, eu senti tanta vergonha! Vergonha do meu corpo, do meu choro e, principalmente, da minha mãe vendo tudo aquilo. Eu não sabia como explicar para ela que. Eu poderia dizer: “Então, mãe, como você já deve ter percebido eu sou gordo. Na escola, os gordos não são as pessoas mais queridas e, no geral, tá tudo uma bosta”, mas eu não disse. Eu tive medo de dizer.

Na tentativa de esconder, um segredo, acabei revelando outro. Ainda com os olhos cheios de lágrimas, eu disse: “Mãe, preciso te contar uma coisa. Sou gay. Por favor, me ame”, e ela chorou, me abraçou e prometeu me amar para sempre. No fim das contas, fui dormir feliz naquela noite (MARTINS, 2017, p. 55).

A partir desse trecho, demonstro novamente o ambiente de afeto e aceitação instaurado na casa de Felipe, pois, ao invés de afastá-lo ou enxergá-lo com vergonha, como foi apontado no capítulo anterior, dedicado a Foucault, sua família responde a sua “saída do armário” com amor.

Avançando na narrativa, Felipe procura na figura da mãe um conselho, um conforto, sobre seu sentimento amoroso envolvendo Caio, e narra: “quando ela me abraça, me sinto pequeno de novo. Não de um jeito ruim. Eu me sinto protegido. É como se eu pudesse falar qualquer coisa com a certeza de que ia ficar tudo bem” (MARTINS, 2017, p. 162). A família, na vida de Felipe, desenvolve-se na trama com essa perspectiva de carinho, cuidado e amor – Rita não o ama *apesar* de sua homossexualidade, demonstra seu afeto de forma indistinta, reiterando que sempre vai amá-lo. Ademais, ela não trata o ato de dar conselhos sobre um interesse romântico de seu filho por outro rapaz com estranhamento ou distância, mas com naturalidade. Isso não passa despercebido pelo narrador, que afirma diversas vezes o quanto tem orgulho de sua relação com a mãe, como apontado anteriormente, e também nessa cena, na qual Rita ensina o filho a nunca se relacionar com uma pessoa que não o faça se sentir bonito e especial.

Outro ponto que diz respeito à família de Felipe se apresenta na figura da falecida avó do rapaz, mencionada e rememorada por ele. A avó Thereza era uma funcionária da biblioteca da cidade e foi a principal responsável por incentivar a leitura na vida do jovem protagonista; em cada livro dado por ela de presente ao neto, escrevia como dedicatória “omundo inteiro é seu”, frase que se tornou importante para ele enfrentar sua insegurança e sua timidez. Felipe comenta a respeito de uma conversa com sua avó, quando ele ainda era criança, sobre a dificuldade e o medo de fazer amigos. Segundo o personagem, aquela teria sido sua



—primeira terapia”, visto que ela se importava com seu bem estar e o tratava com carinho.

A partir do exposto, percebo que a subversão familiar em *Quinze dias* não está majoritariamente com o protagonista, mas em sua família, a qual foge do padrão tradicional e conservador, visto que Rita não segue as —regras” que seriam impostas, sendo uma mãe solteira, tendo um trabalho na área das artes e tratando seu filho com carinho, amor e respeito – algo já apontado no primeiro capítulo desta dissertação, quando Martha discorre sobre uma mudança na representação da relação entre jovens e adultos, seus pais ou professores, passando para um relacionamento mais respeitoso e sem autoritarismo. Isso é marcado em *Quinze dias*, pela dificuldade encontrada por Rita, ao dar um sermão em Felipe sobre bebida alcoólica. Outro ponto dessa melhor relação com figuras adultas aparece na figura da terapeuta de Felipe, Olívia<sup>52</sup>; o protagonista demonstra estabelecer notável confiança em sua psicóloga, sempre refletindo sobre as conversas semanais entre eles. O jovem conta com essas figuras —mentoras” a mãe, a avó e a terapeuta, no sentido de lhe auxiliarem em sua jornada de amadurecimento e aceitação, e o texto, como visto, expressa isso. .

Além do respeito melhor trabalhado, a obra de estreia de Martins traz o contexto queer nessa relação – ao contrário de romances citados em capítulos anteriores, nos quais os pais de jovens LGBTQIA+ tratam a homossexualidade como um —erro”, Felipe encontra aceitação e respeito, sendo motivo até para uma melhor união familiar. Felipe amadurece, em relação à família, aproximando-se de sua mãe e buscando nela um amparo, um conselho.

Em *UMDFF*, a história contada é diferente. A dedicatória da obra já prenuncia que os laços familiares – de sangue – não serão os destacados: —~~Para~~ as famílias que a gente escolhe”. Ademais, a primeira frase da narrativa já dita uma relação familiar estremecida: —E ondeio o meu pai” (MARTINS, 2018, p. 7).

O tom de parte da narrativa já se estabelece a partir dessa fala e a subsequente reflexão sobre uma briga de Jonas, o protagonista, com seu pai. É concluído que uma breve discussão antes do trabalho não seria o suficiente para criar ódio entre pai e filho e, no decorrer da história, esse sentimento vai sendo

---

<sup>52</sup> A relação entre Felipe e a terapia será aprofundada em capítulos posteriores, mas acredito ser necessário dar nota nesse momento da leitura sobre essa figura adulta, mentora, na vida do jovem protagonista.

justificado. Jonas afirma: —~~e~~ncararia mais um turno no Rocket [café onde trabalha] só para não ter que ir para casa. Já faz tempo que não sei o que é aquela sensação boa de *lar doce lar*” (MARTINS, 2018, p. 24, grifo do autor). Existe, portanto, uma evidente diferença entre as duas narrativas, quase uma inversão, no que diz respeito à situação familiar de Felipe e Jonas: o primeiro discorre constantemente sobre a boa relação com a mãe e planeja ficar a maior parte das férias em sua casa, mesmo que isso apresente também uma forma de isolamento, enquanto o segundo afirma não se sentir bem estando em casa.

A hostilidade do pai de Jonas reaparece ainda no início da narrativa, quando o jovem conta que irá começar a trabalhar em uma cafeteria e recebe apenas as contas a pagar – incluindo canais adultos e de esportes, os quais Jonas afirmava saber que seriam para uso do pai.

Enquanto o pai é introduzido na narrativa como essa figura autoritária e dura, a mãe de Jonas demonstra estar posicionada como a mulher cristã dedicada totalmente a sua família, como narrador afirma: —~~m~~ha mãe sempre diz que Deus deu a ela o dom de cuidar” (MARTINS, 2018, p. 26). A religião da mãe de Jonas é apresentada dessa forma e também alude à influência da religião cristã na vida familiar de Jonas e também na sua própria individualidade. Logo em seguida, a mãe afirma —E~~t~~enho orado por você” (MARTINS, 2018, p. 27) – em um tom quase de ameaça, mesmo ainda não suspeitando de sua homossexualidade.

Da mesma forma que o carinhoso —o ~~m~~undo inteiro é seu” da família de Felipe em *Quinze dias* se torna recorrente na obra, a frase —~~e~~enho orado por você” também vai reaparecer para ilustrar as relações familiares de Jonas – em uma, destaca-se o carinho e a torcida, o incentivo, e no outro a ameaça, quase deixando subentendido que o jeito como o personagem tem vivido não é adequado, sendo necessária uma intervenção divina.

Essa não adequação de Jonas com a vida católica da mãe pode ser percebida também no próprio nome do personagem, uma escolha inspirada no personagem bíblico, conforme e apresentado por ele durante a narrativa: —~~A~~gra imagine como é crescer sabendo que seu nome foi inspirado na história de um cara que precisou virar vômito de peixe para aprender a não ser desobediente. É muita pressão na minha cabeça” (MARTINS, 2018, p. 28). Posteriormente, o narrador

discorre sobre viver o contrário da história do Jonas bíblico, especialmente no que diz respeito a sua homossexualidade:

Hoje eu vivo a minha vida em total desobediência. Eu sinto que mesmo que eu fique parado, apenas existindo, eu estou desobedecendo às leis de Deus. E por mais que eu não tenha certeza se acredito ou não nessas leis, eu tenho medo do dia em que a tempestade chegar. Porque ela vai chegar, é só uma questão de tempo (MARTINS, 2018, p. 28).

Ademais, Jonas narra ter nascido logo após sua mãe entrar para a igreja e orar por um filho, quando já estava quase desistindo – a partir disso o jovem rapaz é visto como um milagre, mas, em suas palavras, “quanto mais eu crescia e conhecia melhor a mim mesmo, mais certeza eu tinha de que, para a minha família, eu seria uma maldição” (MARTINS, 2018, p. 29). Essa dualidade entre obediência e desobediência, milagre e maldição se desenvolve por toda a trama de *UMDFF* no que se refere à relação familiar de Jonas. Sua mãe, Cristina, o vê como um milagre e um filho obediente, enquanto o rapaz, por sua homofobia internalizada, vê a si mesmo como desobediente, uma maldição. A terceira parte, seu pai, demonstra algum afeto apenas em um momento pontual da história, o aniversário de Jonas; no restante, sempre se mostra distante ou raivoso, podendo qualquer trejeito considerado “afeminado” em seu filho, como colocar a mão na testa para demonstrar cansaço. Ademais, o fato de Jonas trabalhar em um café tende a irritá-lo, por não significar, em seu ponto de vista, uma perspectiva de futuro. O pai demonstra não o ver como um milagre ou obediente, ainda mais considerando o início da narrativa no qual há uma discussão entre as duas partes, e Jonas resolve não mais aceitar calado as grosserias do pai, assim como as inúmeras cobranças no sentido de usar seu salário para pagar os canais adultos consumidos por ele. Ainda nessa discussão, Jonas demonstra sua revolta com a família – o pai, especificamente: —Sai de casa batendo a porta, rasgando o boleto e jogando na primeira lixeira que vejo na rua. Foda-se o meu pai” (MARTINS, 2018, p. 48), começando a demonstrar insatisfação com a relação.

Jonas elucida melhor o que acontece, referente a sua família, na primeira parte da narrativa: —É impossível não pensar que nossa relação virou um jogo de vida ou morte. A felicidade dela depende da minha infelicidade. A minha felicidade

seria a infelicidade dela. Eu não sei qual dos dois cenários seria pior” (MARTINS, 2018, p. 77).

Na cena supracitada, Jonas está acompanhando sua mãe no culto da igreja evangélica, movido por uma culpa de estar ficando mais distante dela. Durante todo o tempo, no espaço da igreja, Jonas fica pensando que é uma fraude para sua mãe, que não merece estar ali e está apenas para não decepcioná-la. Ele acredita que vai desapontá-la quando assumir sua identidade sexual. Esse distanciamento da expectativa de sua mãe sobre si faz Jonas refletir: —Ela parece não perceber que nas últimas horas eu estava em guerra dentro de mim mesmo. Sua expressão de calma e felicidade indica que ela nem imagina o sufoco que sinto dentro de mim” (MARTINS, 2018, p. 81). Jonas ainda se coloca na posição de sufocar o que sente – a homossexualidade, a conexão falha com a religião – para agradar sua mãe, mesmo isso lhe causando sofrimento: —um teatro para deixar minha mãe feliz” (MARTINS, 2018, p. 138).

Em relação ao pai, Alberto, destaco a cena na qual Jonas chega tarde em casa depois de sair com os amigos. O desafeto do pai com o filho é bastante marcado, visto que o chama de —agabundo” por esse comportamento, e o ressentimento do jovem protagonista também transparece: —Mas uma vez, meu pai consegue fazer com que tudo seja sobre ele. E quanto mais ele fala, mais eu me sinto um lixo” (MARTINS, 2018, p. 111, grifo do autor). As discussões entre eles são constantes e Jonas aguenta ouvir, além da ofensa já citada, seu pai dizendo: —VIRA HOMEM, PORRA!” (MARTINS, 2018, p. 173) e, na mesma conversa, —Eu só queria um filho normal, para assistir futebol comigo, pra aprender a dirigir, pra arrumar um emprego decente e não viver uma vida de merda” (MARTINS, 2018, p. 173).

É possível notar que a família de Jonas não é o ambiente mais acolhedor. Além do jogo de culpa (mesmo, provavelmente, inconsciente) travado com a mãe, o rapaz é bombardeado com ofensas constantes por parte do pai, até antes de saber que Jonas estava se relacionando com um homem. Fica nítido que é uma relação bastante nociva, marcada por mágoas e brigas, e Jonas não consegue lembrar quando recebeu o último abraço de seu pai. Após uma briga, afirma: —se meu pai morresse hoje, eu não conseguiria ficar triste” (MARTINS, 2018, p. 175). Ademais, o pai de Jonas percebe a culpa do filho em relação à mãe e usa isso contra ele,

afirmando que ela fica nervosa e preocupada quando o rapaz resolve sair com os amigos e demora.

Na metade da narrativa, Jonas traça um plano, visando uma melhor convivência familiar: “Eu só preciso correr de um lado para o outro agradando um pouco a minha mãe e não desagradando o meu pai até o dia em que puder sair de casa e não ter que me preocupar em agradar ninguém além de mim mesmo” (MARTINS, 2018, p. 183). Mesmo assim, toda essa pressão acarreta a sensação de “—piófilho do mundo” que paira sobre o jovem.

A partir da construção de uma família tradicional, composta por pai, mãe e filho, um contraponto com *Quinze dias*, porém bastante disfuncional e problemática, a narrativa de Martins chega ao provável ponto de desespero mais alto para Jonas – a expulsão de casa motivada pela homossexualidade. Esse momento de ruptura inicia um processo próximo ao luto na vida de Jonas, visto que ele perde sua família. Utilizo esse termo, luto, tendo como base o artigo “A literatura sai do armário: o luto simbólico e a intolerância familiar em *Um milhão de finais felizes*”, no qual os autores, Yuri Pereira de Amorim e Silvana Augusta Barbosa Carrijo, embasados pelo teórico Kübler-Ross, abordam as semelhanças entre a ruptura de seu vínculo familiar com o processo de luto, tratando não apenas dos sentimentos de Jonas, mas de Cristina também. Os pesquisadores apresentam cenas nas quais ambos os personagens demonstram sentimentos de negação e raiva, como no telefonema em que Jonas sente raiva de sua mãe, ou sua incredulidade com a expulsão de casa. Além disso, tratam também da chegada de uma melhor aceitação de ambas as partes – Cristina admitindo que, apesar de ser difícil aceitar a homossexualidade do filho, ela está tentando e Jonas passando a entender que o vínculo entre eles seria diferente, respeitando o tempo da mãe para entendê-lo.

O pai usa novamente a culpa para aterrorizar Jonas: “—Ora o que você está fazendo com ela! Não é a primeira vez que você deixa sua mãe chorando” (MARTINS, 2018, p. 265), afirmando também que preferia que Jonas estivesse se drogando a estar beijando outro homem. A relação entre eles é rompida, quando o pai afirma: — FAMÍLIA? – ele grita – Você quer falar de família agora? Essa família tem vergonha de você. Eu não te quero como família. Sua *bicha!*” (MARTINS, 2018, p. 267, grifo do autor). Nessa cena, ocorre a total ruptura da família de Jonas, e um de seus maiores medos se concretiza. O núcleo familiar de *UMDFF* se mostra de

acordo com o que foi apontado por Foucault anteriormente, a —perversão sexual” é apontada como uma vergonha e o sujeito homossexual – considerado doente – deve ser afastado de sua família. A expulsão de casa é a última cena em que Alberto aparece na narrativa, embora seja posteriormente mencionado – é uma espécie de morte, um luto simbólico se inicia.

A mãe de Jonas encara de forma diferente: não explosiva, mas silenciosamente. Ao trocar olhares com o filho no meio da briga, o rapaz espera que sua mãe o defenda, como sempre aconteceu na infância e na adolescência, mas não é isso que acontece, ela responde com silêncio, subtraindo-se da cena. As frases ditas por Cristina para Jonas também são bastante significativas, evocando novamente a sua fé: —Jonas, eu estou muito desapontada com você. Mas o que eu sinto não deve chegar nem perto do que Deus está sentindo” (MARTINS, 2018, p. 268) e, junto disso, a já mencionada frase que marca a questão familiar de *UMDFF*: —E vou orar por você”.

Destaco que apesar da mãe de Jonas ter um papel antagônico nesse momento da narrativa – ela participa da expulsão de casa do protagonista – a personagem não deve ser percebida e analisada da mesma forma que Alberto, pois Cristina também é oprimida na família. Ela é silenciada, usa a religião como uma fuga e uma esperança da mudança em seu marido, que em momentos da narrativa se mostra irritado com ela por coisas pequenas, como a demora para o almoço ficar pronto. Retomando Foucault, o autor afirma que a instituição da igreja é usada para regular – nesse caso, em relação ao sexo – a família, e isso se concretiza nesses personagens, pois o que é pregado nos cultos frequentados por Cristina reforça as dificuldades de ela entender e aceitar seu filho homossexual.

A diferença entre a mãe e o pai de Jonas é aprofundada ao final da narrativa, quando Cristina tenta retomar a relação com o filho, demonstrando abertura para rever a manutenção de estereótipos incentivados pela sociedade, apesar dos erros cometidos.

A ruptura familiar de Jonas – a morte simbólica desse laço, dessa instituição – é violenta e inesperada, os pais descobrem sua homossexualidade ao olhar pela janela do apartamento e não por uma conversa, como foi o caso de Felipe. É por essa ruptura, pela marcação de vergonha e decepção divina que Alberto e Cristina rompem seus laços com Jonas devido a sua homossexualidade, o que dialoga com

a teoria de Foucault sobre o exílio familiar do sujeito com a sexualidade —desviante” da norma. Nesse caso, une-se o ideal machista do pai e a fé conservadora da mãe, realizando uma tentativa de regularizar, ou nesse caso punir, a —perversão sexual” do filho através da família, ancorada pela igreja cristã e a heteronormatividade.

Assim, a família de Jonas, regulada por instituições como a sociedade conservadora, marcada no pai, e a Igreja, marcada na mãe, submete seu filho ao afastamento, rompendo o vínculo familiar com o indivíduo homossexual. Esse tipo de comportamento, uma família que, também oprimida por instituições maiores, passa a regular a sexualidade e os comportamentos na própria casa, é prevista por Foucault, que afirmava ser difundido o comportamento de —separar o doente de sua família e, para melhor o observar, só escutá-lo o menos possível” (FOUCAULT, 2014, p. 105), exilando o sujeito da sexualidade desviante. Além de Foucault, a perspectiva de Facco sobre o indivíduo queer encontrar na família o primeiro contato com a opressão e a LGBTfobia, também se concretiza em *UMDFF*, pois a maior violência homofóbica sofrida por Jonas ao longo da narrativa é a expulsão da família.

Algum tempo depois, Jonas recebe uma ligação da mãe e reflete sobre a saudade da interação entre eles: —ságora me dou conta de como senti saudades da voz da minha mãe. Sua ausência ainda me deixa triste todos os dias, mas decido que agora é hora de me manter forte” (MARTINS, 2018, p. 292). Esse trecho demonstra que, mesmo com a saudade e a vontade de estar ao lado da mãe como antes, Jonas resolve não ceder e se manter forte, não mais como um jovem indefeso, precisando da mãe – mesmo que seja o caso, ele opta por não demonstrar isso. A conversa é fria e se encerra, novamente, com um —ou orar por você” por parte de Cristina. Diferente do pai, a mãe de Jonas tenta se reconectar com ele, mas não consegue – ainda não o entende.

Por fim, no epílogo da obra, Jonas comemora o Natal, uma data marcada pelo contexto familiar, com seus amigos. Sua mãe aparece no apartamento que ele agora divide com uma amiga, carregando um empadão, a receita favorita do rapaz, e novamente comenta estar orando. Contudo, dessa vez, não usa o tom de ameaça e revela estar orando por si, para tentar entender a realidade do filho. Apesar de reiterar que ainda não compreende, Cristina se mostra aberta para conhecer Jonas por quem ele realmente é – ela encontra a aceitação de todo o processo de ruptura

da família. A expulsão de casa e a intolerância não são apagadas, e Jonas ainda estranha a presença da família, agora quase pertencente ao passado. Existe um princípio de reconexão em relação à vergonha e ao exílio familiar – rompidos nesse momento –, pelo menos por parte da mãe, dialogando com as teorias de Foucault. Cristina encerra sua aparição desejando Feliz Natal e dizendo amar Jonas e, nisso, Jonas demonstra sua saudade e sua vontade de reconciliação, mesmo não estando repleto de desespero como anteriormente. Com a distância, eles começam o processo de entender um ao outro.

– Mãe. Quando você receber essa resposta de Deus, eu vou estar aqui. Quando você entender a melhor maneira de lidar com tudo isso na sua cabeça, eu vou estar aqui. Pode vir na hora. No exato momento em que tudo ficar bem com você, vem correndo. Não espera um dia, uma semana. Vem na mesma hora, tá? Porque eu também sinto saudades (MARTINS, 2018, p. 347).

No que se refere à família em *UMDFF*, exemplifiquei a forma como ela é apresentada e difere de *Quinze dias*, mostrando um núcleo familiar que esconde submissão, violência psicológica e falta de harmonia, culminando na expulsão de Jonas de casa, como dita a regulação da sexualidade, anteriormente explicada com base em Foucault. O personagem, diante dessa experiência traumática, encontra um novo caminho, uma nova família nos amigos, alguns também LGBTQIA+. A questão família/amigos e subversão será explorada no próximo subcapítulo, mas acredito ser importante ressaltar que a subversão desse assunto se encontra na homossexualidade de Jonas aparentemente —~~de~~“destruindo a família tradicional brasileira” — embora a causa dessa ruptura tenha sido a homofobia de Alberto, não a sexualidade do jovem protagonista.

A partir de outro ponto de vista, a —~~saída~~“saída do armário” do jovem rapaz, mesmo inesperada e traumática, libertou-o dos abusos psicológicos do pai e o afastou do sentimento de culpa que rondava sua relação com a mãe, por mais que não seja ideal olhar para um —~~lado~~“lado positivo” de uma situação tão traumatizante quanto a vivida por Jonas nesse momento, pois isso afetou profundamente o rapaz. A homossexualidade de Jonas subverte essa família e a si mesmo, além de aflorar um dos aspectos de seu amadurecimento — viver a vida por si, não tentando agradar a mãe e se controlando para não desagradar o pai.



### 3.2 Nós: a amizade em Vitor Martins

A temática da amizade em *Quinze dias* é bastante efetiva em seu processo de amadurecimento e subversão queer. No início da narrativa, Felipe aponta não ter amigos, com exceção da mãe, e ainda comenta que Rita comprou uma cama com uma outra embaixo para ele receber os amigos, algo que nunca aconteceu.

Na escola, Felipe narra que o *bullying* é constante, desde apelidos ofensivos, como —~~podim~~” e —~~gordo~~ otário”, passando por piadas gordofóbicas<sup>53</sup> (ser chamado de bola de demolição quando quebrou uma cadeira, uma referência à música *Wrecking ball*, de Miley Cyrus<sup>54</sup>) e chegando ao abuso físico, quando alguns rapazes apertam partes do seu corpo, machucando-o.

A vontade de Felipe em ter amigos se manifesta na narrativa quando ele e seu vizinho vão conhecer a melhor amiga de Caio, Rebeca, no *shopping*, e o rapaz conta a sua versão sobre —~~saido~~ armário”: —~~mas~~ no fundo, sinto um pouco de inveja da história de Caio e Rebeca. Eu queria ter uma amizade assim. Queria que a primeira pessoa que soubesse que eu sou gay fosse uma melhor amiga e não a minha mãe” (MARTINS, 2017, p. 84). Depois de alguns momentos compartilhados entre Felipe, Caio, Rebeca e Melissa, a namorada de Rebeca, o jovem narrador começa a sentir todos ali, de fato, como seus amigos:

De certa forma, eu me sinto parte do grupo. Mesmo quando estou só observando de longe, sinto que eles me notam. Quando Beca faz uma piada, Caio olha pra mim pra ver se eu estou rindo. Quando Caio diz alguma coisa estúpida, Beca olha pra mim, para revirar os olhos. Eu me sinto parte. E esse sentimento é bom (MARTINS, 2017, p. 105).

Ademais, além do laço de pertencimento criado entre Felipe e esses outros três jovens, destaco que ele vê em Melissa um reflexo de seu sentimento, embora sejam causados por motivos distintos – a menina também não quer entrar na piscina

<sup>53</sup> O artigo “Os corpos gordos merecem ser vividos”, de Marina Bastos Paim, aborda questões sobre corpos gordos e, para esta análise, trago dois conceitos interessantes: o uso da palavra “gordofobia”, que começou a ser utilizado na Internet por volta de 2012 e visa denunciar as opressões vividas por pessoas fora do padrão corporal, além da perspectiva de usar a palavra “gordo” como apenas uma característica e não um insulto, sem a necessidade de eufemismos como “acima do peso”, “cheio” ou “gordinho”.

<sup>54</sup> Música de 2013 que faz referência a uma bola de demolição, “I came in like a wrecking ball”, “eu cheguei como uma bola de demolição”, em tradução livre. Os personagens usaram essa música para comparar o peso de Felipe com o de uma bola de demolição, que destrói as coisas.

do prédio. Enquanto Felipe tem vergonha do seu corpo gordo, Melissa esconde seu corpo excessivamente magro, com marcas de espinhas e uma cicatriz vertical entre os seios. São duas situações distintas, mas aproximam os dois pelo que é similar, a vergonha do corpo. Ademais, os jovens conversam sobre o interesse romântico de Felipe por Caio, Melissa é a primeira pessoa com quem o protagonista conversa sobre esse sentimento, e isso auxilia na construção da amizade dos dois.

Posteriormente, dialogando com Caio sobre melhores amigos, Felipe revela:

Eu não tenho um melhor amigo. Mesmo quando eu era uma criança sem esse monte de crises que tenho hoje, eu não tinha um melhor amigo. Colegas de escola, talvez. Uns primos que vinham visitar de vez em quando. Mas nunca um amigo que pudesse escutar tudo que eu tenho a dizer.

Caio foi o primeiro a me ouvir (MARTINS, 2017, p. 107).

A partir disso, Caio propõe que eles sejam melhores amigos e, apesar do interesse amoroso, Felipe fica feliz em ter alguém para chamar desse jeito e, especialmente, alguém que ouviu o que ele tinha a dizer – sobre os gostos, os interesses, mas também sobre os medos e as inseguranças. Ainda mais relevante é o fato de Felipe se dispor a se abrir e conversar com Caio e, posteriormente com Beca e Melissa, sobre seus sentimentos, mesmo com as dificuldades enfrentadas por ele, como só conseguir conversar à noite ou no escuro. Esse passo é importante e demonstra um aprendizado sobre o lidar com os sentimentos, não mais os sufocando ou ignorando, como costumava fazer quando sofria algum assédio na escola. Essa perspectiva de aprendizado, de entender as situações que está vivendo de uma nova forma dialoga com as perspectivas de uma literatura de formação contemporânea, essa transição da adolescência para a vida adulta, considerada uma das características centrais do romance de formação.

Outro ponto importante da narrativa é a relação de amizade entre Caio e Beca, dois amigos encontrados por Felipe. Ainda na conversa sobre esse assunto, o rapaz revela: — Eu já tive mais amigos na escola, mas eles foram se afastando aos poucos conforme foi ficando mais óbvio que eu sou... gay” (MARTINS, 2017, p. 107). Considerando que a amizade entre Caio e Rebeca se consolidou com os personagens revelando um para o outro sua identidade sexual e posteriormente o “grupo” se consolida com dois rapazes gays, Caio e Felipe, uma menina lésbica, Rebeca, e uma bissexual, Melissa, não é ingênuo pensar que seu laço se fortalece

através da identidade sexual em comum – todos membros da comunidade LGBTQIA+. Fazendo referência ao capítulo anterior, especificamente às relações expostas por Butler sobre as Casas de *Paris em chamas*, embora cada sujeito desse grupo tenha uma personalidade distinta, a questão queer os une. Trago como exemplo a cena na qual Felipe e Caio jogam um *quiz* sobre cultura LGBTQIA+ nos momentos iniciais de sua amizade, além de em nenhum momento os personagens demonstrarem algum medo de falar sobre sua vida amorosa ou identidade, como quando Felipe conversa com Melissa e depois com Rebeca sobre seu interesse em Caio – eles sabem que ali é um espaço seguro. Reafirmo que a amizade dentro da comunidade não é a única opção, porém, na narrativa analisada, esse laço se manifesta de uma forma diferente, com suas especificações, mesmo que, como apontado por Felipe na terapia, ser gay nunca houvesse sido um problema tão relevante em sua vida.

O vínculo que o protagonista estabelece com os novos amigos também não se refere somente à sexualidade; além da cena com as inseguranças do corpo de Melissa, Felipe passa a admirar e se inspirar em Rebeca, pois ela, mesmo tendo um corpo gordo e que poderia causar vergonha, não deixa de usar seu biquíni e entrar na piscina.

Chegando ao final da narrativa, um dos pontos que consolida a amizade dos quatro jovens é quando colegas de escola de Felipe chegam perto deles e começam a provocar não apenas o narrador, mas todos os seus amigos. O rapaz, que sempre ignorou as ofensas, resolve reagir:

Eu não sei se é a bebida que me enche de coragem, ou a vontade de defender meus amigos. Talvez seja só o fato de que agora eu tenho amigos. Só sei que eu me levanto e, pela primeira vez, estou de frente para esses dois garotos sem olhar para o chão. Na verdade, percebo agora que eu sou um pouco mais alto que o Jorge e muito mais alto que o Bruno. E isso me dá mais coragem ainda!

De me imediato eu não sei como me defender. Não vou mentir pra eles. Sim, eu sou gay. E, claramente, sou gordo. Falar o contrário não vai me fazer vencer a discussão. Então, acho que não me resta outra opção.

– Bruno, Jorge – eu digo olhando para os dois, e a minha voz sai mais alta do que eu estava planejando. – Vão se foder (MARTINS, 2017, p. 119-120).

Nessa cena, Felipe toma coragem para defender a si mesmo e seus amigos, marcando que faz isso porque agora tem esse tipo de relação, sem olhar para o

chão, encarando seu —desafio”. Não coloco o peso de todo seu crescimento e amadurecimento apenas na questão da amizade em *Quinze dias*, contudo, é inegável, como apontado pelo narrador, a presença de Caio, Rebeca e Melissa na vida de Felipe como uma parte essencial desse processo.

Ainda dialogando com os escritos de Butler sobre *Paris em chamas*, a presença de laços por afinidade e não por sangue tem um destaque no que se refere a Caio e sua família. Por mais que Rita não tenha nenhum problema com a homossexualidade de Felipe, a mãe de Caio é um pouco diferente. Além de considerar Rebeca uma —*rá* influência”, por não aceitar seu filho como amigo de uma menina lésbica, ela sempre tenta suprimir os trejeitos considerados afeminados, por ela, em Caio, mesmo que no final ela demonstre um carinho mais explícito pelo filho. Isso corrobora a ideia apresentada por Butler, de uma busca de sujeitos LGBTQIA+, por um laço familiar para além da família biológica – nesse espaço, uma parcela considerável da comunidade encontra maior afeto, acolhimento e compreensão. Logo após o confronto com os colegas que praticam o *bullying* gordofóbico e homofóbico com os personagens, Beca afirma: “Ninguém vai nos proteger a não ser nós mesmos” (MARTINS, 2017, p. 121), fazendo uma referência a esse vínculo da comunidade queer.

A relação com Butler fica explicitada na fala de Beca, pois apesar do grupo de amigos não estar em uma relação de Casa como a Xtravaganza, por exemplo, eles ainda mantêm esse vínculo de afeto, como apontado pela autora:

A resignificação da família ao adotar esses termos não é uma imitação vã ou inútil, mas a construção social e discursiva da comunidade, uma comunidade que vincula e cuida e ensina e abriga e habita. Sem dúvida, trata-se de uma reelaboração cultural de parentesco que qualquer um fora dos privilégios de ter uma família heterossexual (e aqueles que, dentro desse âmbito do privilégio, sofre com ele) necessita ver, conhecer e com ela aprender (BUTLER, 2020, p. 233).

No final da narrativa, Felipe elenca quinze coisas que ele gosta, mas não sabia, nos últimos quinze dias. Dentre elas, ele cita seus novos amigos, traçando uma diferença entre seus colegas da escola, um ambiente nada acolhedor, com Caio, Rebeca e Melissa, pessoas que ele encontra e demonstram aceitação e compreensão: “7. Eu gosto de estar cercado de amigos. Eu sempre achei que estar no meio de um grupo de pessoas era o pior lugar para se estar, mas descobri que a

sensação é completamente diferente quando você *quer* estar ali” (MARTINS, 2017, p. 200).

Em *Quinze dias*, o amadurecimento de Felipe em relação ao vínculo de amizade se dá através da criação desse laço com três pessoas – algo até então inimaginável para ele; o rapaz consegue se abrir para Caio, Beca e Melissa, cada um a sua maneira, não fazendo mais o movimento de esconder tudo que sente. Por outro lado, a amizade entre os quatro é um dos fatores que move Felipe a enfrentar seus colegas, além de dar início ao processo de aceitação do corpo e da perda da timidez, mesmo que isso ainda esteja começando ao final da narrativa, natural do processo de formação. Acontece uma troca, e a amizade no romance é, além de uma conquista para Felipe, também um meio para alcançar outros objetivos. A questão queer dessa amizade, já explorada, faz referência a esse vínculo estabelecido entre membros da comunidade LGBTQIA+, que se mostra tão especial – eles se entendem e se defendem, tratando-se, portanto, de um amadurecimento atravessado pela identidade queer.

Em *UMDFF*, os amigos do narrador têm um grande destaque, sendo isso indicado na já mencionada dedicatória: —~~pra~~ as famílias que a gente escolhe”. Na obra, as relações de amizade apresentam aproximações e distanciamentos bem marcados em relação à obra antecessora. Jonas mantém os amigos do Ensino Médio, Isadora e Danilo, além de ter feito uma nova amiga em seu trabalho na cafeteria, Karina. A solidão e a timidez, no que se refere à amizade, não fazem parte dessa narrativa. Ao narrar sua —~~sua~~ saída do armário”, na adolescência, para Isadora, que também confessou gostar de meninas, Jonas afirma:

Ela só pegou a minha mão, levou até seus lábios e deu um beijo que significava muita coisa. Significava que meu segredo estava a salvo com ela. Significava que ela me entendia. Significava que ela me amava. E, naquela época, sendo um gay adolescente e solitário em Santo André, isso era tudo que eu precisava. Pela primeira vez eu não me senti tão sozinho (MARTINS, 2018, p. 33)

Conforme demonstrado no trecho acima, Jonas começa a construir desde cedo esses laços para além da família, visto que, como apresentado anteriormente, o núcleo familiar nunca foi um ambiente de aceitação e acolhimento. Ademais, mostra para o leitor a amizade construída entre esses dois personagens, mesmo eles entrando em conflito no decorrer da obra.

Isso não se resume apenas a Isadora, visto que quando os três, Jonas, Isadora e Danilo, saem juntos, o narrador aponta o momento como o mais próximo de paz sentido por ele: —~~est~~ com eles me dá uma sensação momentânea de liberdade” (MARTINS, 2018, p. 46). Revelando, assim, a força da amizade construída gradualmente pelos jovens, além do contraponto com o que sente em casa: —~~mas~~ meus ombros vão ficando pesados conforme começo a juntar minhas coisas para pagar a conta e ir embora” (MARTINS, 2018, p. 46). Além disso, Jonas aponta, sobre uma demonstração de carinho – deitar a cabeça no ombro – com Danilo, em público: —~~foi~~ o primeiro passo para minha rebelião” (MARTINS, 2018, p. 121), mesmo ambos sendo apenas amigos e não existindo interesse amoroso algum entre esses dois personagens.

Karina, a colega de trabalho de Jonas, também aparece na narrativa como uma figura de grande apoio para o protagonista. Após uma das brigas com o pai, é com ela que o narrador finalmente resolve desabafar, e a aspirante à atriz reitera diversas vezes que Jonas pode contar com ela sempre, que ele não está sozinho e que sempre estará ao seu lado, além de indicar ajuda profissional ao personagem. O resultado dessa conversa e desabafo é narrado no capítulo seguinte: —~~E~~ sempre achei que me abrir para outra pessoa faria com que eu me sentisse vulnerável, mas, de alguma forma, contar tudo para Karina faz com que eu me sinta aliviado (MARTINS, 2018, p. 188)”, ou seja, Jonas percebe que é necessário para sua saúde mental contar com outra pessoa, mesmo sendo apenas para ouvi-lo. Ademais, por diversas vezes na narrativa, é explanado que o protagonista teve conversas profundas ou pediu ajuda/conselhos para Karina.

A colega de trabalho de Jonas também é quem o acolhe quando o rapaz é expulso de casa – é a primeira pessoa para quem ele liga quando isso acontece, marcando uma forte confiança entre os dois. Nesse momento, também, o leitor entra em contato com um dos contextos de maior vulnerabilidade do protagonista ao lado de outra personagem, a pessoa em quem ele aprendeu a confiar e conversar sobre as dificuldades enfrentadas:

Karina me abraça do jeito mais carinhoso que alguém já me abraçou em toda a vida. É como se cada centímetro do meu corpo estivesse sedo coberto de compaixão, e esse sentimento me faz chorar ainda mais. O choro se mistura com um grito, e eu não vejo mais nenhum motivo para

continuar me segurando. Eu me enfio no abraço de Karina e grito. Eu choro como uma criança abandonada que precisa da mãe.  
E, no fim das contas, é isso que eu sou (MARTINS, 2018, p. 273).

Jonas chora o luto pela perda de sua família biológica, ao mesmo tempo em que é acolhido por uma nova, de certa forma, uma que o aceita e tem, nas próprias palavras do narrador, carinho e compaixão – retomando a dedicatória do texto, a família escolhida. O jovem continua a exaltar o cuidado e a amizade de Karina durante esse período nos capítulos posteriores: —Karina, por sinal, tem sido a melhor pessoa nesse processo todo. Além do óbvio (me receber em sua casa), é ela quem escuta e melhor a maior parte das minhas preocupações e me ajudar a lidar com a tristeza do dia a dia” (MARTINS, 2018, p. 288). Além disso, para coroar a amizade de Karina como uma nova base para a sua vida, afirma: —E sinceramente não sei o que seria de mim sem a Karina na minha vida” (MARTINS, 2018, p. 288).

A amizade entre esses personagens é recíproca – apesar de serem coadjuvantes no romance, suas histórias também são apresentadas e contadas pelo ponto de vista de Jonas, não apenas aparecendo na história para orbitar a narrativa do narrador. Isso acontece com sua colega de trabalho e também com os amigos da época de escola, visto que ele vai ao encontro de Danilo imediatamente após o término do amigo com o namorado e sempre demonstra apoio a Karina em sua jornada como atriz, ajudando-a nos ensaios de sua peça, além de compreender a mudança de vida de Isadora, sua outra amiga da escola, que passa a ter menos tempo para ele ao tentar conciliar a faculdade e o estágio.

Perto do fim da narrativa, Jonas tem uma conversa com a mãe de seu amigo Danilo, Vera, que conta parte de sua própria história de intolerância na família como uma forma de ajudá-lo a compreender o momento vivido por ele, encerrando a conversa, explica: —queria que você entendesse que nem sempre a família que nasce com a gente vai nos entender. Nem sempre eles vão ficar nosso lado pra sempre. Mas isso nunca vai te impedir de escolher uma família nova” (MARTINS, 2018, p. 323). Em seguida, no epílogo de *UMDFF*, Jonas revela ter começado a fazer terapia, contando com o apoio dessas duas figuras mais velhas, tanto a mãe de Danilo quanto sua nova psicóloga, reiterando a perspectiva do artigo —O olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil”, de Alice Áurea Penteado Martha, sobre o apoio das figuras adultas em narrativas jovens contemporâneas.

Encerro, portanto, colocando em diálogo o exposto e a teoria estudada anteriormente. A relação entre a família —escolhida” por Jonas e as Casas de *Paris em chamas* é notavelmente estabelecida – ambas partem de uma rejeição familiar, encontrando apoio em amigos e pessoas semelhantes. No caso de *UMDFF*, a questão da —casa/Casa” é destacada, pois o rapaz passa a morar com Karina, e o apartamento que dividem, apesar de não acolher todos os personagens, é centro de quase todas as suas reuniões, além de ser o lugar onde o grupo de amigos comemora o Natal, data marcada por reuniões familiares.

Ao pensar no cenário de *ballroom*, abordado por Butler, onde sujeitos queer não acolhidos em famílias biológicas encontravam um novo significado desse laço em outros sujeitos queer, formando uma nova família e, por consequência, subvertendo o conceito de família, é possível observar o mesmo acontecendo com Jonas, na narrativa de Martins. O encerramento do romance demonstra isso:

As pessoas sempre dizem que “a família é a nossa base” em entrevistas na televisão e legendas de foto no Instagram. Eu nunca acreditei nisso até perder a minha. Perder a minha base foi um momento triste que vai sempre fazer parte de quem eu sou como pessoa. Mas construir uma base nova tem sido uma das experiências mais importantes que eu já vivi.

Quando eu era criança e colocava *pokémons* e dinossauros na arca de Noé, jamais imaginaria que um dia eu viveria cercado de tanta gente diferente.

Uma atriz brilhante destinada ao sucesso, uma jornalista *rockstar* que não consegue parar de ouvir as mesmas bandas, um irmão duende com um coração gigante, uma *drag queen* escandalosa, um gato gordo, carente e bagunceiro, e um namorado charmoso como um pirata. Essa é a minha família.

E o melhor de tudo é que foram eles que me escolheram (MARTINS, 2018, p. 348-349).

Jonas exemplifica, através de sua história, o apontado por Butler em sua análise de *Paris em chamas* – a família escolhida de Jonas, sua Casa, é sua nova base, formada por pessoas que o acolhem, sendo, em sua maioria, sujeitos queer como ele – Isadora, Danilo e Téo, o novo namorado de Danilo, além de seu namorado, Arthur. Comemorando juntos o Natal, data marcada pela religiosidade cristã e relacionada à família, esse grupo de amigos, ao lado de Jonas, subverte a família tradicional, a qual não é amorosa nessa narrativa, por uma família com pessoas diversas, celebrando a individualidade e a identidade de cada um. Trata-se da nova base, da nova família, de Jonas.



### 3.3 Dois: as relações amorosas em Vitor Martins

Como citado neste capítulo, o envolvimento amoroso nas obras de Martins pode ser considerado o maior ponto de publicidade, visto que muitos leitores, especialmente os mais jovens, têm interesse nas narrativas de amor entre dois rapazes. É bastante destacado na presente pesquisa que a história de amor contada não é o único conteúdo relevante para o texto, mas, ao pensar o amadurecimento queer dos personagens, não é inocente voltar o olhar para essa questão, no que se refere à forma como Felipe e Jonas lidam com seus respectivos amores.

Em *Quinze dias*, a relação amorosa entre os personagens é uma construção gradual. A autoestima de Felipe é baixa, e o início da narrativa é repleto de comentários autodepreciativos, o que torna improvável que o rapaz perceba algum interesse por parte de Caio. Antes do primeiro dia juntos, o narrador revela ao leitor sua paixão pelo vizinho desde a infância e encerra o capítulo com um comentário abordando a impossibilidade de uma relação entre os dois: "Agora você entende o meu desespero? Gordo, gay e apaixonado por um garoto que nem responde ao meu —~~em~~ dia" no elevador. Tudo pode dar errado. Tudo *vai* dar errado" (MARTINS, 2017, p. 14).

Apesar desses comentários autodepreciativos de Felipe, aos poucos ele revela sua vontade de estar com alguém: "fico imaginando como deve ser andar de mãos dadas com alguém na rua. Caminhar lado a lado com os meus dedos entrelaçados nos dedos de Caio" (MARTINS, 2017, p. 26). Em seguida, o narrador desfaz essa imagem, voltando a focar nas problemáticas do assunto abordado na cena: —~~mas~~ isso nunca vai acontecer. Principalmente se levarmos em conta que moramos numa cidade onde ninguém aprovaria dois garotos andando de mãos dados no mercado. Ou que Caio nem *fala* comigo" (MARTINS, 2017, p. 26, grifo do autor).

Esse distanciamento inicial entre Felipe e Caio, devido a um mal entendido no primeiro dia, é resolvido posteriormente e inicia um processo perceptível de reavaliação de Felipe sobre a percepção de si. Quando Caio escolhe uma camiseta xadrez de flanela vermelha e preta para Felipe e afirma que essa cor ficaria bonita no narrador, o rapaz demonstra um estranhamento: —~~todo~~ processar a ideia de que

existe no mundo uma cor que fica bem em mim. Nem preto, nem cinza. Vermelho. Eu estava enganado esse tempo todo” (MARTINS, 2017, p. 36).

Diante do exposto, percebo Felipe no início de um movimento no sentido de notar que não precisa se esconder em cores escuras, com a intenção de se apagar, como preto, cinza e bege, mas que pode conquistar seu destaque e chamar atenção de forma positiva, usando o vermelho sugerido por Caio. Esse processo não é instantâneo, mas nessa cena acredito que essa mudança é iniciada.

Ainda sobre a camisa vermelha, quando os rapazes vão sair para uma festa “ujina” – como a comemoração é referenciada pelos personagens – , Caio resolve ajudar Felipe a se arrumar, visto que o vizinho é mais vaidoso em relação ao narrador da história. Após isso, o jovem narra:

Quando Caio termina de fazer sua mágica em mim, abro meu armário e me olho num espelho grande que fica pendurado na parte interna da porta. A vida inteira evitei espelhos porque nunca gostei muito do que eles me mostravam, mas hoje é diferente. Porque eu olho para o meu reflexo e não me odeio imediatamente. Aliás, por alguns segundos eu até gosto de ficar me observando. Meu cabelo está arrumado de um jeito novo, a camisa fica bonita em mim (talvez vermelho seja *mesmo* a minha cor) e eu não me sinto horrível.

Pra falar a verdade.

Eu até me sinto.

Bonito. (MARTINS, 2017, p. 112).

A partir disso, Felipe revela a sua relutância com a própria imagem, chegando ao ponto de “esconder” o espelho dentro do armário. Já na metade da história, o rapaz consegue se perceber como bonito – ou “*não* horrível”, em suas palavras. Essa mudança na maneira de Felipe se enxergar não se dá por uma solução mágica ou estritamente pela percepção de Caio sobre ele, pois o vizinho apenas arruma sua roupa e seu cabelo. As experiências de Felipe na história apontam para esse crescimento, visto que além de sentir bonito pela primeira vez, em uma cena seguinte, o rapaz consegue encarar seus *bullies* de frente, passando do exterior para o interior, com o auxílio de Caio.

Alguns dias depois, acontece o primeiro beijo entre os dois, o primeiro beijo de Felipe. Apesar de já ter tido conversas com Rebeca e Melissa o suficiente para imaginar o sentimento como recíproco, o tempo todo em que assistem ao filme

*Zombie robots*: o ataque 2<sup>55</sup>, o narrador se mostra nervoso, até perceber seu companheiro olhando para ele: “me esperando” (MARTINS, 2017, p. 170). Apesar do ótimo momento compartilhado com Caio, as inseguranças de Felipe reaparecem: —“Isso talvez não seja nenhuma novidade, mas eu não sei lidar com as coisas. Tudo que sei sobre primeiros beijos aprendi nos livros, nos filmes e nas séries de TV” (MARTINS, 2017, p. 172).

Esse movimento de uma grande confiança, como se sentir bonito, enfrentar os colegas e beijar seu interesse amoroso é seguido por diversas inseguranças, como a supracitada, além da ansiedade em dividir o quarto com Caio depois do beijo. Isso demonstra, acredito, que a narrativa tem um amadurecimento gradual: apesar de se abrir a novas experiências, o narrador ainda está iniciando esse caminho ao final da narrativa. Essa perspectiva dialoga com o abordado no primeiro capítulo, em que o processo de amadurecimento e a passagem da adolescência para vida adulta não se dão por um momento estabelecido com começo, meio e fim marcados – o que é exemplificado também a partir da diferença de idade entre os dois protagonistas das obras.

Outro momento que dialoga com esse amadurecimento e não está encerrado é a questão do toque. Desde o início do romance, Felipe narra não gostar de ser tocado de qualquer forma, que isso o remete ao *bullying* e seus colegas invadindo seu espaço para caçoar de sua aparência. Como afirmado anteriormente, as questões de Felipe não se resolvem magicamente após ser correspondido por seu amor: o rapaz ainda tem receio dos toques de Caio: —“Caio beija com vontade. Eu tento retribuir à altura, mas minha cabeça está em alerta, porque existem partes do meu corpo nas quais ele não pode encostar. Que *ninguém* pode encostar” (MARTINS, 2017, p. 176, grifos do autor). Felipe externa isso para seu parceiro e ele é compreensivo com a situação, apontando para uma relação saudável, como citado anteriormente ao discorrer sobre Caio como amigo, uma vez que ser amigo não anula ser namorado.

A relação de confiança entre os personagens também aparece quando eles conversam sobre um conflito em uma cafeteria, onde Felipe sentiu Caio com vergonha dele – o que não era o caso, como elucidado posteriormente. Ambos têm uma conversa sincera, revelando seus sentimentos: —“É difícil acreditar que alguém

---

<sup>55</sup> Filme cuja existência parece ocorrer apenas na narrativa.

realmente gosta de você quando você passa a vida escutando que é um gordo nojento” (MARTINS, 2017, p. 188), afirma Felipe. —Édifícil acreditar que você realmente pode ser feliz com alguém quando você passa a vida escutando que ser gay é errado e seu destino é queimar no inferno” (MARTINS, 2017, p. 188), afirma Caio.

Depois dessa conversa, Caio afirma achar Felipe lindo e, apesar da insistência do rapaz em pensar o contrário, conforme eles conversam e se beijam, o narrador aponta:

Eu me sinto lindo.

E quando Caio me encosta, seu toque não tem repulsa. Diferente de todas as vezes que me empurraram, me beliscaram e me provocaram, o toque de Caio me faz bem. Quando deito de lado para que ele possa me abraçar e encaixar seu corpo no meu, eu não me preocupo se minha barriga está de caída. (MARTINS, 2017, p. 190).

Esse trecho demonstra Felipe se abrindo para o que lhe faz bem, não fugindo, como aconteceu antes do toque de Caio. Ele passa a não se importar com a barriga exposta, mesmo tendo passado os primeiros dias da presença do vizinho cobrindo qualquer pele à mostra com uma almofada: —~~me~~ sinto muito melhor quando percebo que não me preocupo se a luz está acesa e ele pode ver cada detalhe da minha pele” (MARTINS, 2017, p. 190), ele diz, fazendo referência ao fato de que, no começo dos quinze dias, só conseguia conversar com Caio no escuro – se escondendo, usando preto, bege ou cinza. Esse sentimento confortável de Felipe sobre mostrar o corpo, seu íntimo, para seu amor reverbera na cena final do romance, na qual Caio convida o protagonista para —brincar de sereia” na piscina do prédio, e Felipe resolve tirar a camisa e mergulhar.

O amadurecimento queer de Felipe nas relações amorosas também é explicitado. No começo da narrativa, ele não se vê como potencialmente atrativo para Caio e, ao longo da obra, consegue tomar confiança, mesmo que ela ainda não esteja totalmente desenvolvida, pois se passaram apenas quinze dias. Felipe transita entre essa confiança e a insegurança, contudo, ao fim do romance, já consegue se achar bonito, interessante, beijar, conversar, sentir-se especial e deixar Caio tocá-lo – tudo isso se mostrava inimaginável nos primeiros capítulos, demonstrando seu amadurecimento nesse aspecto, ainda que em estágio inicial.

A obra subverte esse amadurecimento a partir de uma perspectiva queer presente nela. Para além dos personagens homossexuais o romance traça esse

caminho por tratar de um corpo fora dos padrões, o corpo gordo de Felipe, que é aceito, celebrado e respeitado, saindo do lugar escondido. O queer, como apontado anteriormente, trata de incluir o excluído, o estranho – ou considerado “*outro*”, como Felipe aponta ao longo da narrativa. Esse sentido também aparece na questão LGBTQIA+ da relação que, apesar de não ser o principal conflito do protagonista, reverbera na construção do casal. Abordo isso por notar que Caio ainda não assumiu sua identidade para a família, fazendo os dois terem que se “*esconder*”, além da perceptível estranheza causada pelos personagens – Felipe e Rebeca com seus corpos fora do padrão de beleza, Melissa com suas próprias questões corporais, Caio com seu jeito considerado afeminado, pela mãe e pelos colegas de escola. O incômodo também aparece no afeto demonstrado pelos dois casais, gerando estranheza em Bruno e Jorge, os *bullies* de Felipe, fazendo os dois provocarem o grupo.

Passando para *UMDFF*, algumas questões apontadas apresentam semelhanças com *Quinze dias*, apesar da diferença de idade entre os casais de cada narrativa. Logo no começo da obra, Jonas discorre sobre suas experiências anteriores – um contraponto com Felipe, que teve em Caio seu primeiro beijo. O jovem conta ter beijado três pessoas: uma menina no Ensino Fundamental, por pressão dos colegas; um rapaz em um acampamento da igreja, porque queria ver se gostava mesmo de meninos; e um terceiro, em uma festa. Apesar disso, Jonas continua com dificuldade de entender melhor sua homossexualidade, pois, apesar de demonstrar interesse em alguns rapazes, com frequência acaba entrando em conflito com esse *agir* sobre o sentimento. No entanto, o narrador tem certeza que é gay – “*a* missão de Jefferson (ou Jeferson?) na minha vida foi me ajudar a ter certeza de que eu sou. Gay. Totalmente, incontestavelmente, absolutamente gay” (MARTINS, 2018, p. 17).

Esse sentimento conflitante de Jonas em relação ao interesse amoroso que sente por rapazes não é sempre presente, mesmo se sentindo “*travado*”, ele consegue demonstrar o que sente e ter iniciativa, como quando convida Arthur para dançar na festa onde eles se encontram pela primeira vez fora da cafeteria. Muito desse medo não está relacionado apenas ao conflito de sexualidade e religião, mas ao sentimento de ansiedade de Jonas sobre muitos aspectos de sua vida, como a já

abordada família. Isso fica evidente quando o personagem reflete sobre beijar Arthur:

Conversamos sobre muita coisa, experimentamos as bebidas um do outro, e eu não sei como deixar mais óbvia a minha vontade de beijar aquela boca.

Meu repertório de beijos não ajuda em muita coisa, e eu queria poder pausar a noite por alguns minutos para estudar como funciona essa coisa de beijar estranhos (MARTINS, 2018, p. 17).

Diante disso, percebo que essa ansiedade não tem como fonte apenas a questão da homossexualidade – está relacionada com autoestima, com confiança, com o medo de se achar inexperiente ou imaturo demais, temas bastante abordados na narrativa de Jonas, demonstrando uma construção complexa do personagem, não limitada apenas a ser um sujeito gay. O mesmo acontece com Felipe, em *Quinze dias*, não sendo definido apenas pela homossexualidade. Ambos têm personalidades e medos para além disso.

Ainda na relação entre Jonas e Arthur, quando o narrador passa a ficar nervoso sobre a reciprocidade do sentimento quando estão se conhecendo, o amigo do protagonista, Danilo, comenta que o rapaz está crescendo, pois passou muito tempo reprimindo a vontade de estar com outro homem e, com Arthur, passou a se permitir mais, mesmo que isso ocasione sentimentos de nervoso e paranoias, como aponta seu amigo. Essa “novidade” entre os dois resulta, na metade da narrativa, em um beijo na frente da cafeteria onde o narrador trabalha, e ele reflete:

Eu nunca beijei em público. Todos os meus beijos foram em cantos escuros em festas, ruas desertas e carros com vidros fechados. Mas assim, no meio de uma avenida movimentada, com um monte de gente passando? Isso é novidade pra mim.

Enquanto Arthur me beija eu sinto um pouco de desespero porque tenho um medo irracional de que, nesse exato momento, algum conhecido de um amigo do meu pai esteja vendo tudo e repassando a informação. Ou de que alguém que me viu crescer na igreja esteja passando por aqui agora e a minha promiscuidade vá ser o tema da próxima reunião de oração.

Isso tudo passa pela minha cabeça em uma fração de segundos porque o beijo não dura muito tempo. É um minibeijinho (MARTINS, 2018, p. 179).

Nesse sentido, uma situação cotidiana na vida do casal resulta em pensamentos intrusos de “tudo vai dar errado”, revelando uma tendência de Jonas a pensar assim, além de transformar um momento bom em uma situação causadora

de ansiedade. No entanto, destaco que, apesar dessa emoção forte, Jonas não opta por parar o beijo ou pedir a Arthur para não repetir o ato, revelando-se disposto a encarar esse sentimento, algo que não parecia ser possível para ele no começo da obra.

Beijar em público não é a única —primeira vez” de Jonas durante a narrativa; a perda de sua virgindade, na primeira relação sexual com Arthur, também é similar ao ocorrido anteriormente: marcada pela ansiedade, mas ele ainda tem vontade de se relacionar sexualmente com o parceiro. Quando reflete sobre fazer sexo com o namorado pela primeira vez, afirma:

Essa é uma decisão difícil de tomar, e fica mais complicada ainda quando aquele alarme toca tão alto dentro da minha cabeça. É um alerta que toca toda vez que eu chego perto de fazer alguma coisa... sexual. Sabe quando sua mãe avisa para levar guarda-chuva e você diz que não quer levar e ela diz “bom, você que sabe” e isso pesa mais do que qualquer coisa, porque de repente se tudo der errado a culpa é totalmente sua? É assim que eu me sinto em relação ao sexo; É como se Deus estivesse me dando o sermão do guarda-chuva, e se eu pecar a culpa é minha. [...]

Mas, mesmo não acreditando no inferno, é como se alguma parte de mim ainda tivesse medo de ir para lá. É uma parte que fala alto na minha cabeça e me impede de ir além, porque, se eu fizer sexo com o Arthur, vai ser um caminho sem volta (MARTINS, 2018, p. 197).

Tendo esse conflito de Jonas como base, entendo que esse sentimento de ansiedade, misturado com o conflito de sexualidade e fé, reverbera no amadurecimento de Jonas; ele apresenta a vontade de estar fisicamente com Arthur, mas o medo de tudo que lhe foi ensinado ainda paira sobre ele, mesmo não seguindo mais a religião e não acreditando em Deus. Essa experiência foi tão marcada por sua família que ainda é difícil para ele se desvincular desse ideal, prejudicando sua vida em certos aspectos.

Quando os dois têm sua relação sexual, Jonas não ouve mais essa —voz” alertando-o do erro, do guarda-chuva – do inferno; ele quer estar ali com Arthur e percebe isso. Sobre tal contexto, o narrador afirma:

E quando terminarmos, eu não me sinto culpado como achei que sentiria. Eu acabei de fazer sexo e não caiu um raio de condenação sobre a minha cabeça. O chão não se abriu e eu não fui arrastado para as profundezas do inferno.

Eu continuo sendo eu (MARTINS, 2018, p. 248).

Jonas enfrenta seu medo, com o apoio e a compreensão de Arthur, e consegue se livrar do peso e da culpa pela expressão física de sua homossexualidade, mesmo que, desde o encontro com o namorado, ele já tivesse deixado de ser “gay apenas na própria cabeça”, como ele mesmo referia anteriormente.

Por fim, abordo como a relação entre os dois personagens contribui para a formação e o amadurecimento de Jonas de forma mais direta, como quando Jonas é expulso de casa e Arthur não questiona a situação, fazendo de tudo para ajudar e ser compreensivo, porém, ao mesmo tempo, esforçando-se para não tratar o namorado com pena ou como se ele fosse um “coitado” – tema abordado em uma conversa entre os dois. Ademais, existe sempre o apoio de Arthur para a escrita de Jonas, lendo e o incentivando a continuar, além de ser o principal responsável pela mudança do final do livro que Jonas tenta escrever ao longo de *UMDFF* – um final trágico transformado em um final feliz. Esse apoio se manifesta em uma conversa entre ambos sobre a situação com a família de Jonas, na qual ele diz: “eu sou só o coadjuvante bonito que aparece no meio da história. É você quem tem a coragem de um pirata” (MARTINS, 2018, p. 306), fazendo referência ao texto escrito por Jonas e também ao próprio livro, visto que Arthur realmente aparece na história do protagonista dessa forma. Reitero, assim como acontece com os amigos, que não se trata de uma relação unilateral – Arthur não apenas se relaciona com as questões de Jonas, o narrador também o auxilia quando ele enfrenta alguns problemas na família, distante emocionalmente.

Jonas amadurece na temática do amor por se mostrar aberto e vulnerável a ele. No começo da narrativa, pensa que nunca terá nada recíproco e que não conseguirá superar seus anseios em relação à homossexualidade, à fé de sua família. Ao longo da obra, isso muda, ele não tem mais esses sentimentos tão marcados, além de resolver procurar ajuda profissional para lidar com a ansiedade. Ademais, esse crescimento é apontado pelos próprios amigos de Jonas, ao longo da narrativa, como anteriormente citado. A subversão queer do amadurecimento de Jonas se dá, em momento inicial, por se tratar de dois personagens queer – Jonas, gay, e Arthur, bissexual; além disso, também destaco que através dessa relação o protagonista consegue romper com o conservadorismo já enraizado em sua mente – como quando o rapaz faz referência a ir para o inferno depois do sexo e, mesmo não



sendo intencional, é por causa do namoro que a identidade sexual do personagem é revelada para os pais, desencadeando os eventos de amadurecimento citados anteriormente neste capítulo.

### 3.4 Por mim: as relações entre o eu e as artes em Vitor Martins

Os personagens de Martins apresentam um vínculo com narrativas, especificamente com a literatura, tão marcado que decidi escrever um subcapítulo para tratar dessa temática. Retomo o conceito já abordado por Martha, pesquisadora que analisa a forma como a literatura jovem contemporânea representa jovens leitores: os personagens nessas histórias passam a procurar conforto em livros, séries, filmes e músicas, principalmente nos momentos de maiores conflitos das narrativas, um fenômeno constante em *Quinze dias* e *UMDFF*.

Na obra de 2017, Felipe e Caio discorrem muito sobre seus interesses, suas histórias e expressões artísticas. Tais referências e intertextos não servem apenas para aproximar os personagens dos leitores – por exemplo, Felipe gosta de super-heróis e isso pode ser um traço comum com diversos outros adolescentes leitores de *Quinze dias* – mas também para auxiliar na construção desses personagens e torná-los mais verossímeis, além de marcar a identidade – de jovem e de gay, nas obras de Martins.

Em *Quinze dias*, a relação dos personagens com a leitura se estabelece logo nos primeiros capítulos, com Caio lendo o primeiro livro de *Senhor os anéis*, *A sociedade do anel* (1954), de J. R. R. Tolkien, que Felipe comenta ser um de seus romances favoritos. Quando o narrador percebe que ele está relendo o final, deixa o segundo volume, *As duas torres*, para o rapaz. Essa é uma das primeiras interações positivas e amigáveis entre os dois personagens e, depois, é citada por Caio como um dos momentos em que começou a se apaixonar por Felipe, sua gentileza e sua relação especial com os livros.

Essa conexão afetiva com a literatura se manifesta também no livro como objeto, pois a avó de Felipe, bibliotecária, escrevia —“o mundo inteiro é seu” em todos os livros, como dedicatória. Ela o presenteava com alguns clássicos os quais ele nunca teve interesse em ler, mas acabou lendo depois de sua morte para se sentir mais próximo de Thereza. Esse vínculo com a leitura une Felipe e Caio, além de

Felipe e sua avó, mesmo ela já tendo falecido, um elo presente tanto pelo texto, quanto pelo objeto – ambos carregam afetividade.

A avó de Felipe e a leitura têm um papel de destaque na obra, visto que o narrador rememora a história dos dois com *O mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum. Quando Thereza descobre que o rapaz tem medo de interagir com outras crianças, indica o romance para ele se inspirar no Leão – um dos companheiros de Dorothy em sua jornada, marcado por não ter coragem, um contraponto com a ideia de rei da selva associada ao animal. Sobre isso, Felipe conta:

Bem no finalzinho, o Leão mata uma aranha gigante que vinha assustando todos os bichos. Então ele é coroado como o novo rei da floresta.

Logo depois de matar a tal aranha, ele diz, todo orgulhoso: -Não precisam mais ter medo desse inimigo”.

Essa parte ficou na minha cabeça pra sempre.

Eu li e reli, tentando me colocar no lugar do Leão. Tentando enxergar uma maneira de derrotar a minha aranha gigante e ser o coroado o rei da escola. Por dias eu fui para a escola disposto a encarar as aranhas, mas na hora eu sempre abaixava a cabeça e escutava calado os meus colegas me chamando de gordo, baleia, saco de areia.

Seis ou sete anos se passaram e a solução não veio. E hoje na terapia, quando Olívia me disse para não ter medo, eu achei que poderia encontrar a resposta aqui (MARTINS, 2017, p. 155).

Diante disso, demonstro que a relação estabelecida entre Felipe e a literatura está presente em toda obra e, como mencionada por Martha, aparece com destaque em momentos nos quais Felipe se encontra em dúvida, refletindo sobre a reciprocidade do sentimento de Caio e sobre enfrentar o medo de uma rejeição. Desde a infância, o narrador estabelece um vínculo especial com *O mágico de Oz* e também com o objeto livro, que o deixaria mais próximo de sua avó, pois quando a bibliotecária oferece uma versão nova da obra, mais bonita e colorida, ele opta pelo exemplar mais antigo, indicado pela avó. Portanto, a literatura, além de ser um caminho para Felipe tentar entender melhor seus problemas, aproxima o rapaz das pessoas que ama, como Caio e Thereza, mesmo ela não estando mais presente.

Além da tradição familiar de assistir a filmes musicais nas quartas-feiras, que acaba unindo Felipe, Rita e Caio, outro ponto de destaque das produções culturais está no contexto dos super-heróis. O narrador conta que seus favoritos são o Lanterna Verde, o Robin e o Aquaman, mas existe relevância maior na narrativa para o Batman: Caio escolhe um pijama temático do personagem da *DC Comics*

para Felipe, que substitui seu antigo – bege, reiterando a ideia de um aprender a não mais se esconder em cores neutras e apagadas<sup>56</sup>. Ademais, enquanto Caio e Felipe estavam conversando sobre seus problemas, o vizinho do narrador aponta para o desenho do Batman na parede: — Não se esqueça que tem gente que te enxerga assim” (MARTINS, 2017, p. 189), fazendo referência ao momento em que Felipe defende um aluno de sua mãe de *bullying* homofóbico e gordofóbico, o que deixou o menino tão grato que o desenhou como um super-herói. Essa perspectiva reverbera na história posteriormente, quando Felipe novamente toma coragem e defende os amigos do assédio de seus colegas de escola.

As referências culturais de *Quinze dias* fazem parte do amadurecimento queer de Felipe, como o momento que os dois rapazes realizam um *quiz* de —cultura gay”, abordando diversos gostos em comum da comunidade, como a cantora Lady Gaga, Madonna e os filmes *Billy Elliot (2000)* e *Priscilla, a rainha do deserto (1994)*. A relação que o rapaz estabelece com *O mágico de Oz* também deixa isso evidente, pois além de ser um dos meios para ele enfrentar seus receios e afirmar sua identidade, trata-se de uma narrativa bastante apropriada pela comunidade LGBTQIA+. Ryan Bunch, no artigo —*The Wizard of Oz in the LGBT community*<sup>57</sup>”, traz essa perspectiva e, mesmo fazendo uma referência mais explícita ao filme, a narrativa em si se mantém similar à do livro.

Bunch afirma que a figura de Judy Garland, intérprete de Dorothy no filme de 1939, foi uma das responsáveis por isso, a artista teve impacto com o público LGBTQIA+, sendo aclamada e, sobre isso, o artigo cita:

There is also the unique place occupied by Garland among gay icons. While many divas are admired for their strength, with Garland this strength is mixed with her obvious vulnerability. Garland’s struggles seemed to mirror those of gay men at the time, and she was admired for rising above her problems in performance, although as she noted herself, she was never able to get over the rainbow in her life off the stage or screen. Both Garland’s image as a diva and the movie’s camp style, which provided an ironic way of looking at the dominant culture, are thought to contribute to the queer appeal of —Oz”<sup>58</sup> (BUNCH, 2016).

<sup>56</sup> A cor tema de Batman é o preto, porém, nesse caso, aponto para a questão temática do conjunto, visto que não é apenas um pijama preto, mas um que expõe um pouco da personalidade do rapaz, algo que era bastante apagado anteriormente.

<sup>57</sup> —*O mágico de Oz na comunidade LGBT”, em tradução livre.*

<sup>58</sup> —Também tem um lugar muito único ocupado por Garland dentre os ícones gays. Enquanto muitas divas são admiradas por sua força, com Garland essa força é misturada com sua óbvia vulnerabilidade. A luta de Garland parecia espelhar aquela dos homens gays nesse tempo, e ela foi

Além da atriz, a própria narrativa de uma garota saindo de uma cidade pequena para um mundo mágico, onde encontra amigos diversos e diferentes do que está acostumada faz referência à vivência queer. Nessa época do século XX, era comum a comunidade usar o termo “*friend of Dorothy*”, —amigo da Dorothy”, para comentar sobre a homossexualidade de alguém em forma de gíria, para que outras pessoas não entendessem, além de campanhas publicitárias e militantes usando o imaginário construído no livro e no filme para falar de pessoas queer. Ademais, o personagem Leão, bastante mencionado em *Quinze dias*, também faz parte dessa análise, pois era uma criatura que não estava de acordo com as expectativas criadas sobre si (o corajoso rei da selva), assim como os sujeitos LGBTQIA+.

Por fim, abordo também as referências de super-heróis no romance. Apesar de hoje existirem análises de uma não-heteronormatividade nesse gênero, por muito tempo foi difundida a ideia de um nicho estritamente heterossexual e masculino, pois esses personagens eram exemplos máximos de uma masculinidade exagerada e violenta. Em *Quinze dias*, o Batman, especificamente, mesmo sendo considerado sombrio, aparece como um caminho para Felipe deixar de se esconder. Além disso, a criança que o considera um super-herói, não usa como argumento a sua força ou virilidade, mas sim a gentileza de Felipe, demonstrando uma subversão desse estereótipo.

Voltando a análise para *UMDFF*, a literatura também tem um papel de destaque na obra, Jonas inicia a narrativa falando sobre seu sonho de ser escritor e expõe que gosta de criar histórias para clientes da cafeteria quando os acha interessantes, anotando tudo em seu caderninho. Dessas ideias anotadas, quase todas partem de um pretexto queer, de alguma temática com pouca representatividade LGBTQIA+, como um empresário rico que se apaixona por alguém pobre: —*Uma* invasão alienígena do mal começa a abduzir toda a população LGBT do mundo, e a salvação está nas mãos de um herói intergaláctico bonito e sua copiloto, que é uma *drag queen* barbuda” (MARTINS, 2018, p. 43), ou a franquia

---

admirada por se elevar para além de seus problemas nas performances, mesmo que como ela mesma apontou, nunca tenha sido capaz de chegar ela própria ao além do arco-íris na sua vida fora das câmeras. Tanto a imagem de Garland como uma diva e o estilo brega do filme, que proveram um jeito de irônico de olhar para a cultura dominante, são pensados como contribuição para o apelo queer de “Ωz”, em tradução livre.

*Power Rangers (1993-presente)*, chegando em —*patas gays*”, história escrita na obra por Jonas.

O vínculo de Jonas com a leitura também aparece logo no início de *UMDFF*, mesmo tendo sido atravessado por questões religiosas de sua mãe:

Descobri que gostava de ler aos seis anos, quando ganhei da minha mãe um livro ilustrado com cem histórias bíblicas para crianças. A primeira era sobre a arca de Noé, e eu me lembro do orgulho que senti quando li aquelas quatro páginas inteiras sem parar para descansar entre um parágrafo e outro.

Descobri que gostava de escrever quando, no minuto seguinte, peguei um caderno da escola e reescrevi a história de Noé. Na minha releitura, coloquei dinossauros e Pokémons na arca. Essa foi minha primeira fanfic. Ilustrei a história com um desenho apressado em quem um Noé de seis dedos navegava em uma arca gigante ao lado de um braquiossauro verde (que na época eu só sabia chamar de pescocado’).

Corri pela casa segurando o caderno em um abraço firme e, todo orgulhoso, fui mostrar a nova (e muito mais legal) versão da história para a minha mãe. – Não é assim que está na Bíblia, Jonas – foi a resposta dela (MARTINS, 2018, p. 23).

A partir desse trecho, noto que a literatura, seja lida ou escrita, sempre esteve presente na vida do protagonista, mesmo mal vista por Cristina. Apesar da motivação religiosa na infância, Jonas já começa uma subversão – embora ainda não queer – dessas narrativas, pois faz algo que —*nã* está na Bíblia”. Como mencionado anteriormente, o jovem procura meios para inserir o sujeito LGBTQIA+ em suas histórias, marcando essa subversão.

Nesse sentido, a história escrita por Jonas dentro de *UMDFF* estabelece alguns paralelos com a própria narrativa de Martins. À medida que o narrador amadurece, sua escrita também vai amadurecendo e os caminhos traçados por Bart e Tod, seus personagens, vão se misturando aos de Jonas e Arthur. Além disso, —*Patas gays*” estabelece uma subversão similar ao que acontece entre *Quinze dias* e *Batman*: Jonas escolhe uma figura marcada por uma masculinidade exacerbada e os representa como indivíduos queer, iniciando um relacionamento entre esses dois piratas<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Conforme apresentado por Samir Machado de Machado, em um minicurso sobre a História da Literatura LGBT, no IV SILLPRO (UCS, 2019), considero relevante destacar que narrativas sobre personagens de mesmo gênero relacionando-se entre si, em navios ou em contextos envolvendo marinheiros, têm certa frequência, aparecendo em *Moby Dick* e *Billy Budd* de Herman Melville, além da obra brasileira *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha. Apesar disso, existe uma quantidade de

Como mencionei anteriormente, existem muitos paralelos entre a história de amor narrada em *UMDFF* e —*Piratas gays*”; Jonas se inspira quando conhece Arthur e, conforme eles avançam a relação, Bart e Tod também: antes de Arthur e Jonas terem relações sexuais, o narrador escreve uma cena sexual entre os dois piratas. O momento que considero mais significativo desses paralelos é o final, que faz uma metalinguagem com o próprio título da obra de Martins; quando o protagonista é expulso de casa, ele escreve o que seria a cena final de —*Piratas gays*”, com o capitão do navio descobrindo a relação dos piratas e jogando os personagens ao mar, causando suas mortes.

Esse momento é marcado pela tripulação fazendo comentários relacionados intertextualmente com o que Jonas ouviu de sua família, como —*Os Deuses do Mar estão nos castigando*”, —*Não quero estar aqui quando esse navio afundar*”, —*Prefero morrer com honra do que aceitar isso*” e —*Dixem os deuses resolverem o que acontece com essas duas maricas! Os joguem ao mar!*” (MARTINS, 2018, p. 279). Após Jonas entender melhor sua situação e ter uma conversa com Arthur sobre sua escrita, ele resolve mudar o final, inserindo elementos fantásticos para torná-lo feliz, seguindo o conselho do namorado: —*Eu te amo e tenho certeza de que, mesmo passando por tanta coisa ruim na vida, você ainda guarda um milhão de finais felizes aí dentro*” (MARTINS, 2018, p. 332). Esses —*dis finais*” do texto de Jonas retomam um momento das primeiras páginas da narrativa, quando o protagonista revela que se considerava incapaz de terminar uma história, pois escrevia diversos —*capítulo um*” – na jornada apresentada ao leitor, ele aprende a escrever finais para suas histórias.

Diante disso, —*Piratas gays*” funciona na narrativa como uma forma para Jonas encarar e entender melhor o período pelo qual passa, encontrando na arte um caminho para isso. O final com a morte de Bart e Tod representa toda a desesperança sentida por ele quando foi expulso de casa – jogado ao mar, desamparado. Por outro lado, o final feliz escrito pelo rapaz alude ao sentimento de amor com que Jonas se encontra cercado, permitindo um futuro promissor para eles – tanto a Arthur e Jonas, quanto a Bart e Tod. Esse sentido fica explicitado pouco antes do personagem resolver reescrever o final:

---

narrativas sobre piratas que são consideradas bastante heteronormativas, como a franquia *Piratas no Caribe*.

Não importa se um dia meu livro vai ser de fato publicado. Se vai ser lido por mil pessoas ou só pelos meus amigos. Depois de tudo que passei, sinto que minha vida finalmente está seguindo um rumo que me deixa feliz. E seria injusto demais não dar uma vida boa para Bart e Tod, também (MARTINS, 2018, p. 332).

Portanto, o que importa para Jonas na sua relação com a literatura é encontrar seu caminho através dela, não necessariamente a publicação ou o sucesso – é um vínculo subjetivo.

O último ponto que trago a respeito da subversão queer nas referências e intertextos abordados pelo autor se dá através das diversas comparações feitas por Jonas entre a sua vida, a relação com Arthur e outras narrativas, sempre havendo um personagem marcadamente heterossexual. Acredito que isso seja um caminho para dar uma ideia de subversão queer, em que situações parecidas são vividas por dois homens que namoram; algumas dessas histórias são *O diário de Bridget Jones*, *Cinderela*, *A princesa e a plebeia*, *Cinquenta tons de cinza* e diversos filmes de comédia romântica encenados por uma estrela desse gênero, muitas vezes heteronormativo, como Katherine Heigl<sup>60</sup>.

### 3.5. Eu: as relações estabelecidas consigo mesmo em Vitor Martins

A literatura de Martins é marcada pelas questões de identidade, somadas a esse contexto analisado de um amadurecimento subversivo queer. Ao longo desse capítulo, analisei de que forma o —eñude Felipe e Jonas amadurecia nesse aspecto, atravessado pelas relações interpessoais com a família, os amigos, os amores e a influência de produções culturais nesse processo. Algumas dessas questões nos textos se dão de forma intrínseca, consigo mesmos, como reflexões que os protagonistas discorrem sobre a sociedade ou sua própria personalidade e identidade, e é a partir desse olhar que procuro entender as narrativas neste segmento da análise.

Em *Quinze dias*, além do que já foi discutido nos outros subcapítulos da dissertação, alguns momentos reflexivos de Felipe elucidam a perspectiva de um

<sup>60</sup> A atriz, acredito ser relevante apontar, também estrelou filme de comédia romântica em que sua personagem enfrenta a homofobia da própria família quando resolve casar com sua namorada, intitulado *Jenny's wedding* (2015), *Casamento de verdade*, no Brasil.

amadurecimento queer. O jovem rapaz, no começo da narrativa, demonstra estar em constante estado ansioso: —“O tempo que levei para lavar três pratos, consegui fazer uma lista com cinquenta e quatro desastres que eu posso causar dormindo no mesmo quarto que ele” (MARTINS, 2017, p. 21), além de relevar ao leitor: —“Imaginar o pior cenário possível é a minha especialidade” (MARTINS, 2017, p. 21). Essa ansiedade do narrador influencia muitos pontos de sua trajetória, pois em todas as interações iniciais com Caio, Felipe imagina o pior resultado possível até, ao final do romance, começar a perceber que as situações não se desenvolveriam assim.

Nas análises anteriores sobre *Quinze dias*, a relação do narrador com seu corpo foi bastante destacada, visto que esse é um de seus principais conflitos na obra. Por toda a narrativa, Felipe discorre sobre a insatisfação e a vergonha em relação a seu corpo e como se sente feio, não atraente e até —“jeito” — essas questões foram também abordadas, mas existem alguns pontos relevantes para desenvolver neste subcapítulo. Fazendo referência ao filme *Sexta-feira muito louca* (2003), o rapaz pensa que gostaria de trocar de corpo com a sua mãe e, dessa forma, conversar melhor com Caio.

Como já mencionado, a alusão a filmes e séries enriquece a construção de personagem, trazendo seus gostos e tornando-os mais verossímeis; no entanto, meu foco para esse momento de análise é a vontade do rapaz de *trocar de corpo*, seja com a mãe ou com outra pessoa. Essa conexão complexa de Felipe com seu corpo, chegando ao ponto de desejar não estar mais nele, direciona o rapaz a um grande sofrimento o qual, ao final da obra, dá início a um processo de aceitação e respeito consigo mesmo.

O amadurecimento de Felipe, nesse corpo gordo e gay, fica explicitado ao direcionar a atenção para as frases que iniciam e fecham *Quinze dias*: —“Eu sou gordo” (MARTINS, 2017, p. 7) e —“Aqui dentro, eu me sinto leve” (MARTINS, 2017, p. 205). O personagem se *sente* leve, mas ele não está assim, pois a jornada dele não é sobre perder peso ou conquistar o corpo que almeja, mas sobre como ele se *sente* e encara seu corpo, sua identidade — esse é seu conflito, atravessado pelas questões queer já citadas. Nos quinze dias de sua jornada, Felipe termina a narrativa tendo iniciado esse processo — já conseguiu se sentir bonito e amado, conversar com as pessoas sem ser no escuro, não se importar com toques afetivos em seu corpo nem com a pele exposta das camisas e, talvez o mais importante,



depois de muitos anos, foi capaz de tirar a camisa e entrar na piscina com Caio, mesmo que ambos estejam sozinhos nesse momento. Essa cena, além da intimidade entre os dois rapazes brincando —desereia” na piscina, demonstra que Felipe está disposto a se permitir fazer as coisas que ama e a deixar o medo, tão marcado em sua identidade, de lado — amadurecer, portanto. Noto isso, pois a sua percepção do próprio corpo aparece diversas vezes, como no já citado abraço de Rita, que o faz se sentir pequeno —de um jeito bom”, ou quando encontra seus *bullies* no mercado: —Nunca vou entender como uma pessoa que tem metade do meu tamanho consegue fazer com que eu me sinta tão pequeno” (MARTINS, 2017, p. 28).

Percebo também que a baixa autoestima de Felipe está relacionada quase totalmente a sua aparência, pois o próprio rapaz fala que confia em sua personalidade e conversa, mesmo que no início ele só se sinta confortável para falar com Caio no escuro, onde não pode ser visto, apenas ouvido, como no trecho: —No escuro, o Felipe confiante que gosta de conversar toma conta de mim” (MARTINS, 2017, p. 52). Reitero que o amadurecimento de Felipe é gradual e, apesar do encerramento da obra mostrar um momento de tranquilidade e um bom relacionamento consigo mesmo, sua jornada provavelmente não se encerraria ali. Para ilustrar esse aspecto gradual, relembro o momento no qual o narrador suspeita que Caio tem vergonha dele, pois o vizinho quer muito ir embora da cafeteria onde estão quando encontra colegas da escola; Felipe passa uma página inteira (MARTINS, 2017, p. 186) em um espiral de possibilidades para o acontecido, embora o vizinho nunca tenha demonstrado se sentir desse jeito.

Felipe também cria muitas situações em sua mente, como a supracitada e outras mencionadas em capítulos anteriores. Gostaria de aprofundar uma ocorrida logo após encontro com Jorge e Bruno no mercado:

Deito na cama olhando para a minha prateleira de quadrinhos e desejo mais do que nunca ser um super-herói. Quero qualquer poder que me faça sentir melhor. Quero criar campos de força para que ninguém toque em mim quando eu não quiser ser tocado. Quero músculos de aço para quebrar a cara de todo mundo que já me fez mal. Quero invisibilidade para poder sumir e nunca mais voltar.

As horas passam e eu nem percebo. Fico olhando para o teto para tentar me distrair. Quando eu era criança, o teto do meu quarto era cheio de adesivos de estrelas que brilhavam no escuro. Em algum ponto da minha adolescência, achei que já era grande demais para ter adesivos no teto e arranquei todos, mas hoje eu me arrependo disso. Queria minhas estrelas

de volta. Eu teria alguma coisa em que me concentrar se meus adesivos brilhantes ainda estivessem no meu teto.

Minha mente não para de repassar os acontecimentos do mercado. Foi tudo rápido, não deve ter durado nem um minuto. Mas agora estou preso em um *looping* eterno de ofensas, “Fetinhaaaa!” e gargalhadas. As gargalhadas são a pior parte. O riso tem um som desesperador quando o motivo da piada é você (MARTINS, 2017, p. 30).

Além de uma referência a poderes, que pode ser encaixada na subversão dessas figuras, Felipe aborda o sentimento de fuga, de invisibilidade ou campo de força, ou então uma solução mágica para poder revidar as ofensas, implicando que não seria capaz de resolver seus conflitos sem alguma intervenção fantástica. Esse momento, mesmo que indiretamente, é referenciado na cena que Felipe enfrenta seus *bullies* – ele consegue resolver a situação, se posicionar e não mais aceitar Bruno e Jorge incomodando seus amigos ou ele próprio, mesmo sem seus poderes originados em histórias em quadrinhos.

Esse amadurecimento de Felipe é apontado pelos personagens da trama, como Caio, sua família, seus amigos e sua psicóloga. Mencionei anteriormente que Olívia poderia ser enquadrada como uma adulta mentora do protagonista, referenciando a teoria de Martha sobre as novas relações com adultos na literatura jovem. Exemplifico com as sessões de terapia do protagonista, cenas onde a personagem aparece: a primeira, ela o incentiva a tentar conversar com Caio durante o dia, o que auxilia no desenvolvimento da relação entre os dois; posteriormente, Olívia faz Felipe perceber que *olhou* para Bruno e Jorge, encarando-os e não mais olhando para baixo, fugindo. Quando o narrador percebe seu próprio amadurecimento, revela: “De repente me sinto um super-herói” (MARTINS, 2017, p. 150), retornando ao começo da narrativa, desejando poderes fantásticos para enfrentar seus “~~am~~-inimigos” – seu poder foi o simples olhar para eles. Ademais, é Olívia quem reitera o “~~nã~~ tenha medo”, fazendo o personagem lembrar-se de *O mágico de Oz* e buscar a narrativa, como apontado no subcapítulo anterior.

A trajetória de Felipe também retoma o abordado anteriormente sobre o processo de formação e amadurecimento acontecer aos poucos, de forma gradativa e marcado por momentos simples, porém com bastante significação, como a primeira vez que o personagem experimenta álcool – com os amigos – demonstrando mais uma vez que essa formação identitária é vivida de maneiras distintas e em diversos momentos ao longo da narrativa.

Por fim, ao pensar no fechamento da obra com o —~~ai~~ dentro, eu me sinto leve”, Felipe, alguns momentos antes, elabora uma lista de quinze fatos sobre ele, os quais desconhecia há quinze dias. Todos esses são um reflexo de sua jornada até ali, como gostar de vermelho e não apenas de cinza, preto e bege, de estar com os amigos, de conversar com a mãe e da biblioteca – dos quinze, essas são algumas descobertas de Felipe que retomam as temáticas abordadas aqui, demonstrando uma mudança na forma como o personagem se relaciona com elas. Destaco, por fim, a penúltima, antes da piscina:

14. Eu gosto de ser tocado quando estou a fim de ser tocado. Sempre tratei meu corpo como uma granada prestes a explodir. Ninguém queria chegar perto e, mesmo se um dia quisesse, seria melhor não encostar. Mas meu corpo não é uma bomba (MARTINS, 2017, p. 201).

Felipe, através desse trecho, retoma o seu conflito principal, expressando como a sua relação com o corpo muda – não o enxerga mais como uma ~~bomba~~”, visto que, logo em seguida, tira a camisa para entrar na piscina com Caio. Nessa jornada, o personagem, atravessado por todos esses temas apresentados, amadurece e subverte sua relação com corpo, sem seguir uma norma ou tentar se adequar a um padrão. Ademais, seu amadurecimento tem como agentes os amigos LGBTQIA+, além da uma homocultura presente na obra e, por fim, o amor entre dois rapazes – tornando queer esse amadurecimento subversivo.

EM *UMDFF*, existe um diálogo com os conflitos de *Quinze dias*, algumas semelhanças, mas diversas diferenças – a maioria já analisada, como a pauta da amizade. Considerando que Felipe ainda é um adolescente, cursa o Ensino Médio, e Jonas é um jovem adulto, já formado e trabalhando, é natural que seus problemas sejam divergentes, embora alguns pontos ainda estejam relacionados, pois, apesar da diferença de idade dos protagonistas, ainda são consideradas narrativas jovens.

Um dos primeiros conflitos narrados por Jonas, além da já explorada relação com o pai, é sobre seu futuro: —~~Para~~ ser sincero, eu nem sei se *quero* fazer uma faculdade. ~~Para~~ a ser mais sincero ainda, eu nem sei *o que* eu quero. Da vida, No geral” (MARTINS, 2018, p. 8, grifo do autor). Ao longo da obra, o sentimento de inferioridade de Jonas, sobre assuntos relacionados à faculdade e ao futuro se manifestam, revelando um ressentimento, como em sua primeira conversa com Arthur:

Por mais que eu tenha um discurso de que não preciso de uma faculdade agora e que terei tempo o suficiente para decidir o que quero fazer da minha vida, esse é só mais um momento em que me sinto deixado para trás. E maior do que minha preguiça de escutar todas as historinhas sobre ‘coisas da faculdade’ é o meu medo de não ter nenhuma história melhor para contar” (MARTINS, 2018, p. 97).

Jonas, portanto, demonstra uma insegurança, comparando-se com personagens que estão na faculdade, como Isadora e Arthur. A narrativa é em primeira pessoa, as percepções do próprio protagonista sobre o mundo e si mesmo são sempre a partir de seu ponto de vista, fazendo com que essa visão negativa sobre ele domine a narrativa. Destaco um momento da obra no qual, ao conhecer os pais de Arthur, eles afirmam que Jonas é “trabalhador, independente, escritor, decidido” (MARTINS, 2018, p. 300), fazendo um contraponto com sua própria perspectiva sobre si, marcada negativamente pela baixa autoestima. Ainda sobre isso, aponto que Jonas começa a obra com essa dificuldade de olhar para si com positividade, visto que após contar ao leitor sobre sua “mania” de desenhar sorrisos nos copos de rapazes bonitos que vão à cafeteria, ele se olha no espelho e narra: “Ejamais desenharia um sorrisinho no meu próprio copo. Me sinto um desastre enquanto tento buscar forçar para sair da cama e ir para o banho lavar aquele cabelo encaracolado, mais do que oleoso” (MARTINS, 2018, p. 31).

Outro conflito interno de Jonas, relevante para a análise, é a relação estabelecida entre o personagem e a religião; essa questão atravessada pela mãe do personagem foi abordada anteriormente, então opto por abordar os problemas enfrentados pelo próprio protagonista. Ao falar sobre sua aceitação enquanto sujeito homossexual, o personagem discorre: “não foi o tipo de aceitação que deixa a gente aliviado. Aceitar que eu sou gay significou aceitar que eu vou para o inferno e viver constantemente com medo da morte” (MARTINS, 2018, p. 31). Esse trecho demonstra o medo instaurado em Jonas, transformando um momento que deveria ser de alívio e paz em uma confusão e um sofrimento ainda maiores – “em algum lugar, existe um Deus que está extremamente desapontado comigo” (MARTINS, 2018, p. 31). Apesar de o personagem afirmar não mais pensar assim o tempo todo, não são poucas as cenas em que seus pensamentos são transportados para esse lugar. Quando está na igreja para agradar sua mãe, por exemplo, ele pensa: “em uma voz no meu ouvido que não para de me dizer que eu sou uma fraude. Que eu

nem deveria estar aqui. Que o amor de Deus não é pra mim porque, segundo a Bíblia, se eu morrer agora não vou encontrá-Lo no Céu” (MARTINS, 2018, p. 79).

Essa fé prejudica a conexão de Jonas com sua identidade sexual, além de afetar, no começo da narrativa, sua vida sexual. Ao conversar com os amigos sobre ser o único virgem do grupo, reflete:

Tem toda a outra parte do meu cérebro que eu evito ao máximo acessar. A parte onde existe um Deus me julgando pelos meus pensamentos pecaminosos (e constantes) sobre sexo gay.

Não é como se eu ainda acreditasse em tudo que aprendi crescendo na igreja, mas uma parte bem pequena de mim ainda se sente um pouco assustada, porque viver por tantos anos numa realidade tão religiosa me fez ter medo de Deus. E, conseqüentemente, medo de mim mesmo. Toda vez que eu *penso* em fazer seco, lembro do Jonas de treze anos que chorava e pedia perdão toda vez que se masturbava. E, como isso ainda é uma bagunça dentro da minha cabeça, eu simplesmente me esforço para não pensar nisso nunca. É uma ótima técnica (MARTINS, 2018, p. 41).

Diante do exposto, noto a relação conturbada de Jonas com o ato sexual, trazendo novamente o “medo” visto em Felipe, mesmo em um contexto diferente, fazendo referência, ainda, ao receio de ser visto como imaturo, como quando aponta: “Eu me sinto vulnerável, como uma criança boba tentando se esconder atrás de uma cortina que não cobre os seus pés” (MARTINS, 2018, p. 133). Sobre isso, Jonas acaba concluindo: “Acho que só aprendi a ter *medo* de Deus. A religião me afastou muito mais do que me aproximou Dele” (MARTINS, 2018, p. 198). O temor do narrador em relação ao sexo gay é retomado depois de sua primeira relação com Arthur, mencionada anteriormente, quando o personagem percebe que nada negativo aconteceu ou vai acontecer com ele por causa disso.

O amadurecimento de Jonas, assim como o de Felipe, é marcado por diversos momentos da narrativa e atravessado pelos tópicos mencionados, mesmo que a relação estabelecida com cada um deles aconteça de modos distintos. Procurando encerrar o recorte desta pesquisa, trago outros acontecimentos importantes para pensar esse processo. A Parada LGBTQIA+ de São Paulo é um desses acontecimentos que marcam a trajetória do personagem, tanto o negativo já explorado, pois após o evento ele foi expulso de casa, como as experiências boas, antes desse momento.

Eu explorei, no capítulo sobre questões queer, como aconteceu a primeira Parada no Brasil, marcada pela subversão da comunidade ao desafiar autoridades e

a polícia para sua celebração. Em *UMDFF*, Jonas narra sobre a perspectiva mais jovem do evento, com patrocínio, *marketing* e campanhas para celebrar a diversidade e, apesar dessa possível maior aceitação, nem todos, como Jonas, vivem a sua liberdade plena – é com a Parada que ele tem seus momentos para se mostrar orgulhosamente queer e, ao resolver aproveitar a celebração com Arthur, afirma: —“E passei tempo demais tentando fugir disso tudo que está acontecendo, mas hoje me sinto pronto para quebrar mais uma regra. As possibilidades são infinitas, e de repente eu fico muito empolgado” (MARTINS, 2018, p. 259). Jonas —“quebra as regras” impostas por sua família, pela igreja – as instituições citadas por Foucault – e resolve celebrar a —“marcha pro capeta” (MARTINS, 2018, p. 255), como seu pai chama.

A celebração dessa identidade é marcada não apenas pelo coletivo da parada, mas no íntimo de Jonas, como na cena em que reflete sobre usar um adereço nas cores do arco-íris, rasgado pelo pai mais tarde:

Corro para os fundos da loja, tiro meu avental, pego a fita de arco-íris e amarro no pulso. De imediato eu penso que a pulseira vai mostrar para as pessoas quem eu realmente sou. Um cara gay e feliz. Mas, no fundo, eu sei que vou sumir no meio de milhares de pessoas. Ninguém vai reparar em alguém baixinho como eu. Ninguém vai olhar para a minha pulseira colorida. No fundo eu sei que quero mostrar isso para mim mesmo. Eu preciso entender que é possível ser gay e *também* ser feliz (MARTINS, 2018, p. 259-260).

Nesse sentido, Jonas demonstra uma vontade de mostrar para si próprio que tem orgulho, e não para a sociedade em volta, ele quer entender que ser gay não significa o inferno. Isso volta ao final do evento quando, ao gritarem —“este ano” um para o outro, Jonas percebe: —“No meio dessa multidão toda, o meu grito não faz diferença nenhuma. Mas eu nunca imaginei o quanto eu precisava gritar” (MARTINS, 2018, p. 261), demonstrando sua vontade de gritar – se expressar, manifestar seu orgulho, sua identidade, algo que foi forçado, pelas instituições já citadas, a ser abafado. Explorei também, no capítulo sobre questões queer, como aconteceu a primeira Parada no Brasil, marcada pela subversão da comunidade que desafiou autoridades e a polícia para sua celebração, estabelecendo um diálogo com a ideia de —“comunidade e consciência” queer das narrativas – os personagens vivem essa homocultura marcadamente, celebrando-a. É similar, de certa forma, ao

momento de *Quinze dias* em que Felipe e Caio conversam sobre a “cultura gay” na forma de um questionário sobre o assunto.

Alguns outros momentos de amadurecimento apontados por Jonas também são bastante significativos, mesmo que menores se comparados ao abordado. No aniversário de vinte anos do personagem, ele ganha uma garrafa de vinho de um colega, e narra: “Nunca ganhei garrafas de vinho antes, e isso faz com que eu me sinta muito adulto. Mas quando penso que preciso arrumar um jeito de esconder o vinho dos meus pais, não me sinto mais tão adulto assim” (MARTINS, 2018, p. 237). Esse gesto, mesmo sendo singelo, demonstra o processo de crescimento gradual de Jonas – ao mesmo tempo em que amadurece, precisa repensar essas questões. O personagem, ao final da narrativa, começa a fazer terapia, demonstrando uma vontade de se entender e se compreender melhor, não mais fugindo desses sentimentos, como quando tentava ao máximo não pensar sobre a realização física de sua homossexualidade. Esse processo, por estar no começo ao final da narrativa, também é gradual, visto que, como apontado pelo personagem, eles ainda estão apenas na “ponta do iceberg” no tratamento. Ele conclui: “Porque ainda tem algumas noites em que eu choro de saudades ou de raiva ou de remorso. Mas como um passo de cada vez, eu chego lá. Seja lá onde for esse ‘lá’” (MARTINS, 2018, p. 342). Nesse trecho, Jonas revela disposição para enfrentar essa jornada de amadurecimento, pois, assim como em *Quinze dias*, a narrativa encerra com um recomeço, um ciclo fechado e a abertura para uma nova jornada.

O processo de amadurecimento de Jonas é marcadamente subversivo e queer. É queer porque trata da aceitação de sua homossexualidade e um melhor entendimento de sua identidade, atravessada pela relação familiar e pela religião. Jonas encontra no auxílio da “família que escolhe” o conforto e o acolhimento de pessoas como ele, mesmo sendo diferentes, além de seu relacionamento, formado por um jovem bissexual e um homossexual. A narrativa subverte, pois o personagem “quebra regras”, como apontado pelo próprio, impostas pelas instituições da família e da igreja, vivendo sua vida enquanto sujeito gay – e gritando isso para o mundo. Seu amadurecimento é marcado pela Parada LGBTQIA+, que historicamente tem apoiado a subversão da heteronormatividade da sociedade brasileira, causando estranhamento – queer, aproximando mais ainda o amadurecimento de Jonas da subversão queer.

## Amadurecimentos subversivos: algumas conclusões

Ao longo da dissertação, busquei compreender a jornada de amadurecimento dos personagens centrais das obras *Quinze dias* e *Um milhão de finais felizes*, de Vitor Martins, atravessada pelas questões de subversão e da teoria queer, baseadas nos estudos de Judith Butler. Ao traçar um breve panorama da literatura jovem no Brasil, foi possível estabelecer aproximações com o romance de formação no que se refere ao amadurecimento dos personagens. As perspectivas apontadas acerca da literatura infantil, juvenil e jovem, no final do século XIX e começo do século XX, mostraram que o foco dessas narrativas era ensinar, passar um modelo ou um valor para jovens leitores. Isso ocorreu até Monteiro Lobato, que buscou romper com essa “tradição”, afastando a literatura do viés predominantemente pedagógico e, posteriormente, a partir também de outros autores, com obras as quais não mais subestimam esse público.

Analisando perspectivas contemporâneas da literatura jovem, algumas temáticas abordadas são representadas de formas mais maduras – a perda, a identidade, as escolhas e a afetividades – além de uma maior aproximação dos sujeitos leitores com os personagens das histórias, que buscam uma identificação em suas leituras, partindo de uma voz narrativa mais próxima ao leitor. Junto disso, novas identidades são traçadas na literatura jovem – pessoas negras, descendentes de asiáticos, LGBTQIA+, por exemplo – marcadas por uma relação de equidade com figuras adultas, em uma espécie de mentoria, além de se promover um maior vínculo com expressões artísticas diversas.

Existe também um contraponto entre a literatura jovem brasileira e o gênero *young adult literature*, proeminente nos Estados Unidos da América. Esse nicho também visa uma aproximação e a identificação dos personagens com os leitores, além do foco no desenvolvimento da identidade desses jovens, sua relação com as instituições a sua volta, com eles próprios e a época de transformação na qual se encontram, a adolescência e o início da idade adulta. A relação com a língua na literatura jovem também é um ponto importante, estando o foco mais na percepção e no sentimento envolvido nos acontecimentos do que o fato em si, indo ao encontro, ainda, da nomenclatura que considero mais adequada para o *corpus* analisado –



literatura jovem – para referir aos textos publicados para adolescentes e jovens adultos.

O personagem LGBTQIA+ tem sido representado na literatura jovem estadunidense desde a metade do século XX. Através das classificações —assimilação queer”, —visibilidade gay” e —consciência/comunidade queer”, a jornada do personagem queer nessas narrativas começa com uma impossibilidade de ser feliz, constantemente acontecendo algo para punir, direta ou indiretamente, sua homossexualidade. Ao passar das décadas, isso vai se modificando, com o surgimento de histórias sobre —saído armário”, passando a narrativas nas quais o ser homossexual é apenas um detalhe, além de obras tratando de outros aspectos da personalidade dos sujeitos LGBTQIA+. No século XXI, um senso de comunidade mais evidente e uma maior interação entre membros da comunidade para além do único casal ou até único personagem queer do romance.

A relevância dessa literatura configura-se não só para sujeitos queer se identificarem e não se sentirem —sozinhos no mundo”, mas para leitores que não fazem parte da comunidade exercerem sua empatia e entenderem os processos enfrentados por esses sujeitos. Também analisei, mediado por outros pesquisadores, algumas formas de a literatura jovem brasileira abordar o sujeito LGBTQIA+ no começo do século XX, trazendo questões da LGBTfobia enfrentada e das diferenças percebidas entre o indivíduo queer e os outros. Outro ponto de análise relevante é a forma como a comunidade queer é vista no Brasil, passando de um ódio violento para uma melhor aceitação – que não é assegurada, pois, embora direitos tenham sido conquistados, o ódio ainda se espalha, como o exemplo citado da Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em 2019.

A conceituação da subversão queer através da análise dos conceitos de heteronormatividade, gênero, sexualidade e repressão, bem como a análise sociocultural do próprio termo queer, foram fundamentais para embasar a análise literária. O *manifesto queer* de 1990, visando o direito ao público, não escondendo a comunidade LGBTQIA+ no —privado”, contribui para se concluir que a subversão era tida como desvio de um padrão heteronormativo da sociedade, tão marcante na história do movimento LGBTQIA+ – que visa contar suas histórias e desconstruir narrativas estritamente heterossexuais e cisgêneras.

A subversão, a partir da visão de Judith Butler no documentário *Paris em chamas*, que trata da ressignificação dos conceitos de família e casa da comunidade LGBTQIA+, é uma ressignificação subversiva e, por se tratar dessa comunidade, também queer. Além disso, pela vivência de Venus Xtravaganza, foi possível perceber que o LGBTQIA+, o estranho que incomoda, embora alcance certa passabilidade na sociedade, nunca será visto como parte desse sistema o qual constantemente o enxergará como Outro.

Na análise do *corpus*, os cinco tópicos de cada história – família, amigos, amores, cultura e si mesmo – apresentam processos de amadurecimento, de uma mudança ao encarar esses aspectos de sua vida. Essas mudanças são marcadamente queer, por estarem relacionadas com indivíduos gays e apresentarem-se conectadas com a cultura e a história da comunidade LGBTQIA+.

A família de *Quinze dias* subverte o esperado dessa instituição, sendo acolhedora com a homossexualidade do filho e o criando com a ausência do pai, um contraponto com a família de *UMDFF*, que expulsa o filho de casa por ele ser gay – uma retomada ao explicado por Foucault sobre o poder de manipulação das instituições e seu controle sobre as sexualidades. Além disso, é marcada por uma violência verbal e física, no caso do pai, e uma espécie de forma de pressão psicológica na figura da mãe religiosa, também oprimida, mas que ao final da obra apresenta uma mudança de comportamento, passando a tentar entender a realidade do filho, além de apontar a forma como os personagens amadurecem a partir de sua percepção sobre a família.

Em relação aos amigos, mesmo sendo representados em cada obra de maneiras distintas, ambas as narrativas trazem um aspecto de família na amizade, fazendo referência às Casas de *Paris em chamas*, explicando a influência desses personagens no amadurecimento queer dos protagonistas.

Quanto aos amores, os laços afetivos entre esses rapazes contribuem para o crescimento de sua jornada enquanto sujeitos – queer – no espaço que ocupam, auxiliando-os em seus conflitos, mas sem tornar o romance a principal narrativa da história.

No que se refere à cultura, salientam-se as formas como a literatura, de forma mais específica, é subvertida pelos personagens e ressoa com seus conflitos, auxiliando-os em seu amadurecimento.

Em relação a si mesmo, destaca-se a forma que os personagens passaram a se entender melhor e a aceitar sua identidade, além da forma como passaram a compreender as situações vividas, enfim, como amadureceram, evidenciando características subversivas, marcadas por uma vivência queer.

Ao longo dessa dissertação, acredito ter demonstrado a relevância literária – e também social – dessas obras, que tratam de assuntos sérios e pouco explorados com profundidade, pelo menos no alcance da relevância literária e também mercadológica. Optei por não tratar de *Quinze dias* e *Um milhão de finais felizes* considerando apenas sua possível influência na formação de um sujeito leitor ou as possibilidades de abordá-los em sala de aula, pois busco que a literatura jovem e a literatura com temática LGBTQIA+ sejam vistas e analisadas para além desses fatores – de conscientização ou de um caminho para chegar na “literatura de verdade”, pois, como manifestado em minha pesquisa, ela apresenta aspectos literários, os quais são específicos do seu gênero, elucidando sua riqueza de significação. A literatura jovem, nesse caso, não deve estar a serviço unicamente do ensino ou da formação do leitor, de forma introdutória, mas sim ser valorizada por sua literariedade – é como nas narrativas “adultas”, existem histórias com pouca ou muita qualidade, cada uma com sua especificidade.

Felipe e Jonas, os protagonistas das obras analisadas, amadureceram cada um do seu jeito, em seu tempo, além de outros aspectos – um romance de duzentas ou trezentas e cinquenta páginas não daria conta de um processo que não se encerra no último parágrafo dessas histórias. Esses dois jovens gays, auxiliados (ou atrapalhados) pelos tópicos abordados, subverteram as normas instauradas nesses universos – “quebraram as regras” – e, como é dito pela avó Thereza, perceberam que o mundo inteiro é deles. Apesar das dificuldades enfrentadas por ambos em suas narrativas, dos momentos em que foram dominados pelo medo, manifestos de uma forma diferente em cada um, não foram impedidos de amadurecer, enfrentar e demonstrar seu orgulho como sujeitos queer, cada um com sua individualidade. Apesar de não concordar com ideia da literatura como um modelo a ser seguido, reitero o abordado anteriormente, em relação à identificação no contexto da literatura jovem: assim como é possível voltar à infância em uma obra infantil, o retomar a adolescência, a juventude, também é possível. Enfrentando questões

parecidas ou não com as de Felipe e Jonas, a identificação com sua subversão acontece. E subverter é necessário.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteadó. (Org.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. Assis: ANEP, 2010

ALBERTALLI, Becky. *Simon vs. a agenda homo sapiens*. São Paulo: Intrínseca, 2016.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AMOR À VIDA. Direção de Walcyr Carrasco. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2013-2014.

AMORIM, Yuri Pereira de. CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. A literatura sai do armário: o luto simbólico e a intolerância familiar em *Um milhão de finais felizes* (2018). *Revista Interfaces*. UNICENTRO. Vol. 10 n. 2 (2019), p. 129-140.

AMORIM, Yuri Pereira; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. A literatura sai do armário: o luto simbólico e a intolerância familiar em *Um milhão de finais felizes* (2018). *Interfaces*. Guarapuva, vol. 10 n. 2. 2019.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo - idílio*. São Paulo: Martins, 1976.

BAPTISTA, Caroline. *À procura do encontro*. São Paulo: FTD, 2000.

BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BILAC, Otávio. *Através do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

*BILLY Elliot*. Direção de Stephen Daldry. London: BBC Films, 2000.

BOJUNGA, Lygia. *Meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1987.

BOJUNGA, Lygia. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1999.

BOJUNGA, Lygia. *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1995.

BORTOLETTO, Guilherme Engelman. LGBTQIA+: identidade e alteridade na comunidade. Monografia – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

BUNCH, Ryan. *The wizard of Oz in the LGBT community*. *Philadelphia gay news*. 20 de outubro 2016. Disponível em: <https://epgn.com/2016/10/20/the-wizard-of-oz-in-the-lgbt-community/>. Acesso em: nov. 2020.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; RUFATTO, Diogo da Costa. A temática homossexual na literatura juvenil: ação inclusiva. *In.: Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteado. (Org.). Assis: ANEP, 2010, p. 213-230.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do —exo—*. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 16ª ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNEIRO, Regina Peixoto; FARIAS, Cássia. Juvenil ou jovem? Construções de sentido da literatura brasileira atual para jovens. *In.: Revista Crioula - nº 25 - Literaturas de língua portuguesa para crianças e jovens* 1º Semestre 2020, p. 215-229.

CART, Michael; JENKINS, Christine. *Representing the rainbow in young adult literature: LGBTQ+ content since 1969*. Maryland: Rowan & Littlefield, 2017.

CASAMENTO de verdade. Direção de Mary Agnes Donoghue. TENNESSE: MM Productions, 2015.

CECCANTINI, João Luis. Vigor e diversidade: a literatura infantil e juvenil no Brasil em 2008. *FNLIJ Notícias*, nº 09, set. 2010.

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. California: Walt Disney Productions, 1950.

CINQUENTA TONS DE CINZA. Direção de Sam-Taylor Johnson. Orlando: Universal Studios, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

COLLINS, Suzanne. *Jogos vorazes*. São Paulo: Editora Rocco, 2012.

DONOVAN, John. *I'll get there. It better be worth the trip*. USA: Flux, 1969.

DRAGONE, Léo. *Diário de Rafinha*. São Paulo: Giz Editorial, 2009.

EWING, Al. SLOTT, Dan. SCHITI, Valerio. *Empyre*. USA: Marvel Comics, 2020.

FACCO, Lúcia. *Era uma vez um casal diferente: a temática homossexual na educação literária infantojuvenil*. São Paulo: Summus, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: volume I*, 7ª ed. Paz & Terra: Rio de Janeiro, 2014.

GEEK freak. *Vamos falar sobre “Quinze dias” (Vitor Martins) – Sem spoiler*. 2017. (6m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4i-8gCVPbLM>>. Acesso em: jun. 2020.

GODINHO, Marilene. *Menino ama menino*. São Paulo: Armazém das Ideias, 2000.

GOETHE, J. W. Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GREEN, John. *Quem é você, Alasca?* São Paulo: Intrínseca, 2015.

GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

HARTINGER, Brent. *Geography club*. USA: HarperTeen, 2003.

HEINBERG, Allan. CHEUNG, Jim. *Os Vingadores: A cruzada das crianças*. São Paulo: Editora Panini, 2012.

KELLER, Gottfried. *Enrique el verde*. Madrid: Espasa, 2008.

*L word, the*. Direção de Ilene Chaiken. Seriado. Burbank: Warner Bros. Television, 2004-2009, 2019-presente.

LAJOLO, Marisa; Zilberman, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2007.

LAUREN, Christina. *Minha versão de você*. Sorocaba: Hoo Editora, 2020.

LEVITHAN, David. *Dois garotos se beijando*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.

LEVITHAN, David. *Garoto encontra garoto*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.

LIU, Marjorie. PERKINS, Mike. *Astonishing X-Men #51*. USA: Marvel Comics, 2012.

LIVRARIA em casa. *Eu recomendo: Quinze dias, Vitor Martins – Sem spoiler*. 2017. (8m21s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P2P0-huqclU>>. Acesso em: jun. 2020.

LOBATO, Monteiro. *A menina do nariz arrebitado*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3ª ed. rev. amp. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2018.

LUAGO NOS LIVROS. *Um milhão de finais felizes – Vitor Martins | #lago*. 2018. (9m54s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tnS8H2kSkh8>>. Acesso em: jun. 2020.

*MANIFESTO Queer nation*. Caderno n. 53, Série Intempestiva, 2016, tradução de Roberto Romero.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil. *In.: Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteado (Org.). Assis: ANEP, 2010. p. 121-142.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil. *In.: Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteado (Org.). Assis: ANEP, 2010. p. 121-142.

MARTINS Vitor. *Um milhão de finais felizes*. São Paulo: Globo Alt, 2018.

MARTINS, Georgina da Costa. *O menino que brincava de ser*. São Paulo: DCL, 2013.

MARTINS, Vitor. *Quinze dias*. São Paulo: Globo Alt, 2017.

MASKAME, Estelle. *Já disse que te amo?* São Paulo: Editora Arqueiro, 2019.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. Ed. 34: São Paulo, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MELLO, Fernando. Greta Garbo, Quem diria acabou no Irajá. *Revista de teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 400, p. 42-69, jul./ago., 1974.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. São Paulo: Intrínseca, 2008.

NETO, Antonio Gil. *Cartas marcadas: uma história de amor entre iguais*. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

NETTO JUNIOR, Neurivan Gonçalves. *O percurso semântico de alguns vocábulos do pajubá: gírias faladas pelas bichas*. 2018. 17 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras - Português)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

NICOLELIS, Giselda Laporta. *O amor não escolhe sexo*. Porto Alegre: Moderna, 1997.

*O DIÁRIO DE BRIDGET JONES*. Direção de Sharon Maguire. Orlando: Universal Studios, 2001.

*O MÁGICO de Oz*. Direção de Victor Fleming. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.



OLIVEIRA, Lorena de Carvalho. *Escondidos na estante: a representação da homossexualidade na literatura juvenil brasileira contemporânea*. Dissertação – Mestrado em Ciências Sociais, PUC – Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA, Maria Beatriz Izidia Baracho de. *Comunidade booktube e o leitor contemporâneo*. Trabalho de conclusão de curso – Departamento de ciência da informação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

PABLLO Vittar, RuPaul o Trixie Mattel: las drag queens que triunfan en la industria. *HappyFM*. 16 de agosto de 2020. Disponível em: <https://happyfm.es/musica/pablo-vittar-rupaul-o-trixie-mattel-las-drag-queen-que-triunfan-en-la-industria-181988/>. Acesso em: set. 2020.

PAIM, Marina Bastos. Corpos gordos merecem ser vividos. *Revista Estudos feministas*. Florianópolis, 2018, v. 27, n. 1, e56453.

*PARIS EM CHAMAS*. Direção de Jennie Livingston. Nova Iorque: Miramax Filmes, 1991.

PINTO Lucas Dionizio Paz Bueno; ROSA, Henrique Fernandes da; PIVA, Mairim Linck. O mito da alma gêmea e o imaginário do amor em —Miríia acorda”, de Natalia Borges Polessio. *Téssera*, v. 2, n. 1, p. 227-239, 2019.

PÕE NA RODA. *Como aconteceu a 1ª Parada LGBT de São Paulo em 1997?* - Põe Na Roda. 2020. (18m58s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwFpN1zqdYg&t>. Acesso em: out. 2020.

POMPÉIA, Raul. *O ateneu*. São Paulo: Scipione, 1995.

*POWER RANGERS*. Direção de Haim Saban. Seriado. Los Angeles: Saban Entertainment, 1993-presente.

*PRINCESA E O PLEBEU*. Direção de William Wyler. Los Angeles: Paramount Pictures, 1953.

*PRISCILLA, A RAINHA DO DESERTO*. Direção de Stephen Elliot. Sidney: Gramercy Pictures, 1994.

*QUANTO MAIS QUENTE MELHOR*. Direção de Billy Wilder. Los Angeles: Paramount Pictures, 1939.

*QUEER AS FOLK*. Direção de Ron Cowen. Seriado. Burbank: Warner Bros. Television, 2000-2005.

*QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GAY*. Programa de realidade. Direção de David Collins. Nova Iorque: Bravo, 2003-2007

RAMOS, Anna Cláudia. *Por que eu não consigo gostar dela?* Rio de Janeiro: ONG Indica, 2009.

RIBEIRO, Lucilene Canilha. *Formação intimista feminina em Verão no aquário, de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação – Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 2012. Tradução de Carlos Guilherme do Valle.

RICHE, Rosa Maria Cuba. A literatura infantil e juvenil contemporânea e o retorno do trágico: o caso Lygia Bojunga. *In.: Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteado. (Org.). Assis: ANEP, 2010. p. 143-165.

RICHE, Rosa Maria Cuba. A literatura infantil e juvenil contemporânea e o retorno do trágico: o caso Lygia Bojunga. *In.: Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. AGUIAR, Vera Teixeira. CECCANTINI, João Luís. MARTHA, Alice Áurea Penteado. (Org.). Assis: ANEP, 2010, p. 213-230.

RIORDAN, Rick. *Saga Percy Jackson e os olímpianos*. São Paulo: Intrínseca, 2005.

RISKU, Johanna: *We Are All Adolescents Now: The Problematics of Categorizing Young Adult Fiction as a Genre*. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literatura) – Faculdade de Ciência da Comunicação. University of Tampere, Tampere - Islândia. 2017.

RODRIGUES, Paula Martins. *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos vorazes e Divergente*. Dissertação – Mestrado em Letras, PUC – Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

ROTH, Veronica. *Divergente*. São Paulo: Rocco, 2012.

ROWLING, J. K. *Saga Harry Potter*. São Paulo: Editora Rocco, 1997.

*RUPAUL SHOW, the*. Direção de Joe Palagrecó. Programa de variedades. Nova Iorque: VH1, 1996-1998.

*RUPAUL'S DRAG RACE*. Direção de Nick Murray. Programa de competição. Nova Iorque: VH1, 2009-presente.

SALIN, Sarah. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Autêntica: São Paulo, 2018.

SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. São Paulo: Editora do Autor, 2019.

SANCHEZ, Alex. *Rainbow boys*. USA: Simon & Schuster, 2001.

SANTOS, Cassia Farias Oliveira dos. *Narrativas de amadurecimento: relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

*SEXTA-FEIRA MUITO LOUCA*. Direção de Mark Water. Los Angeles: Buena Vista Pictures, 2003.

SILVA, Kyssia Rafaela Almeida Pinto da. *Configurações homoafetivas em romances juvenis brasileiros*. Dissertação – Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba. Paranaíba, 2012.

SONNENBLICK, Jordan. *Bateria, garotas e a torta misteriosa*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2006.

SUBVERSÃO. In: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/subversao/>>. Acesso em: out. 2020.

TOLKIEN, J. R. R. *A sociedade do anel*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TOLKIEN, J. R. R. *As duas torres*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

*TOOTSIE*. Direção de Sydney Pollac. Los Angeles: Columbia Pictures, 1982.

*TORRE DE BABEL*. Direção de Sílvio de Abreu. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1998-1999.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ª ed. rev. atual. e amp. Objetiva: Rio de Janeiro, 2018.

*UMA BABÁ QUASE PERFEITA*. Direção de Chris Columbus. Los Angeles: 20th Century Fox, 1993.

VIANNA, Francisco Furtado Mendes. *Primeiro livro de leituras infantis*. 62. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

*VICTOR OU VICTÓRIA?* Direção de Blake Edwards. Los Angeles: Image Entertainment, 1995.

WICKENS, Corrine Marie. *Queering young adult literature: examining sexual minorities in contemporary realistic fiction between 2000-2005*. Dissertação – Philosophy, Texas A&M University. College Station, 2007.

*WILL AND GRACE*. Direção de James Burrows. Seriado. Burbank: MGM, 1998-2006, 2017.

**ANEXOS**

(Anexo A – Capa de *Quinze dias*)



(Anexo B – capa de *Um milhão de finais felizes*)

