



PELAS TRILHAS DO DESEJO E DO RISCO: TOPOMORFIAS NARRATIVO-VISUAIS DO *CRUISING* EM GARTH GREENWELL, MIGUEL ÁNGEL ROJAS E CHAD STATES

ALONG THE TRAILS OF DESIRE AND RISK: VISUAL AND NARRATIVE
TOPOMORPHIES OF CRUISING IN GARTH GREENWELL, MIGUEL
ÁNGEL ROJAS AND CHAD STATES

Claudimar Pereira Silva*

* claudimarsilva84@gmail.com
Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP),
campus de Araraquara.

RESUMO: Este artigo investiga as representações do cruising, isto é, a prática sexual em espaços públicos, feita por homens gays, no romance *O que te pertence*, de Garth Greenwell, e nas obras de dois fotógrafos: o colombiano Miguel Ángel Rojas, e o norte-americano Chad States. *O que te pertence* (2019) narra o cotidiano afetivo-sexual de um professor estadunidense de ensino médio, residente em Sófia, Bulgária, que frequenta banheiros e parques públicos, à procura de sexo. Miguel Ángel Rojas fotografou subculturas queer na Bogotá conservadora do final da década de 1970, ao passo que Chad States documentou as dinâmicas de cruising em parques americanos nos anos 2000. Pela análise intersemiótica das três obras, pretende-se explicitar o modo como as representações do cruising formam o que nomeamos imagens do incorpóreo, ou seja, elementos narrativo-visuais que ressaltam o aspecto impermanente e fugaz da prática, a partir das teorizações de Aaron Betsky (1997) e Alex Espinoza (2019).

PALAVRAS-CHAVE: Cruising gay; homoerotismo masculino; literatura; fotografia; intersemiose.

ABSTRACT: This article investigates the representations of cruising, that is, the sexual practice in public spaces carried out by gay men, in the novel *What belongs to you*, by Garth Greenwell, and in the works of two photographers: the Colombian Miguel Ángel Rojas, and the North American Chad States. *What belongs to you* (2016) narrates the emotional and sexual daily life of an American high school teacher, living in Sofia, Bulgaria, who looks for sex in public parks and restrooms. Miguel Ángel Rojas photographed queer subcultures in conservative Bogotá at the end of 1970s, while Chad States documented the dynamics of gay cruising in American parks in the 2000s. Through the intersemiotic analysis of the three works, we intend to explicit how the representations of cruising form what we will name *images of the incorporeal*, that is, narrative and visual elements that highlight the impermanent and fleeting aspect of this practice, based on the theorizations of Aaron Betsky (1997) and Alex Espinoza (2019).

KEYWORDS: Gay cruising; male homoeroticism; literature; photography; intersemiosis.

- 1. Há uma taxonomia ampla para as performances do sexo em público. No Reino Unido, por exemplo, a prática do *cruising* é denominada *cottaging*. Instaura-se ainda uma variação heterossexual chamada *dogging*, estabelecida a partir de códigos distintos, baseados no *voyeurismo* e exibicionismo. No Brasil, termos como *caçar*, *fazer pegação*, e o pejorativo *banheirão*, para indicar o sexo anônimo *gay* feito em banheiros públicos, também são mobilizados. De nossa parte, optamos pelo uso da palavra inglesa *cruising*, visto que inicialmente ela não possuía conotação sexual, mas foi reapropriada como *gay slang* e termo cifrado entre os praticantes. Além disso, *cruising* pressupõe uma ideia de movimento, de trânsito e deslocamento sobre os espaços, fundamental para a argumentação que aqui se apresenta.
- 2. Parte dessa iconografia foi compilada pelo historiador da arte Jonathan Weinberg, no livro *Pier groups: art and sex along the New York waterfront*, publicado em 2019.

INTRODUÇÃO

Uma das imagens mais impressionantes feitas pelos *cruising photographers* – caso fosse possível designar uma escola mais ou menos homogênea de fotógrafos que estetizaram e documentaram a prática do *cruising*, i. e, a subcultura do sexo anônimo gay feito consensualmente em espaços públicos (conhecida popularmente no Brasil como “pegação”¹) – foi registrada pelas lentes do fotógrafo americano Alvin Baltrop. Intitulada *Police and corpse*, sem data definida, e inserida no mapa imagético da iconografia sexual efervescente dos píeres nova-iorquinos na década de 1980,² a imagem mostra um cadáver do sexo masculino, inteiramente nu, estirado ao chão, cercado de policiais que o observam. Aparentando ter sido espancado, com a camisa encharcada e ensanguentada subindo pelos ombros e escondendo-lhe o rosto, as calças presas nos tornozelos, a pele do homem está repleta de lacerações e hematomas, dividindo o espaço do tegumento cadavérico com material orgânico do Rio Hudson, de onde o corpo fora içado momentos antes. Ao lado, há um pequeno barco da polícia marinha atracado (como se tivesse se aproximado para observar a cena) e, ao fundo, as estruturas geométricas dos píeres, como testemunhas impassíveis e silenciosas desse crime, de provável natureza sexual e homofóbica. O miasma aurático emanado pelo cadáver, em sua abjeção corporal e social (Kristeva,

1982), parece formar uma redoma invisível e retangular ao redor dele, espaço esse que os policiais respeitam (não apenas para a simples preservação da cena do crime), com exceção de um deles, que se inclina e examina os pés do homem morto. O *punctum* dessa fotografia (Barthes, 1984) reside no homem que observa o trabalho policial, o paletó jogado ao ombro (como se estivesse de passagem, ou puramente assimilando a intrusão incômoda da morte num cotidiano que, de outro modo, transcorreria normalmente), e decepa a imagem em duas metades, desenhando uma linha tensiva vertical ascendente (e inevitavelmente moral), em relação à horizontalidade indigna e imóvel do cadáver, na organização final da imagem.





Fig. 1. Alvin Baltrop, Police and corpse.
The pier groups, 1975-1986.

Disponível em: <https://modernart.viewingrooms.com/artworks/36294-alvin-baltrop-the-piers-police-and-corpse-n.d-1975-1986/>

3. A revolta de *Stonewall* refere-se ao conflito, ocorrido em 28 de junho de 1969, no bar *gay Stonewall Inn.*, em Nova York, que deflagrou um movimento sistemático pelos direitos civis de gays, lésbicas e transgêneros, nos Estados Unidos.

Alvin Baltrop, um dos nomes primais da fotografia americana do século XX, documentou, em diversas imagens, a ebulição sexual pós-*Stonewall*³ e liberação gay da revolução sexual, na topografia instável dos píeres nova-iorquinos, entre o final da década de 1970 e a primeira metade dos anos 1980. Suas fotografias são amplamente conhecidas por representarem, *voyeuristicamente*, a cornucópia de homens que, entre grandes estruturas arquitetônicas em colapso ou abandonadas, relacionavam-se sexualmente de maneira anônima, especializados por uma geografia fluvial decadente, tensionada como espaço ambíguo de libertação e, posteriormente, como *locus* de contenção, em especial depois do irrompimento massivo da epidemia de HIV/Aids, nos primeiros anos de 1980 (Anderson, 2019).

Mais de 40 anos depois desse registro horripilante de Alvin Baltrop, Garth Greenwell publicaria seu primeiro romance, *What belongs to you*, em 2016. A fotografia de Baltrop e o romance de Greenwell vinculam-se, pelas linhas convergentes de mímese, no modo como representam, em suas linguagens visuais e narrativas, a pletora de riscos, perigo e violência atrelada às expressões públicas do desejo e do sexo, presentes na prática *cruising*. Observadas as especificidades de cada obra, o destino do narrador de *What belongs to you*, em seu périplo por ruas, parques e mictórios em busca de sexo com outros homens,

poderia ter sido o do homem morto fotografado por Baltrop, uma vítima de latrocínio ou crime de ódio, bastante comuns nesses espaços.

Publicado no Brasil em 2019, *O que te pertence* centraliza-se na figura de um narrador anônimo, um professor americano de ensino médio, residente em Sófia, Bulgária. No início do romance, ele conhece Mitko, um garoto de programa de 23 anos, que se prostitui nos banheiros do NDK, o Palácio Nacional da Cultura, na capital búlgara. Depois desse encontro, instala-se uma relação sazonal entre os dois homens, baseada na troca financeira e, sobretudo, nos sentimentos de carência de cada um deles, a afetiva e sexual, para o narrador, e a carência econômica, para Mitko. Na realidade, nada é estável no romance de Greenwell, já que, apesar de o sexo entre o narrador e Mitko acontecer primeiramente por dinheiro, no decorrer da narrativa vislumbramos alguns parques e reveladores lampejos de afeto, compreensão e companheirismo, como observa-se na passagem a seguir:

Ao nos aproximarmos de Varna, as luzes da cidade me atraíram de volta à janela, para o mundo embaçado entrevisto através do vidro riscado pela chuva. Paramos no limiar do centro da cidade, ou do que tomei por centro da cidade, não numa rodoviária, mas num terreno ao lado

de um posto de gasolina, onde Mitko esperava em pé e sem guarda-chuva, os ombros curvados sob a chuva. *Fui o primeiro a sair do ônibus, saltando logo para cumprimentá-lo, tão arrebatado pela empolgação que ele precisou me mandar voltar para pegar a mochila, que eu deixara no assento ao meu lado. Rimos disso, da minha ansiedade e distração, e ele sacudiu a cabeça em sinal de repreensão e tolerância, tendo prestado mais uma vez um serviço que ia além dos termos do nosso contrato* (Greenwell, 2019, p. 48-49, grifo nosso).

No fluxo diegético seminal e espesso de *O que te pertence* (2019), nota-se que um dos temas fundamentais desse romance (ainda que disposto de modo panorâmico), é o *cruising*, que é, como ressaltamos, a prática sexual feita em espaços públicos, em especial por homens gays e *hsh*⁴ (Espinoza, 2019; Gove, 2000). À certa altura da narrativa, ao conversar com G., sua irmã mais nova, sobre a vida sexual dela, o narrador diz: “Nem sei por que suas histórias me abalavam, já que eu tinha feito muito pior na idade dela, me entregando ao sexo em parques e banheiros, um sexo perigoso e indiscriminado” (Greenwell, 2019, p. 73). A modulação “muito pior”, nesse trecho, é reveladora dos sentidos morais complexos de culpa e vergonha experimentados pelo narrador, ao aderir à prática. No romance, o *cruising* materializa-se não apenas quando o narrador conhece e faz sexo oral em Mitko nos mictórios do NDK,

mas torna-se o modo como ele agencia (e embaralha) certas noções de risco, afeto, desejo, memória e subjetividade. Ao recuperar um final de tarde em que adentrou um *cruising spot*⁵ na cidade de Plovdiv, onde avista diversos homens buscando sexo nas reentrâncias do parque, o narrador reflete: “[...] e me perguntei como eu me tornara um daqueles homens na escuridão, oferecendo qualquer coisa por algo que não receberíamos de graça”⁶ (2019, p. 34).

Como *práxis* dissidente, o *cruising* opera uma fratura nos regimes biopolíticos da sexualidade, calcados na clivagem inequívoca entre as dimensões do público e do privado – esta última, regulamentada como lugar imperioso de expressão do desejo – e maneja essas fissuras para espaços propícios, onde possa ocorrer. Alex Espinoza (2019) perfaz uma arqueologia da prática, e afirma que ela remonta à ascensão das cidades mercantis da Idade Média, que possibilitou o movimento de expansão adequado ao surgimento de espaços impessoais, caracterizados pelo trânsito e pela impermanência – ruas, praças, becos, pensões – que, além de se constituírem como artérias dessas cidades emergentes, ainda eram rotas de passagem para viajantes, estrangeiros e desconhecidos.

Desse momento em diante, o *cruising* assumiria formas que garantiriam sua sobrevivência, como prática sexual de

4. A sigla *hsh* refere-se aos homens que mantêm relações sexuais e afetivas com outros homens, sem necessariamente se identificar com a identidade gay.

5. *Cruising spots* são os espaços (urbanos ou não) em que a prática *cruising* ocorre, muitas vezes constituindo-se como pequenos enclaves nas grandes cidades.

6. O próprio Garth Greenwell, cuja obra apresenta matizes autobiográficos, foi um praticante do *cruising*, como declarou em entrevista ao site *Literary Hub*, em 2022: “O *cruising* tem sido parte da minha vida desde que eu tinha 14 anos, e foi central para a maneira como adentrei minha identidade como *queer*. [...] o que me fascina no *cruising* é pensá-lo como específico e historicamente situado, e ainda, de maneira estranha, como um tipo de fenômeno trans-histórico e transcultural. O mais fascinante para mim sobre fazer *cruising* em Sófia é que era uma experiência de fluidez, num lugar onde eu não tinha acesso à fluidez. Os códigos do *cruising* eram, se não idênticos, suficientemente similares aos que eu conhecia dos Estados Unidos, de modo que eu podia me comunicar de maneira mais plena nos banheiros do que nas ruas” (Greenwell, 2022, tradução nossa).

sujeitos nômades das normas heterocentradas. O século XVIII foi o responsável pela configuração dessa subcultura como se conhece hoje, pela expansão sistemática da cartografia urbana, e pela aparição das *molly houses*, pequenos estabelecimentos clandestinos surgidos na Inglaterra, onde homens poderiam relacionar-se sexualmente com outros. Como a prática da homossexualidade (sodomia) era proibida, esses espaços viviam sob permanente coerção e vigilância (Espinoza, 2019). No século XX, em especial a partir dos anos 1970, pelo recrudescimento imperativo dos direitos civis e políticos de *gays*, lésbicas e transgêneros, aliado às transformações culturais e comportamentais em torno da sexualidade, as manifestações públicas do desejo e do sexo tornaram-se mais amplas e abertas, e um período de grande ebulição sexual se sucedeu, ainda que matizado e circunscrito aos códigos culturais diversos nos quais se solidificou.

Aaron Betsky (1997) buscou desenvolver uma poética dos espaços da modernidade utilizados para o *cruising*, pela exegese estrutural dessas topologias urbanas. Para Betsky, o componente invariante de uma morfologia do *cruising* seria a sua impermanência, seu caráter efêmero e dissipativo. Trata-se de espaços invisíveis que aparecem momentaneamente, construídos pelo próprio gestual sexual, e em seguida desaparecem, apenas para surgirem mais adiante, assim que as circunstâncias forem adequadas – ou seja, quando

o sexo puder ocorrer novamente, sem a interferência do poder público. O sexo, nessas topologias, acontece a partir de condições mais ou menos fixas, calcadas no silêncio, na rapidez e no anonimato, como disserta Betsky: “[O *cruising* é] uma rede de contatos que homens *queer* [...] usam como expressão física de sua comunidade. Essa rede torna real um espaço que é essencialmente invisível, mas que atua como um ‘contra-espço’ ao espaço emergente e transacional da classe média urbana”⁷ (Betsky, 1997, p. 142).

A assertiva de Betsky sobre o aspecto fugaz e dissipativo do *cruising* é essencial, visto que fundamenta as linhas de argumentação desse artigo. Investiga-se, aqui, o modo como ele é mimetizado no romance *O que te pertence*, de Garth Greenwell, em leitura intersemiótica e comparada às obras de dois fotógrafos: o multiartista conceitual colombiano Miguel Ángel Rojas, e sua série *Sobre porcelana*, de 1979, e o norte-americano Chad States, que em 2011 concebeu a série *Cruising*. Objetiva-se evidenciar de que maneira o aspecto evanescente do *cruising* gay corporifica-se nas três obras, a partir de suas materialidades literárias e fotográficas. Essas materialidades formam o que denominamos *imagens do incorpóreo*, isto é, um conjunto de elementos imagéticos e narrativos que ressaltam os fluxos desejantes que perfazem esses espaços, e que confirmam a impalpabilidade da prática *cruising*.

7. “It is a network that queer men [...] use as the physical expression of their community. It makes real a space that is essentially invisible, but that acts as a ‘counterspace’ to the emerging transactional space of the middle-class city” (Betsky, 1997, p. 142).

A permeabilidade constante entre literatura e fotografia respalda a análise intersemiótica de Garth Greenwell (romancista) e Miguel Rojas e Chad States (fotógrafos). Como semiose, a fotografia evoca narrativas possíveis a partir de seus componentes, que podem trazer sentidos prévios à imagem, ou simplesmente organizá-la em sua temporalidade, na instauração de uma diegese visual. A imagem fotográfica, portanto, pode mobilizar o espectador à procura e formação pulsional de fantasias narrativas que deem um sentido linear (ou não) à imagem observada. A literatura, por sua vez, pode recorrer a expedientes fotográficos, como lista Natália Brizuela (2014), quando mobiliza, em suas formas, a “[...] indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente, o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (2014, p. 19).

A convergência teórico-analítica entre Greenwell, Rojas e States, ainda que tratem-se de artistas posicionados em circunstâncias históricas, sociais e culturais distintas, possibilita-se pelo *cruising* e suas fantasmagorias estarem uniformizados por um conjunto de signos e códigos semelhantes nos lugares em que ocorrem, matizados pelo *ethos* sexual em que estão inseridos, enquanto veiculam uma linguagem esperântica do desejo, do risco e do

tolhimento panóptico, isto é, a vigilância pelas leis (Espinoza, 2019). Daí a escolha de nomearmos esses espaços como *topomorfias do desejo* e *do risco*, compreendidas, aqui, como circuitos topológicos fluidos e fantasmagóricos, em processo de formação, como o próprio desejo que orienta os praticantes a eles.

1. TOPOMORFIA I: O MICTÓRIO, EM GARTH GREENWELL E MIGUEL ÁNGEL ROJAS

The promiscuous homosexual is a sexual revolutionary. Each moment of his sexual outlaw existence he confronts repressive laws, repressive morality. Parks, alleys, subway tunnels, garages, streets – these are the battlefields.

John Rechy, *The sexual outlaw*.
(1977, p. 28).

Para a análise das formas do *cruising* em *O que te pertence* (2019), não nos ateremos às particularidades narrativas do romance como um todo⁸, mas especificamente nos instantes em que o *cruising* ocorre, ou é evocado pelo narrador. Diante dessa escolha, é oportuno considerar que as passagens mobilizadas para análise, ainda que contextualizadas, apareçam desatarraxadas do enredo do romance,

8. Para uma reflexão mais detida sobre os aspectos formais e sobretudo espaciais de *O que te pertence*, ver Silva (2024).

como se fossem fragmentos fotográficos, para que melhor se evidenciem os sentidos plasmados da exegese delas.

A cena inaugural do romance delimita, em sua gênese, uma topomorfia da pegação, no caso, os banheiros subterrâneos do NDK, que o protagonista frequenta, para se engajar na prática sexual. No primeiro momento, ele ressalta a ideia de descida a um mundo gélido e úmido, em contraste à tarde ensolarada que transcorre lá fora: “Mesmo enquanto eu descia as escadas ouvia sua voz, que, como o restante dele, era grande demais para aquelas dependências subterrâneas” (Greenwell, 2019, p. 9). A voz a que o narrador se refere é a de Mitko, descrito como “[...] alto, magro [...] de ombros largos, com o corte de cabelo muito popular em Sófia, que simula um estilo hipermásculo e um certo ar de criminalidade” (2019, p. 10). O narrador impressiona-se com a beleza de Mitko e, tentando driblar o impasse idiomático entre o inglês e o búlgaro, procura negociar o valor do programa, que consistirá no sexo oral em um dos reservados, consumado momentos depois:

Então caí de joelhos e o tomei em minha boca.

Alguns minutos depois, bem antes de ele me dar o que me era devido, obrigação que assumira ao arrancar uma nota suja de

vinde *leva* da minha mão, *Mitko* *emitiu bem alto um estranho som* e se retesou, abrindo os braços e colocando as mãos espalmadas nas paredes laterais do reservado. *Foi uma encenação pobre de um orgasmo, se é que era um*, até porque nos poucos minutos em que eu o chupei ele não tinha mostrado reação alguma (Greenwell, 2019, p. 16, grifo nosso).

A teatralidade do orgasmo de Mitko, que o narrador desconfia tenha sido falso – isto é, algo que aparenta ser, mas não é, efetivamente – figura como um dos elementos na cena que sublinham a incorporeidade do *cruising*. Em seguida, ao descrever os banheiros do NDK, o narrador desfia um punhado de marcações espaço-discursivas que ressaltam o caráter fugaz da prática: “[...] um alerta, em locais como o banheiro do NDK, é algum elemento adjacente ao ar, ubíquo e inescapável, tanto que se torna parte daqueles que o habitam, e [...] componente essencial do desejo que nos atrai para lá” (2019, p. 9). As imagens do *cruising*, nesse instante, articulam-se por uma linha isotópica do espectral, da evanescência e do fantasmático – assim, “frio” (p. 9), “sussurro” (p. 9), “murmúrio” (p. 9), ruído de água” (p. 10), “vozes” (p. 9), são os marcadores ambientais e incorpóreos organizados pelo narrador, nessa verdadeira morfologia do *tearoom*⁹, que confirmam a fantasmagoria do *cruising*.

9. *Tearoom*, na língua inglesa, é o nome dado especificamente à prática do sexo em banheiros públicos, descrita e analisada pelo etnógrafo americano Laud Humphreys, na controversa obra *Tearoom trade: impersonal sex in public spaces*, publicada em 1970.

Estes elementos impalpáveis mais ressaltam certa ectoplasma do desejo, como substância impalpável que se inscreve no real por meio dos corpos e da arquitetura urbana, na economia diegética de *O que te pertence*. A atmosfera amorfa do ambiente, nesse *locus* densamente cifrado, vincula-se à ambiguidade de um espaço dissidente de interação sexual, um “[...] lugar que, mesmo com toda a sua licenciosidade, era limitado por certa inibição” (Greenwell, 2019, p. 10). Tem-se, então, uma imagem do incorpóreo, pela gramática de códigos e sinais entre os praticantes do *cruising*, que impermeabiliza o segredo do que ocorre ali, sob a vigilância do olhar panóptico. O narrador diz: “[...] os banheiros do NDK [...] são bem escondidos e têm tal reputação que não são usados praticamente para mais nada” (2019, p. 10). Incorpóreo, porque essa gramática pantomímica é formada por gestos discretos, olhares sugestivos, indicações espaciais, atenção direcionada a quem adentra e sai do banheiro, além da necessária dissimulação do que ocorre ali, diante dos não-praticantes do *cruising*.

Por esse motivo, depois que o narrador faz sexo oral em Mitko, o garoto de programa vai embora, e sua ausência (mais um componente imaterial na diegese) transubstancia-se de perda momentânea a dispositivo proteico de fabulação. O narrador diz: “[...] fazendo com que ele se

tornasse presente de modo mais vívido, mesmo eu tendo sido deixado ali sozinho de joelhos, e permitindo que eu, com toda a liberdade da fantasia, pudesse fazer com ele o que quisesse” (2019, p. 16).

Incorporeidade semelhante à dos banheiros do NDK no romance de Greenwell, pode ser constatada na série *Sobre porcelana*, do fotógrafo Miguel Ángel Rojas, gestada em 1979. Nela, Rojas registra as movimentações sexuais nos mictórios públicos da cidade de Bogotá, durante um período de grande conservadorismo no país. A estratégia de Rojas consistia em posicionar (esconder) sua câmera em buracos de portas, fissuras nas paredes ou até mesmo dentro de uma pasta, com o objetivo de documentar (flagrar) esse gestual do sexo gay casual e anônimo (Rojas, 2013). Fotografando as sociabilidades masculinas de *cruising* em grandes cinemas e teatros insalubres da capital colombiana, como Faenza, Mogador e Imperio, o título da série é uma referência, em chave irônica, aos espaços fotografados por Rojas, mictórios lisos e cosmogônicos revestidos de pias e azulejos (Gutiérrez, 2003).





Figs. 2 e 3. Miguel Ángel Rojas, *Sobre porcelana*. Teatro Mogador, 1979. Disponível em:

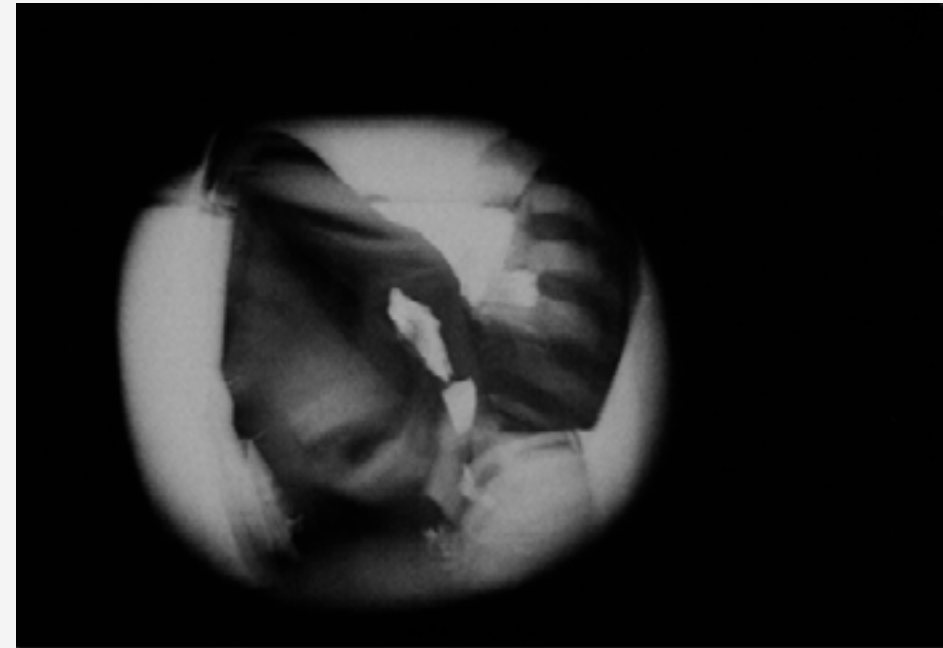
<https://puntodefugabogota.com/2021/01/08/9199/>

A fig. 2 mostra o contato visual entre dois homens diante dos mictórios, um olhar simultaneamente fixo e fugidio, em cuja estrutura, nota-se, deve existir uma senha, um código cifrado, exibido da parte de um deles (ou dos dois), para que a interação sexual finalmente se estabeleça – na imagem, o modo como o olhar trocado entre o homem de terno e o de blusa listrada se perpendiculariza confirma essa hipótese. A textura granulada de Rojas imbui as imagens de uma estética difusa e indeterminada (como os movimentos de desejo entre estes homens), acudados pela sintaxe espacial do banheiro e sua lógica imperativa do não-ver, de um olhar (masculino) que deve permanecer fixo, a fim de que as noções bem tecidas da heterossexualidade não sejam esgarçadas (Edelman, 2011). Em seguida, na fig. 3, os dois homens beijam-se rapidamente, enquanto manipulam os pênis – curioso perceber que, nesse momento, a lente da câmera se agita, e as imagens aparecem mais instáveis e trêmulas – como se o próprio fotógrafo tivesse se desestabilizado, diante do ato sexual iminente observado por ele.

Nesse instante, os homens fotografados por Rojas aparecem restritos a uma estrutura circular (que os revela), delineada pela forma da lente estrategicamente escondida, e pela estrutura em abismo (que os observa), como encavalamento de mecanismos ópticos: o olhar *voyeur*, do

fotógrafo; o olhar mecânico, da câmera, e o próprio olhar passageiro trocado entre os homens, inconscientes dos dois primeiros. Esse espaço circular, de bordas difusas, nomadiza-se em lugares distintos, na composição final da imagem. Ao redor desse pequeno círculo que dá passagem ao mundo amorfo e pegajoso onde o *cruising* acontece – como a entrada num mundo sexual e impalpável de sujeitos abjetos, o depósito final de dejetos orgânicos, que é o banheiro – uma moldura negra, ausente de luz, ocupa a maior parte das imagens. Dentro do círculo, portanto, há o que Rojas fotografa, em seu campo de visão; fora dele, há aquilo que Rojas não vê. Esse espaço escuro do invisível (e do indizível) se estabelece como o anteparo entre dois mundos: o do fotógrafo, em sua posição inequívoca e perversa de poder, e o do observado, em toda sua vulnerabilidade diante desse olhar. Aquilo que escapa ao campo de visão de Rojas (e que, de modo similar ao narrador de *O que te pertence*, é deixado à fantasia), condensa-se gordurosamente nas bordas dissolutas do círculo, nublando, assim, as percepções claras entre interior e exterior.

>



Figs. 4 e 5. Miguel Ángel Rojas. *Sobre porcelana*. Teatro Mogador, 1979.

Disponível em: <https://puntodefugabogota.com/2021/01/08/9199/>

Na fig. 4, a câmera ausente (mas espectralmente presente) de Rojas focaliza a penetração sexual dos dois homens, cujos rostos agora somem do ângulo precário do fotógrafo, engolfados pela escuridão ao redor do círculo. O homem de costas inclina-se, direcionando o pênis do parceiro, que o penetra. De maneira análoga às marcações impalpáveis dispostas pelo narrador na cena do mictório em *O que te pertence* (2019), as fotografias de Rojas também definem-se por esse aspecto incorpóreo, como acúmulo de substâncias fantasmáticas: a iluminação deficiente do banheiro; a temporalidade absolutamente urgente e condensada, na qual elas assentam (afinal, os homens da imagem poderiam ser flagrados a qualquer momento, ou o próprio Rojas poderia ser flagrado por eles); o desejo homoerótico, que imanta os corpos masculinos um diante do outro; o olhar *voyeur* e suspenso do fotógrafo, que observa a interação, e frui o prazer de sua ausência simulacral.

Surpreendentemente, na fig. 5, o olhar *voyeur* de Rojas é subitamente decepado pelo homem que, inconsciente de estar sendo observado, fita diretamente a câmera do fotógrafo. Os olhares se cruzam, nesse instante, e de chofre a relação de poder estabelecida entre fotógrafo e objeto se subverte, visto que o olhar do homem flagra (e castra, simbolicamente) a fruição do prazer *voyeur* de Rojas. Esse

olhar duro (para Rojas), lançado pelo rapaz observado, aprisiona, ainda que momentaneamente, o fluxo desejante, e fratura a relação díspar e erótica estabelecida entre fotógrafo e objeto.

2. TOPOMORFIA II: O PARQUE, EM GARTH GREENWELL E CHAD STATES

Em 2011, o fotógrafo americano Chad States publicou *Cruising*, livro que documenta a pegação gay em um conjunto de parques e bosques, de diversas localidades dos Estados Unidos, entre eles os estados de Delaware e Washington (Frank, 2011). Para a análise comparativa a *O que te pertence*, selecionamos 6 imagens que ressaltam o aspecto desagregado e efêmero do *cruising*. Nas fotografias de Chad States, tiradas, em sua maior parte, a determinada distância, a natureza prevalece e se espacializa como moldura para o desejo errático desses homens, que perambulam, fantasmagoricamente, entre a vegetação. Na realidade, a perspectivação do fotógrafo oscila entre a distância desses homens, que indexicaliza noções de anonimato e privacidade, até a proximidade, quando a câmera, como objeto fálico e erotizado (Sontag, 2004), é apontada, e investiga as interações. Nesse ponto, ressaltamos o quanto a vegetação cerrada nas imagens de States remete ao vórtice narrativo bem urdido de *O que*

te pertence, com seus longos períodos densos, assentados no resgate memorialístico do narrador.

As topomorfias do *cruising*, em Chad States, materializam-se como um cosmos arboreo fechado e fantástico, um mundo paralelo ao espaço urbano, onde homens encontram-se clandestinamente para o sexo. A lente curiosa da câmera provoca grandes fissuras nesse cosmos poroso e verdejante de busca, desejo e nomadismo, auxiliada pela luz natural e pelos espaços abertos pela própria vegetação, na sistemática natural de seu nascimento, crescimento, declínio e morte. Constantemente, States mobiliza a semântica de um mundo sexual romântico e deslocado, em especial nas fotografias que mostram sebes arredondadas, semelhantes a passagens mágicas para os parques, como grandes portais para um mundo luxuriante e transparente (figs. 6 e 7). Além disso, pode-se considerar a própria erotização da sebe que, como as flores e plantas sexualizadas de Georgia O'Keefe, remete aos orifícios da fisiologia humana, em especial a boca e o ânus. Sobretudo, na fig. 7, há a ideia de um ciclo cósmico prestes a fechar-se, pela saída desse mundo luminoso e idílico, onde os seres, solitários ou não, nunca cessam de desejar.



Figs. 6 e 7. Chad States, *Cruising*, 2011.

Disponíveis em: <https://www.blueskygallery.org/exhibitions/archives/2014/chad-states>

<https://powerhousebooks.com/preview/cruising.pdf>

Na fig. 8, a câmera de States flagra, por detrás de uma tapeçaria de bambus, um homem já maduro, de costas, usando um paletó escuro, as calças parcialmente arriadas, com as nádegas expostas. Ele olha para o lado, como se estivesse atento aos sons dos passos de alguém se aproximando, provavelmente outro adepto do *cruising*, próximo a ele. As frestas entre galhos, folhas e troncos fragmentam a imagem fotográfica, submetendo-a a uma temporalidade múltipla e esfacelada, como se cada fragmento fosse uma entrada para esse instante único, fugaz. O longo tronco cheio de musgo que atravessa a imagem pode ser pensado como parataxe visual à provável ereção do homem, enquanto ao lado direito, presa entre os galhos, uma sacola plástica abandonada figura como *memento* desinflado desse espaço úmido e lúgubre de *cruising*.



Figs. 8 e 9. Chad States, *Cruising*, 2011.

Disponíveis em: <https://www.blueskygallery.org/exhibitions/archives/2014/chad-states>

A mesma ideia de fragmentação da imagem, por meio de um biombo de folhas e galhos, aparece na fig. 9. Se, na imagem anterior, o homem aparecia de costas, nesta, atrás de um cipoal de galhos, um homem fita diretamente a câmera, o rosto parcialmente escondido pela folhagem. Usando uma blusa escura, ele fecha o zíper do jeans, praticamente dissolvendo-se na escuridão uterina da mata, e na triangularidade irregular e quase sexual formada pela folhagem. Nas palavras de Ingram (2011), “Em *Cruising*, Chad States explora os espaços de intimidade e distanciamento que se desenrolam entre corpos masculinos, ao longo da paisagem. Pode haver distância ou fugacidade no contato, mas esses momentos registrados de intimidade são de longe mais tangíveis que muitos votos [heterossexuais] de casamento”¹⁰ (Ingram, 2011, p. 15, tradução nossa).

10. “In *Cruising*, Chad States explores the spaces of intimacy and distance played out with men’s bodies across the landscape. There may be distance and temporariness of the contact but these recorded instances of intimacy are far more tangible than marriage vows” (Ingram, 2011, p. 15).



Figs. 10 e 11. Chad States, *Cruising*, 2011.

Disponíveis em: <http://thedabbler.co.uk/2011/10/cruising-by-chad-states/>

Em States, os homens andarilhantes pelos parques e bosques ora são fotografados de maneira panorâmica, a desorganização estrutural do espaço natural operando como moldura e imbuindo as imagens de sentidos de solidão, isolamento e insularidade (fig. 10). Na fig. 11, por exemplo, assinalando uma semântica do perigo, do risco e do desconhecido, a câmera do fotógrafo flagra um homem de meia-idade espreitando atrás de uma árvore, escondido por dois grandes troncos intumescidos. Nessa imagem, evidencia-se o cartesianismo dos encontros, como se a busca pelo parceiro sexual anônimo fosse um jogo que tivesse de ser jogado (e deve) cuidadosamente, como se cada passo no meio das folhagens fosse um instante revelador sobre si mesmo e sobre o outro ser fantasmático que ele procura, mas, sobretudo, sobre a contingência do próprio fluxo desejante que organiza (e também fragmenta e embaralha) as interações do *cruising*.

Como dissertamos no início, o narrador de *O que te pertence* envolve-se afetiva e sexualmente com o michê Mitko, uma relação esporádica baseada nas necessidades individuais de cada um. Na primeira vez que o narrador convida Mitko a visitá-lo em seu apartamento, o rapaz está disperso e mais preocupado em ingerir bebida alcoólica do que ter a relação sexual, pela qual fora pago (Greenwell, 2019). Logo em seguida, Mitko abre o *Skype*, e passa a interagir

virtualmente com alguns de seus clientes. Um deles, um homem de meia-idade, chama a atenção do narrador, de modo projetivo, ao emular em sua voz, “[...] um tom de carência que eu não havia detectado nos outros homens [...]”. O homem parecia muito ansioso por agradar, e sua ansiedade se misturava com agitação” (2019, p. 34).

Quando o homem diz a Mitko que mora na cidade de Plovdiv, a narrativa deflagra uma longa analepse (Genette, 1979), e o narrador relembra a ocasião em que também esteve na cidade. A focalização, nesse momento, é extremamente atenta e sensível à arquitetura de Plovdiv: “[...] o primeiro lugar que visitei fora de Sófia [...] a primeira vez que via a arquitetura típica do Renascimento búlgaro, com suas elaboradas estruturas de madeira e seus radian-tes tons pastel que eram como expressões de uma alegria irreprimível” (Greenwell, 2019, p. 32). Sobretudo, no bojo impreciso dessa analepse, o narrador relembra sua passagem por um dos parques da cidade:

Numa das colinas remanescentes se ergue uma enorme estátua de um soldado soviético, chamado de Aliócha pelos locais, em torno da qual se estende escalonadamente em declive um grande parque, com níveis que se abrem para praças e belvederes que descortinam amplas vistas da cidade. *Um lado desse parque é bem-cuidado, com largas escadarias e caminhos bem conservados,*

frequentados por casais, famílias e atletas de fins de semana, a sociedade desfilando sua vida pública. Mas na minha primeira visita, sem saber de nada, um amigo e eu subimos pelo outro lado do morro, que dava a forte impressão de estar abandonado (Greenwell, 2019, p. 32-33, grifo nosso).

No trecho destacado, a topomorfia do parque fratura-se diante dos olhos do narrador, que percebe a existência de duas dimensões: os espaços bem cuidados e conservados pelo poder público, frequentados por casais, famílias e atletas, “[...] a sociedade desfilando sua vida pública”. Uma vida pública, ao que parece, predominantemente heterossexual, desfilando sem sobressaltos nos espaços limpos e bem aparados do parque em Plovdiv. No entanto, há uma dimensão secreta do parque, que se revela quando ele atravessa o outro lado do morro. É nesse espaço cifrado que o narrador visualiza um homem usando entorpecentes, e vomitando ponte abaixo (Greenwell, 2019). Se o percurso do narrador pelo lado público, familiar e bem conservado do parque acontece sem maiores problemas, será no lado desconhecido dele, onde o *cruising* ocorre, que serão ressaltadas as dificuldades físicas em percorrer as trilhas, que também são itinerários instáveis do desejo: “Aquele lado também tinha suas escadarias e trilhas, embora as pedras se deslocassem e quebrassem sob os nossos pés; com frequência tínhamos que agarrar galhos

ou arbustos para manter o equilíbrio, e uma ou duas vezes chegamos a cair de joelhos” (2019, p. 33).

Mais adiante, o narrador diz: “Enquanto escalávamos a colina passamos por estruturas abandonadas, baixas e de concreto, ruínas lentamente invadidas por galhos e raízes, de modo que muitas vezes só restava o contorno de um cômodo, às vezes uma única parede” (Greenwell, 2019, p. 33):

Os interiores eram escuros demais para que se pudesse enxergar, mas tive a impressão de que eles se estendiam bastante, penetrando na rocha, numa rede de pequenas cavidades como as de uma colmeia ou de uma mina. *Enquanto estávamos ali percebemos a presença de três homens postados não muito longe, que deviam ter se escondido quando nos aproximamos e agora emergiam das sombras. Estavam afastados uns dos outros, figuras solitárias, magros, de meia-idade, cada um deles protegendo um cigarro com a mão em concha. Embora não dessem sinais de reconhecer nossa presença nem olhassem na nossa direção, o ar vibrava com uma carga de eletricidade, e percebi que com um gesto poderia me enfiar com um deles naqueles cubículos, como teria feito (eu mesmo estava vibrando de excitação) se estivesse sozinho* (Greenwell, 2019, p. 33-34, grifo nosso).

11. "Cruising brings a new place back to life either where we need to escape from our socially acceptable spaces and places or where such places come apart" (Betsky, 1997, p. 147).

Conforme Betsky (1997), "O *cruising* traz de volta à vida novos espaços, seja quando precisa-se escapar de lugares e espaços socialmente aceitáveis, ou onde esses lugares se desfazem"¹¹ (1997, p. 147). Para o autor, lugares como becos, píeres, praças, parques, ruínas e construções abandonadas, elementos salientes na topografia urbana que, por algum motivo, deixam de ser funcionais, voltam à vida como pequenos palácios do desejo errático e da dissidência sexual, e tornam-se espaços *queer*. A própria escuridão, como componente incorpóreo flutuante no espaço, é mobilizada por Betsky como elemento das topografias *queer* da modernidade onde o *cruising* ocorre, e está presente na passagem destacada, registrada em clave expressionista, pelas "[...] figuras solitárias, magros, de meia-idade, cada um deles protegendo um cigarro com a mão em concha", e que "[...] emergiam das sombras" (2019, p. 33-34).

Em outros momentos do romance, a impalpabilidade do *cruising* é representada como ausência, pelos dejetos deixados no parque: "Havia também sinais, nos recessos mais escuros do mato crescido, da outra vida do parque, secreta e lúdica: bitucas de cigarro, garrafas e a ocasional camisinha usada e murcha" (Greenwell, 2019, p. 51). Nesse trecho, o narrador cataloga os dejetos largados pelas presenças impermanentes que passam pelo parque e se engajam na prática sexual. A impermanência, nesse

sentido, busca uma maneira de permanecer, de deixar seus vestígios, e são esses resíduos que permitem que o *cruising* ocorra novamente e em seguida se desvaneça, como um ciclo perpétuo do espaço e do desejo. Mais adiante, num dia de inverno em Sófia, ao retornar da clínica em que fez exames positivados para sífilis (uma *ist* contraída de Mitko), o narrador, reflexivo, perambula por Sófia, atento aos espaços decrepitos da cidade: "[...] as estacas de metal estavam cravadas em blocos de concreto que qualquer um podia mover com facilidade, como alguém já havia feito num ponto em que o pedaço de corrente estava frouxo, criando uma passagem pela qual eu me introduzi" (2019, p. 154-155):

No chão espalhavam-se garrafas vazias de cerveja, embalagens plásticas de sucos baratos que grudavam na neve; não dava para saber havia quanto tempo estavam ali. Subi os poucos degraus até a plataforma, que estava abrigada da neve pelo arco, e ali havia mais lixo, uma profusão de guimbas de cigarro, sacos plásticos e, aqui e ali, o invólucro descartado de uma camisinha, uma das tiras laterais rasgada e dobrada, aberta às pressas, imaginei, por dedos ou dentes ávidos. Então o lugar não tinha sido inteiramente abandonado, e pensei nos adolescentes que deviam usá-lo para escapar de apartamentos que não raro alojavam três gerações (Greenwell, 2019, p. 155, grifo nosso).

Nesse trecho, o *tópos* da passagem para um mundo de escombros oferece ao narrador a percepção de temporalidades passadas e fantasmáticas coexistindo naquele espaço, quando os resíduos da passagem humana formam uma verdadeira constelação de dejetos (“guimbas de cigarro”, “sacos plásticos”, “invólucros de camisinhas”, “garrafas vazias de cerveja”). Como pequenos resíduos semoventes, esses dejetos descritos pelo narrador operam como pistas que descortinam o segredo do lugar, senhas que desvendam seu mistério, como uma *assemblage* da abjeção (Kristeva, 1982).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leo Bersani (2010), ao refletir sobre a sociabilidade sexual do *cruising*, chega à conclusão de que os perigos decorrentes da prática consistem menos no suposto achatamento das relações *gays/queer* sob o conceito (moral) de promiscuidade, e mais na possibilidade do surgimento de redes intersubjetivas que fragilizem esse sistema transitório de vínculos, e que no limite garantem uma liberdade sexual insubmissa à heterocentralidade do real: “Poucas coisas são mais difíceis do que bloquear nosso interesse pelo outro, prevenir nossa conexão com eles de degenerar em um relacionamento”¹² (Bersani, 2010, p. 57). De maneira análoga, o narrador de *O que te pertence*, e os homens fotografados por Miguel Rojas e Chad States, ao buscarem

sexo em público, ainda que sob a possível coerção das leis, encontram-se emparedados por essa ambiguidade fundamental entre a sedimentação inevitável das relações (quando o narrador se apegava afetivamente a Mitko, por exemplo), e a efemeridade dessas mesmas dinâmicas sexuais. No que se refere a esse artigo, optamos pela análise da segunda possibilidade: os *cruising spots*, representados na literatura e na fotografia, como espaços invisíveis e flutuantes do desejo dissidente.

Em *O que te pertence*, o narrador descreve em diversos momentos os espaços do *cruising* em Sófia, e sua dicção revela sentimentos ambíguos, como culpa e vergonha, atrelados à certa sensação de inexorabilidade do tempo. Simultaneamente, o narrador compreende o *cruising* como um espaço formativo, de coletividade e códigos compartilhados, um espaço para sua identidade *queer*. Sobretudo, como buscou-se evidenciar, o sexo em público, nesse romance, aparece de maneira panorâmica, em vestígios espalhados por toda a narrativa (como os resíduos humanos largados nesses espaços), e no modo como o narrador sinaliza os componentes incorpóreos do ambiente para se referir à estrutura ambivalente e efêmera do da pegação entre homens.

12. “Few things are more difficult than to block our interest in others, to prevent our connection to them from degenerating into a relationship” (Bersani, 2010, p. 57).

Miguel Ángel Rojas e Chad States, fotógrafos que se encontram distados em mais de 30 anos, instauram uma dissonância visual entre si, que resvala sutilmente para o político. As imagens de Rojas, feitas clandestinamente em espaços marginalizados, os mictórios de teatros e cinemas abandonados de Bogotá, denotam, em sua granulação e indeterminação, não apenas as agências desejantes de sujeitos relegados à dimensão lateral das hetero e homonormatividades, mas a própria situação histórica-política em que foram feitas. Nesse sentido, a grande escuridão que emoldura e asfixia esses homens não deixa de operar como metáfora para os regimes autoritários que inibem as manifestações livres da arte e da sexualidade, em especial em sujeitos nômades da heterossexualidade. O incorpóreo, em Rojas, materializa-se pela temporalidade do olhar suspenso e *voyeur* do fotógrafo, ao registrar uma interação, em si mesma urgente e volátil.

Se em Rojas as imagens constituem-se como imprecisas, penumbrosas, as imagens de States são abertas, límpidas, bem esculpidas pela luz natural, ainda que seus homens apareçam escondidos pela vegetação, ou distanciados pela perspectiva adotada pelo fotógrafo. Por entre a tessitura de folhas e galhos, a aleatoriedade do encontro guiado pelo desejo homoerótico, e a realidade cifrada e gestual das dinâmicas da sexualidade gay, engendram um

mundo fantástico e descolado da opressividade heteronormativa, certamente ávida a puni-los, no exterior. As marcações incorpóreas em Greenwell, a indeterminação visual de Rojas, e a limpidez de States, são a estetização condensada do desejo que organiza a prática *cruising*, pela sensorialidade da palavra e da imagem.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, F. **Cruising the dead river**: David Wojnarowicz and New York's ruined waterfront. The University of Chicago Press, 2019.

BARTHES, R. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERSANI, L. Sociability and cruising. In: BERSANI, L. **Is the rectum a grave? and other essays**. The University of Chicago Press, 2010. p. 45-62.

BETSKY, A. **Queer space**: architecture and same-sex desire. 1. ed. New York: Willian Morrow, 1997.

BRIZUELA, N. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. 1. ed. São Paulo: Rocco, 2014.

EDELMAN, L. Banheiro dos homens. Trad. José Gatti. In: GATTI, J; PENTEADO, F M. (orgs). **Masculinidades**: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 255-268.

ESPINOZA, A. **Cruising culture**: an intimate history of a radical pastime. Los Angeles: Unnamed Press, 2019.

FOUCAULT, M. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos avançados**. Vol 27, n. 79, 2013. p. 113-122.

FRANK, A. Photographer Chad States on **Cruising**. **The Fader**. 16 dez. 2011. Disponível em: <https://www.thefader.com/2011/12/16/interview-photographer-chad-states-on-cruising>. Acesso em: 11 jun. 2024.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1979.

GOVE, B. **Cruising culture**: promiscuity, desire and American gay literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

GREENWELL, G. **O que te pertence**. Trad. José Geraldo Couto. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.

GREENWELL, G. **What belongs to you**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2016.

GUTIÉRREZ, N. Miguel Ángel Rojas: tracing the origins of an indelible gaze. **ArtNexus**: Arte en Colombia 95. jun-ago. 2003. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d6309f790cc21cf7c09e5c9/49/miguel-angel-rojas-tracing-the-origins-of-an-indelible-gaze>. Acesso em: 11 jun. 2024.

INGRAM, G B. Cruising on the margins: photographing the changing worlds of outdoor sex between males. In: STATES, C. **Cruising**. New York: Power House Books, 2011.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

RECHY, J. **The sexual outlaw**: a documentary. New York, NY: Dell Publishing, 1977.

ROJAS, M Á. **Photographic image and reality**. Arles: les rencontres de la photographie, 2013. Disponível em: <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/461/miguel-angel-rojas>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SCIALLO, A. Sex, freedom, cruising, and consent: a conversation with Garth Greenwell. **Literary Hub**. 24 jun. 2022. Disponível em: <https://lithub.com/sex-freedom-cruising-and-consent-a-conversation-with-garth-greenwell/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SILVA, C.P. Topologias do desejo em **O que te pertence**, de Garth Greenwell. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. N. 33, p. 103-122, dez. 2024.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**: ensaios. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 27/06/2024

Aprovado em: 07/02/2025