

# GOZO, NOJO E MEDO: UMA LEITURA DO CORPO E DA CIDADE EM “SARGENTO GARCIA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

## JOY, DISGUST AND FEAR: A READING OF BODY AND CITY IN “SARGENTO GARCIA” OF CAIO FERNANDO ABREU

Helder Thiago Cordeiro Maia<sup>i</sup>  
Guilherme César da Silva<sup>ii</sup>

**Resumo:** Neste artigo, realizamos uma análise literária a partir da perspectiva de dissidência de gênero e sexualidade no conto “Sargento Garcia” em *Morangos mofados* (1982) de Caio Fernando Abreu, mobilizando o recorte de corpo e cidade na narrativa homossexual. Investiremos na representação das características subjetivas das duas personagens centrais, Sargento Garcia e Hermes, como forma de potencialização dos encontros eróticos em meio à cidade. Tentaremos localizar as formas de tratamento entre eles, a relação sexual, as arquiteturas do desejo sexual e a participação direta de um corpo travesti na narrativa, o de Isadora, que marca a forma com as quais essas masculinidades dissidentes são conduzidas entre si como forma de atravessar sexualmente o iniciado e o iniciante.

**Palavras-chave:** *Sargento Garcia*; Caio Fernando Abreu; Corpo; Cidade; Sexualidade.

**Abstract:** *In this article, we to perform a literary analysis from the configuration of gender and sexuality dissent in the short story “Sargento Garcia” in Morangos mofados (1982) by the Caio Fernando Abreu, mobilizing the cut of body and city in the homosexual narrative. We will invest solidly in the construction of the subjective characteristics of the two central characters, Sargento Garcia and Hermes, for the potentiation of erotic encounters in the middle of the city. We will try to locate the forms of treatment between them, the architectures that give rise to the sexual desire and direct participation of a transvestite body in the narrative, that of Isadora, which marks the way these dissident masculinities are conducted among themselves as a way of sexually crossing the initiate and the beginner.*

**Keywords:** *Sargento Garcia*; Caio Fernando Abreu; Body; City; Sexuality.

Submetido em: 30 mai. 2023  
Aprovado em: 26 jun. 2023

---

<sup>i</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: heldermaia@edu.ulisboa.pt.

<sup>ii</sup> Graduando do curso de Letras (Bacharelado e Licenciatura em Português e Espanhol) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). E-mail: guicezar@usp.br.

## Introdução

O conto “Sargento Garcia”<sup>3</sup> contido na segunda parte do livro *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, denominada “Os morangos”, começa com a apresentação, por meio do discurso direto, de uma das personagens centrais do enredo, o jovem Hermes. É saliente colocar que o texto é dividido em três seções completamente diferentes, isto quer dizer que, as personagens são as mesmas, mas não os espaços que dão lugar ao desejo sexual. Da primeira à última seção, é como se houvesse uma linha horizontal que interligasse os desdobramentos dos dissidentes de gênero e sexualidade ali representados porque, afinal, “é porventura o conto que exprime a diferença sexual de modo mais evidente” (Arenas, 1989, p. 58). O que nos interessa é pensar as complexidades do processo maquínico de subjetivação desses indivíduos e como o espaço se coloca como uma arquitetura política imerso nessas cartografias do desejo que, assim, potencializam as experiências homosociais dessas personagens com “filosofias de vida” tão discrepantes.

### A primeira e segunda seções do conto

A primeira seção do conto se passa no espaço de um quartel militar, no qual Hermes, jovem de 17 anos, passa pelo processo de alistamento militar comandado por Sargento Garcia na base gaúcha. A primeira imagem que o narrador expõe neste começo do conto é o enfileiramento de todos os jovens corpos masculinos nus à guisa de uma observação dos pés a cabeça guiada pelo sargento, como uma espécie de espaço espartano, em que as regências, a utilização do pronome possessivo “meu” para se designar ao comandante militar e a mistura entre o “cheiro de bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos” (Abreu, 2019, p.85) conduz a esse ambiente regido pela guerra e pelas hierarquias sociais bem demarcadas. E aqui, pensamos o quartel numa dimensão política foucaultiana (2018), observando-o como um verdadeiro laboratório de experimentação sexual, já que os jovens, em alguns momentos, ficam excitados visualizando os corpos dos outros companheiros, aliado a isso há esse sentimento de medo evidenciado pelo suor. E por diante, de pensar a caserna militar como reprodução do poder disciplinar no sentido de produzir corpos docilizados e adestrados, através das formas de tratamento entre o Sargento Garcia e o jovem Hermes. A todo

---

<sup>3</sup> O conto de Caio Fernando Abreu foi adaptado como um curta-metragem de 35 min. no ano de 2000, com roteiro e direção de Tutti Gregianin.

momento, como forma de endossar o topo da hierarquia militar, o sargento direciona insultos a Hermes, como por exemplo “idiota”, “moloide”, “bocó”, “lorpa”, “pamonha” e “perobão”, misturados com a posse de autoridade exercida pelo homem mais velho.

É interessante pensar nas metáforas utilizadas pelo narrador ao retratar o contexto de exposição da “bunda branca e provavelmente trêmula” (Abreu, 2019, p.87) de Hermes: o bigode grosso de mandruvá cabeludo ao redor da boca do sargento, os olhos de cobra que percorriam vagarosamente o corpo inteiro do jovem, um leão entediado. As relações sociais e sexuais aqui são, marcadamente, de esfera animal. Ou seja, todo o contato social pré-estabelecido entre Sargento Garcia e Hermes toma proporções sexuais de presa e predador, de caça e caçador, de armadilha e de armador. O mandruvá, aproximado ao bigode cabeludo do sargento, é uma espécie de lagarta conhecida pela sua capacidade urticante durante o seu período larval e pelos graves acidentes que pode provocar quando suas cerdas entram em contato com a pele de seres humanos. O contato com as cerdas pontiagudas do animal faz com que o veneno contido nos espinhos seja injetado em quem a toca, na qual, na maioria das vezes, a dor é intensa, similar à queimadura. Isto é, o sentimento de Hermes ao ver a postura enrijecida e autoritária do sargento é similar à representação imagética contida em seu bigode: é sinônimo de ardência, de medo, de queimadura, de causticidade, “um desejo que é da ordem daquilo que envolve algum tipo de risco ou de perigo” (Peres Alós, 2019, p.107).

O que acaba de certa forma comprometendo o estado de espírito do jovem através do modo de estruturação do discurso, caracterizado pela superposição de imagens e situações que pouco ou nada se relacionam umas com as outras: o coro de risos dos outros rapazes, as pás do ventilador que faziam barulho como um filme de mocinho, uma mosca voando. Isso seria uma espécie de alegoria, conforme pensa Xavier (2012), na qual existe no discurso uma incompletude, lacunas e espaços em branco em que é necessário o leitor esforçar-se para procurar uma lógica subjacente daquilo que parece não ter lógica. Na tentativa de se encontrar um discurso unívoco, percebe-se um amontoado de imagens, uma fragmentação das recordações do personagem. O olhar de cobra do sargento é tão penetrante que “podia descobrir a cicatriz de arame farpado escondida na minha coxa direita, os três pontos de uma pedrada entre os cabelos, e pequenas marcas, manchas, mesmo as que eu desconhecia, todas as verrugas e os sinais mais secretos da minha pele” (Abreu, 2019, p.88), ou seja, o olhar de animal do homem é tão profundo que consegue enxergar os pequenos detalhes do corpo do jovem até as imperfeições em seus cantinhos mais recônditos.

O cheiro do quartel, um misto de bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina, se mistura à potência do suor de corpos masculinos excitados como forma de potencializar a visão de

cobra do sargento pela capacidade de perceber a sua presa através de sua visão térmica. Esta capacidade permite-lhe detectar a presença de presas de sangue quente, ajudando o animal a apontar com precisão ao atacar, além da sobreposição de imagens térmicas e visuais dentro do cérebro da cobra que lhe permite seguir as suas presas com maior velocidade. Arriscamos dizer que, já aqui, desde o quartel militar, Sargento Garcia quer “dar o bote” no jovem Hermes por ser uma “presa suculenta, carne indefesa e fraca” (Abreu, 2019, p.88). O sargento, se utilizando de um olhar sexualizado vitrinesco que coloca o corpo de Hermes numa espécie de exposição pública que o aprecia, localiza uma diferença sexual de gênero no jovem, colocando-o como um “mocinho delicado” e “daqueles bem-educados”. Essas expressões aqui colocadas, rondam o imaginário sexual de um corpo dissidente, de um corpo que não se encaixa, habitualmente, no regime da heterossexualidade compulsória. Ele possui traços, traquejos e comportamentos corporais supostamente associados à feminilidade que o diferencia dessa masculinidade romana bruta, guerrilheira, sangrenta. Outro momento nesta seção que comprova este aspecto se dá quando Sargento Garcia pergunta a Hermes se era “filho das macegas”, ou seja, se era diferente dos outros rapazes ali presentes no quartel, se era uma erva brava e daninha que nasce em terras cultivadas. Como Hermes sendo uma pessoa que pudesse interferir negativamente naquele espaço em local e momento indesejados. Ou quando Garcia fala que o filósofo era diferente dos outros rapazes, um “moço mais fino a gente logo vê” (Abreu, 2019, p.93).

Nessa primeira parte, conforme o sargento vai se aproximando de Hermes, mais o discurso literário vai ficando confuso no sentido de uma estética da proliferação conforme propôs Sarduy (1972), na qual o artifício por proliferação se faz pela progressão de uma cadeia metonímica que, em órbita, traz em seu eixo justaposições, enumerações desconexas e diversos nódulos de significados com materiais diversos. Ou seja, nesse momento, a cadeia de sentidos do conto é aberta porque o movimento literário é translacional, já que Hermes se lembra de cores, flores, quadros, cristianismo, atores norte-americanos, mártires, leões, moscas, trigo. O galope da cabeça de Hermes se converte em forma de "enumeração caótica" (Spitzer, 1945).

Não me fira, pensei com força, tenho dezessete anos, quase dezoito, gosto de desenhar, meu quarto tem um Anjo da Guarda com a moldura quebrada, a janela dá para um jasmineiro, no verão eu fico tonto, meu sargento, me dá assim como um nojo doce, a noite inteira, todas as noites, todo o verão, vezenquando saio nu na janela com uma coisa que não entendo direito acontecendo pelas minhas veias, depois abro As mil e uma noites e tento ler, meu sargento. [...] na manhã seguinte, minha mãe diz sempre que tenho

olheiras, e bate na porta quando vou ao banheiro e repete repete que aquele disco da Nara Leão é muito chato, que eu devia parar de desenhar tanto, porque já tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento, nenhum amigo, só esta tontura seca de estar começando a viver, um monte de coisas que eu não entendo, todas as manhãs, meu sargento, para todo o sempre, amém. (Abreu, 2019, p.90).

O fluxo mental de Hermes e a linguagem excessivamente justaposta por Caio são igualmente associadas entre si como se existisse uma espécie de prece religiosa, especialmente com o uso estranhado de um “amém” ao final do conto, pelo medo de ser ferido pelo autoritarismo de Sargento Garcia. Aqui, assim como esse “buraco no peito” e o “nó no peito”<sup>4</sup>, existe essa “tontura seca de estar começando a viver” que atravessa as personagens do escritor gaúcho, algo de um desassossego da modernidade, de um devir jovem que se desperta para a vida. A primeira seção do conto se encerra quando Hermes é liberado do serviço militar a partir do momento que conta ao sargento que era vestibulando do curso de Filosofia, servindo como uma espécie de exemplo aos outros rapazes por ter se enveredado na área dos estudos, da arte racional-letrada. Se na primeira seção, os acontecimentos narrativos se localizavam no quartel militar em torno do primeiro contato entre Sargento Garcia e Hermes, agora, já na segunda seção, é na rua que o enredo se desenvolve, especialmente quando o jovem sai do local em que havia prestado à atividade militar. Conforme vai descendo o morro, Hermes vai repensando sobre a sua condição existencial cercada dos paradoxos de sombra ou luz, claro ou escuro, dentro ou fora. Quando esse narrador-testemunha coloca que a “coisa em si” não consegue integrar as sombras e os reflexos, sugerimos que floresce em sua máxima potência uma verve existencial. Ou melhor, é como se a experiência homossocial no quartel militar já o tivesse marcado, de alguma forma, pelo fato de fazê-lo refletir sobre a sua vida, sexualidade, promessas internas, filosofias cotidianas, objetivos pessoais.

É nesse momento que Luiz Garcia de Souza, não mais Sargento Garcia como no recrutamento militar, oferece uma carona em destino à cidade para o jovem Hermes. Saindo do campo mais burocrático do serviço militar, é a partir disso que as filosofias de vida das duas personagens se cruzam pelo segundo contato dentro do carro. Os perfis de subjetivação de cada homem são entrelaçados por essa perspectiva de ver e levar a vida de modo tão diferentes. Assim, de um lado, Hermes, jovem, moço fino, bonito, “bem tratado”, ilustrado,

---

<sup>4</sup> Essas expressões aparecem no conto “Os sobreviventes” na primeira parte do livro chamada “O mofo” na seguinte passagem: (...) “Já li de tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?”. (Abreu, 2019, p.21).

racional e que acreditava na filosofia das mônadas de Leibniz. Do outro, Sargento Garcia, com o dobro da idade de Hermes, aversivo aos comunistas, defensor de uma auto filosofia barata de que “pisa nos outros antes que te pisem” porque tudo se resolve no braço, no grito, na força, no autoritarismo. É o substrato mais puro do perfil de uma masculinidade micro-fascista. Já no que se relaciona a Hermes, a filosofia leibniziana pode ser entendida como uma tentativa de pensar o indivíduo ao propor uma metafísica fundamentalmente pluralista: nem duas nem uma substância, mas uma pluralidade infinita de substâncias, especialmente com as mônadas.

Por isso mesmo, nessa passagem do conto, aparece esse momento que o jovem cita que é como as casas, as pessoas, os animais e as plantas estivessem dentro de uma mônada completamente fechados diante de um mundo aberto, um mundo em constante movimento “enorme, cheio de coisas desconhecidas” (Abreu, 2019, p.95). O filósofo alemão Leibniz (1974) vai chamar de mônadas as substâncias espirituais, tendo em vista que os componentes últimos da realidade, os átomos, não dão conta de abarcar a complexidade dessa experiência interior. Uma mônada não é algo que podemos, um dia, descobrir empiricamente, mas surge de uma necessidade lógica, descoberta pela pura razão. Uma necessidade que decorre, antes de mais nada, do reconhecimento de que existem coisas compostas, há elementos simples que as compõem. Naturalmente, coisas compostas podem ser criadas ou destruídas natural ou artificialmente, mas as mônadas, por sua simplicidade, não o podem.

Da mesma forma, não podem ser afetadas pela ação de outra coisa, já que, segundo Leibniz, ser afetado implica, em alguma medida, ter as suas partes modificadas ou alteradas. Assim, elas não interagem de forma alguma com outras mônadas, cada mônada é um mundo fechado em si mesmo, não têm janelas. Elas contêm em si todo o seu desenvolvimento e todas as variações, como uma espécie de sujeito que tem em si todos os seus predicados - passados, presentes e futuros. São unidades fechadas de variações sucessivas. A partir desse entrecruzamento das filosofias de vida dos homens, o conto vai retomando uma sensibilidade sexual que se performatiza pelo toque das mãos de Garcia na coxa de Hermes, pelo convite para ir a um determinado lugar que pudessem ficar mais à vontade, pelo toque das mãos de Hermes em “cavidades-porosas-que-se-enchem-de-sangue-quando-excitadas” (Abreu, 2019, p.96). Se antes na primeira seção, não havia um toque sexual propriamente consumado apenas no campo da ordem, agora, os toques sexuais localizam dialeticamente a experiência sexual de um iniciado, Sargento Garcia, e de um iniciante, o jovem Hermes. Essa experiência social que desabrocha a sexualidade de Hermes é tão forte que ao mesmo tempo em que toca o membro sexual ereto do sargento obcecado pelo prazer sexual, em sua mente ocupam

discursos familiares homofóbicos, como por exemplo as expressões de seu primo ao chamá-lo de “maricão”, “mariquinha”, “quíáquíáquíá”, que revelam uma performatividade de gênero (Butler, 2003) do rapaz muitas das vezes controlada, organizada, regulada pela norma sexual.

### **A terceira seção do conto**

Com o convite aceito por Hermes para ir ao tal lugar proposto por Garcia, é que a terceira seção se abre como um palco temático dos interesses desenvolvidos pelo artigo. O terceiro e último lugar que aparece em meio à cidade no conto, desta vez, é o bordel de Isadora, uma personagem travesti detentora do espaço sexual de prazer ao qual Garcia leva o jovem. Já de antemão, é plausível colocar que existe um corte espacial que separa indelevelmente esses dois grandes espaços contidos na narrativa para os encontros: o quartel militar enquanto potencialização do autoritarismo e da força normatizadora sexual na primeira seção, e o bordel, nesta última parte, como um espaço fechado e ocupado pelos sujeitos dissidentes em função do prazer, do gozo, do sexo, do erótico. Ou melhor, colocamos aqui que são espaços sociais completamente organizados a partir de lógicas performativas sexuais, em que todo espaço social é necessariamente um espaço de conformação sexual. Os espaços de subjetivação são espaços performativos.

A personagem Isadora é apresentada a Hermes de uma forma que Caio a coloca como alguém capaz de perturbar as noções de masculino e feminino porque está neste trânsito sexual, nessas zonas ambíguas da sexualidade que mescla o feminino com o masculino. Tanto que, por diversas passagens ao longo desta seção, Caio demonstra uma espécie de confusão em que Isadora fica alternando os pronomes até esclarecer ao rapaz que foi batizada como Valdemir, porém adotou o nome de Isadora, o que vem abarcado de uma performance de gênero associada à feminilidade. Ainda que o nome “cafona” de batismo a marque de alguma forma em sua biografia, o nome de Isadora foi inspirado na bailarina norte-americana Isadora Duncan, considerada a precursora da dança moderna. Mais que uma bailarina, Duncan foi uma transgressora dançarina em seu tempo porque previu o movimento de ruptura que se instauraria no âmago do balé, privilegiando a beleza desta arte, a energia que emana da alma através da expressão corporal, sendo assim dispensável qualquer adorno. Duncan considerava o balé uma arte artificial, preocupada em excesso com simetrias geométricas, enquanto ela preferia uma dança impregnada de gestos nada simétricos e sem prévia preparação artística.

Muito famosa entre os Estados Unidos e a Europa durante a Belle Époque e perfil integrante do movimento feminista sufragista no começo do século XX, Duncan teve uma

trágica morte, na qual, em 1927, em Nice, quando utilizava uma echarpe e andando em um carro conversível, morreu quando o acessório ficou preso em uma das rodas do veículo, lançando-a para fora do carro e imediatamente quebrando o seu pescoço. Por isso mesmo, Isadora fala para Hermes que “se Deus quiser, um dia ainda vou morrer estrangulada pela minha própria echarpe”<sup>5</sup> (Abreu, 2019, p.97) numa clara referência histórica à bailarina americana<sup>6</sup>. Em Isadora, não reside apenas a inspiração artística de seu nome numa personagem histórica internacional, mas também o nome que aparece na dedicatória no começo do conto, o de Luísa Felpuda, como Paulo Heuser rememora na crônica “A rua”<sup>7</sup>. Ou seja, a criação artística de Isadora enquanto personagem perpassa as vivências dissidentes entre a morte de Isadora Duncan e a memória, ou melhor, a homenagem da vida como forma de resistência política de Luísa Felpuda.

Luísa Felpuda ficou conhecida por ter sido proprietária de uma casa de encontros destinada ao público homossexual em Porto Alegre que funcionou de 1960 até 1980. A sua casa, além de oferecer quartos, mediante pagamento, a casais homossexuais, também agenciava garotos de programa para alguns clientes, geralmente mais velhos e com maior poder aquisitivo. Pela organização de um bordel na noite gaúcha, “Luísa Felpuda parece ter aprendido a explorar as dinâmicas da opressão do armário enquanto estrutura definidora dos gays no século XX como forma de oferecer aos seus clientes um espaço privado onde podiam manter relações sexuais com mais tranquilidade” (Medeiros, 2020, p.22). Isto é, apesar do forte aparato estabelecido pelo Estado brasileiro e pela sociedade civil em meio a ditadura civil-militar para controlar e vigiar indivíduos desviantes, como os gays e travestis, Luísa acabava habitando taticamente a cidade, debruçando-se na janela e exercendo a sua função enquanto dona do bordel: anotava em seu caderno o tipo físico ideal de cada cliente seu que

---

<sup>5</sup> Luísa se chamava “felpuda” pelo fato de utilizar um boá felpudo, uma peça de vestuário semelhante à echarpe colocada ao redor do pescoço por Isadora.

<sup>6</sup> Apontamos para a música “Dançar pra não dançar” (1975) da cantora brasileira Rita Lee, em que cita a bailarina Isadora Duncan em um dos seus versos: Dance, dance, dance/ Faça com Isadora/ Que ficou na história/ Por dançar como bem quisesse.

<sup>7</sup> “Eis que estava participando de um curso no Rio, quando meus colegas cariocas comentaram que havia ocorrido um atentado em Porto Alegre. Sem internet, só consegui notícias através dos jornais impressos. Após vasculhar alguns, encontrei a tão procurada notícia. Seria um atentado contra a OAB? Ou o alvo seria a imprensa? Nem um, nem outro. Ocorreria uma explosão na minha tão familiar Rua Caldas Júnior, quase na esquina com a Riachuelo. Parecia obra de uma brigada moralista, pois o alvo fora uma casa de costumes, como se dizia na época. Lembro-me dela, por fora, bem entendido. Subitamente, no meio da madrugada, uma imensa explosão lançou pela janela o cidadão, cujo nome não lembro, cuja alcunha não esqueço. Pois o vivente usava o codinome Luísa Felpuda. Não havia como esquecê-lo, não é? Luísa Felpuda alçara vôo, estatelando-se no meio da Caldas Júnior. Assim como a funcionária Lydia Monteiro da Silva, da OAB do Rio, Luísa Felpuda, no meio da Caldas Júnior, morreu. Involuntários personagens de eventos isolados de explosões, que tiveram o mesmo fim”. Disponível em: <<http://paulheuser.blogspot.com.br/2006/12/rua.html>>. Acesso em: 21 mai. 2023.

passava por ali. Por isso mesmo, no conto, Isadora sempre aparece próxima ao seu caderninho, ou melhor, fala que Hermes vai “ficar freguês de caderno” (Abreu, 2019, p.98).

A personagem de Isadora é descrita como uma figura caricata, extravagante e sem papas na língua que constrange o protagonista com perguntas sobre a sua sexualidade, como “Tu nunca fez, guri?” (Abreu, 2019, p.98) e “Sempre tem uma primeira vez na vida, é um momento histórico, queridinho” (Abreu, 2019, p.98). É interessante colocar as formas de tratamento e de uma certa familiaridade entre Sargento Garcia e Isadora como se já tivesse ido muitas vezes naquele espaço, além de tratarem Hermes como uma espécie de vítima, ou melhor, como uma presa nas mãos do predador. Com isso, Isadora serve como uma testemunha secundária da primeira relação sexual de Hermes. À medida que a relação sexual vai se desenvolvendo entre os dois numa cama de lençóis encardidos, Isadora canta o bolero “Que queres tu de mim”, de autoria de Evaldo Gouveia e Jair Amorim, mas que ficou famoso na gravação de Altamar Dutra nos anos de 1960. Em concordância com essa intimidade ensejada pelas quatro paredes do quarto sujo e insalubre do bordel, a música reflete a natureza da relação homoafetiva do garoto com o sargento: uma relação que, recém-iniciada, já está fadada ao fim, um vínculo passageiro imerso no tempo e no espaço de um bordel. Seria a canção de um amor perdido. É uma experiência que, sem romantismo algum, está permeada por uma performance da agressividade do sargento para com o jovem marcada também por cheiros nojentos discorridos no quarto nessa penetração dolorida.

As imagens que Caio utiliza para reafirmar isso são sobre um ruído seco, ferro contra ferro, um choque seco de dentes, uma falta de lubrificação sensível. Percebemos o desconforto de Hermes que, por ser a sua primeira vez na interação sexual, é rapidamente abarcado nesse ritmo de um sexo violento, maciço, insensível, dolorido. Nesse meio tempo em que a relação sexual é dominada por Sargento Garcia, o homem geme as expressões “Seu putto”, “Veadinho sujo” e “Bichinha-louca”<sup>8</sup>, o que localiza uma espécie de abismo sexual entre o corpo dissidente de Hermes utilizado para a realização da prática sexual e as expressões pejorativas incitadas por Garcia como forma de estigmatizar o próprio corpo que usa para a extração do gozo. De fato, a exteriorização agressiva do sargento ratifica o que é atribuído historicamente à conduta do homossexual - enquanto personagem de um discurso com resquícios naturalistas: o desvio, a anormalidade, a sujidade, a doença.

---

<sup>8</sup> Segundo Fry (1982), “no ato sexual, o “homem” penetra, enquanto a “bicha” é penetrada; o ato de penetrar e de ser penetrado adquirem, nessa área cultural, através dos conceitos de atividade e passividade, o sentido de dominação e submissão. Assim, o “homem” idealmente domina a “bicha”. (Fry, 1982, p.90).

Pensando no que coloca Barreto (2017), de que é na hora da relação sexual que se deve procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo, podendo descobrir melhor o que ele é e aquilo que o determina, é como se nessa hora sexual os instintos mais preconceituosos, mais homofóbicos e mais fascistas de Garcia viessem à tona para rebaixar Hermes. E todos esses elementos de rebaixamento, que estão relacionados à noção de homem efeminado na sociedade, servem como forma de potencialização da relação sexual, como se tirasse dos xingamentos uma força libidinal para atingir o auge do tesão, o orgasmo. Aquilo, ou melhor, aqueles corpos que são objeto de repulsa para o Sargento, na verdade, se torna um gatilho que o faz potencializar o seu gozo. De alguma forma, arriscamos em dizer que Sargento Garcia se aproxima da figura do michê na relação sexual, não no sentido físico, conforme apontado no estudo antropológico da geografia sexual paulista por Perlongher (1987), como homens viris de corpos delineados e que seguiam um determinado padrão de beleza na sociedade, mas de uma representação ideológica, na qual o michê estaria associado às coordenadas libidinais que operam na prática e interação com os seus clientes, uma verdadeira “distribuição social de perversões” (Perlongher, 1987).

Ao fim e ao cabo, os prazeres perigosos estão à vista e se exercitam em limites muito porosos pelo cruzamento de oposições de classe (rico e pobre), idade (jovem e velho) e de gênero (macho e bicha) que podem perpetrar em violência, isto é, não estamos considerando a possibilidade do sargento ser um michê<sup>9</sup>, até porque no campo ficcional aqui analisado é impossível, mas, por possuir uma identidade de gênero que se enquadra nas normas de uma masculinidade hegemônica, de alguma forma, existe esse prazer perverso e, acima de tudo, perigoso, que confunde a performance sexual com os xingamentos destinados a Hermes. O rebaixamento sexual de um gera excitação sexual no outro, já que “a homofobia e o sexismo interiorizados por Garcia transparecem e são, ao mesmo tempo, projetados contra o que ele vê de “feminino” em Hermes” (Arenas, 1989, p.63). A penetração torna-se poder. A relação sexual é rápida e unilateral porque não existe reciprocidade entre a postura violenta do

---

<sup>9</sup> Endossamos que não pensamos a personagem de Sargento Garcia como um michê propriamente dito. Até porque, levando em consideração as observações de Barreto (2017) sobre o estudo antropológico de Perlongher (1987), os michês, diferentemente dos “bagaxas” (sempre entendidos como passivos na concepção médica do século XIX), seriam rapazes que, motivados pela pobreza ou pela promessa de obter dinheiro fácil em troca do corpo, usavam a sua juventude e a habilidade para projetar uma imagem de masculinidade rude que atraía os homens de meia-idade. Também chamados de “boys”, possuíam uma masculinidade socialmente marcada visível no próprio corpo delineado, viril, musculoso. A ideia aqui colocada no artigo não é exatamente o perfil físico do michê que Sargento Garcia opera, mas uma aproximação à figura do michê ao redor das intersecções entre as multiplicidades de fugas que transpassam as barreiras de raça, classe e gênero na performance sexual. Tal hipótese de leitura vai ao encontro de Gregori (2016), quando desenvolvendo sobre o prazer da dor, do comando e da submissão em relações sexuais homoafetivas, evidencia a questão do risco social, ou seja, aqueles conteúdos e inscrições presentes nas relações entre a sexualidade e as suas assimetrias em termos dos marcadores sociais da diferença.

iniciado Sargento Garcia e a suposta sensibilidade esperada pelo iniciante Hermes. Isso nos remonta a algo do modelo das relações homoafetivas colocado por Fry (1982), uma construção hierárquica simbolizada pela relação entre o macho e a bicha louca, na qual existe um sinal de submissão da segunda com o seu amante viril. Ressalvamos que não pensamos exatamente no papel de submissão nessas configurações sexuais coladas por Fry na relação homossexual entre as duas personagens, nem muito menos que Hermes seja pensado como uma personagem bicha louca (Perlongher, 2008), mas nas camadas subjetivas que a iniciação sexual traz à experiência de Hermes. Não é propriamente uma subserviência ao Sargento Garcia, mas inexperiência, imaturidade, o despertar de uma experiência homosocial sobre a orientação sexual de gênero, “um temor que não impede que a iniciação sexual ocorra, nem glamourizada, nem traumatizante, com o sargento que dispensa o protagonista do serviço militar e da qual ele consegue extrair uma possibilidade” (Lopes, 2002, p.151).

E mais que isso, olhando para esses tensores libidinais (Perlongher, 1987), resultantes da noção de que o desejo é feito daquilo que provoca, que incita e que aponta a diferença, Sargento Garcia e Hermes materializam sexualmente esses atravessamentos dos marcadores sociais da diferença, ou como expresso no conto, dessas distintas filosofias de vida. Incluindo idade, gênero e status social como eixos na configuração das posições sociais desiguais, isso também atua no delineamento daquilo que proporciona prazer. As hierarquias, as normas e as proibições formam o repertório do erotismo, a partir de todo um esforço de transgressão. O perfil autoritário do sargento está incrustado em seu *modus operandis* diante de todas as esferas sociais, já que fortalece a sua filosofia de vida e reitera os seus comportamentos não somente na rede hierárquica do quartel, mas também na cama, no campo sexual. Arriscamos a apontar que o conto estende a noção de que, já na primeira relação sexual dissidente, experiências respaldadas em dor, poder, submissão e perigo não só estão misturadas entre si, como também são fatores que potencializam esses desejos. Quase sempre esse desejo de dominação fascista de querer estar por cima o tempo todo.

[...] como uma língua molhada nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens, para sempre e sempre assim. Embora eu soubesse que, uma vez desperta, não voltaria a dormir. (Abreu, 2019, p.101).

Pensamos que é neste trecho que conseguimos refletir sobre a complexidade do processo de descoberta da sexualidade na juventude, em muitas das vezes, fora de casa, na rua, ou nesse caso, em um bordel. Para Hermes, a sexualidade seria uma categoria que constitui a sua visão de mundo, porém, está adormecida, amordaçada dentro de si mesmo. Como se já estivesse desde muito cedo constituído por essa vertente sexual, porém ao relacionar-se com Garcia, tudo o que está fechado e secreto dentro de uma interioridade pantanosa, vem à tona. Como um bicho desperto em uma jaula fedida, ou seja, um animal que segue, agora, os seus instintos, a sua força interior, algo que já não está mais sob controle. A experiência dissidente de gênero e sexualidade é pensada, então, como uma manifestação do desejo homoerótico na carne, ou seja, a vivência de Hermes é importante para que passe a entender os seus desejos e, a partir daí, poder mergulhar neles. A partir dali, a vida do jovem tomaria outro rumo e é justamente Isadora que simboliza, ou melhor, agencia esse ritual de passagem, afinal, nas falas da personagem, “porque ninguém esquece uma mulher como Isadora” (Abreu, 2019, p.101). Até o número 7 do quarto que Hermes e Garcia se relacionam sexualmente advém de ser considerado como um número perfeito do ponto de vista bíblico, já que Deus, ao criar o mundo, o fez em sete dias. Assim, pode se referir a um ciclo completo do que é permitido ou estabelecido por Deus, na qual, quando Isadora oferece o quarto número sete, é como se estivesse determinando um novo ciclo na vida de Hermes.

Segundo a mitologia grega, o nome Hermes além de significar a divindade da beleza andrógina, o deus da comunicação e do comércio, é representante dos símbolos dos meios de troca entre o céu e a terra, a mediação, em artifícios que tanto podem perverter o comércio quanto elevá-lo até o processo santificador. Isto é, o perfil mitológico assegura a viagem, a passagem entre os mundos infernais, terrestres, celestiais. No texto, Hermes vivencia esse processo de transição de uma experiência em que existe uma sexualidade escondida dentro de si mesmo, e agora, como um mundo acordado. Assim, conforme indica o bolero cantado por Isadora, que seria passageiro a relação sexual, porém, Isadora e o seu bordel permaneceriam como algo inesquecível, um momento histórico na vida do jovem. Quase sempre esse poder de descoberta da sexualidade despertada que, assim como Isadora definiu essa passagem sexual na vida de Hermes, o conto demonstra que “experiências nem sempre alegres, em locais não muito luxuosos, mas com personagens que causavam impactos em suas trajetórias dos processos subjetivos da descoberta da sexualidade, como Luísa Felpuda” (Medeiros, 2020, p.127). Caio também coloca Isadora na narrativa como forma de apresentar como uma grande referência à imagem das travestis que, no começo dos anos 80, causavam no mundo

heterocisnormativo um misto de curiosidade social e fascínio, mas que eram estigmatizadas, geralmente associadas à criminalidade e a prostituição.

Voltando ao aspecto de um processo de passagem ou também de ritual de transição ao mundo sexual, o desfecho do texto é quando Hermes decide que começaria a fumar amanhã sem falta, ou seja, aqui, o “começar a fumar” sugere um signo de maturidade, uma passagem de uma vida para outra. Quando Hermes rejeita Sargento Garcia, não está apenas rejeitando o poder autoritário dos militares, mas também o poder da maioria. A recusa de um padrão de sexualidade implica numa recusa de um mundo padrão, opta-se, então, por viver no universo dos “malditos”, dos levados por uma paixão, um “vício”, um desejo. Escolhe-se o reino dos que fumam. É como se a prática também colocasse uma absorção dos comportamentos daqueles que tiveram um papel nevrálgico na iniciação sexual do jovem Hermes, na qual, levando em consideração as três seções, o sargento está sempre fumando, indo do quartel militar, passando pelo carro até o cheiro de cigarro característico do bordel. O final do conto exprime, de alguma forma, esse processo de assimilação e interiorização da experiência sexual dissidente de Hermes.

Por isso mesmo, apostamos nessa chave de leitura literária de “gozo, nojo, medo”, já que essas categorias centrais estão em zonas de atravessamento durante todo o momento da narrativa. Tudo é gozo porque reflete sobre o cotidiano de homens que mantinham relações sexuais com outros homens nas décadas de 60 e 70, há uma conversão da descoberta sexual de Hermes como forma de dar pulsão à libido, ao tesão, à pegação gay. Tudo é nojo porque existem cores, sons e cheiros do bordel fictício imaginado pelo narrador,<sup>10</sup> como uma espécie de lugar decadente que pudesse simbolizar os medos e inseguranças pessoais do jovem, aquecendo a leitura de Braga Júnior (2006), que pensa o conto como essa asfixia da purpurina - metáfora do êxtase pelo glamour e pela carnavalização proposta pelo “desbunde” - uma vez que vem de seu próprio ambiente externo o seu antônimo: a sujidade, a sordidez. E também tudo é medo porque, nessa mistura erótica entre o corpo da sociedade civil brasileira da época e o corpo político do regime de exceção instaurado no Brasil com o Golpe de 64 (Peres Alós,

---

<sup>10</sup> Lembramos que o conto, conforme revelou Caio em uma entrevista à revista *Marie Claire*, foi escrito a partir de uma experiência pessoal: “Minha primeira experiência homossexual aconteceu quando estudava no IPA. Está num conto meu, o *Sargento Garcia*. Só que nessa primeira vez não aconteceu nada, fiquei aterrorizado, me pareceu muito sórdido. Num domingo à noite, fui seguido por um homem. Ele conversou e marcou um encontro para três dias depois, no centro da cidade. Eu não sabia bem o que se tratava. Fui - sempre vou -, morria de curiosidade. Ele me levou a um lugar horrível, muito feio, com lençóis sujos e um rolo de papel higiênico na cabeceira. Me jogou em cima da cama, completamente sem romantismo. Me fez segurar o pau dele e saí correndo. Tinha 16 anos. Sempre me ficou na cabeça o desejo de que a primeira vez fosse uma coisa romântica”. (Abreu, 1995, p.102). Defendemos que colocar simplesmente a personagem Isadora como Luísa Felpuda e Hermes como Caio Fernando Abreu se torna uma abordagem superficial e reducionista no campo da análise literária. É necessário distorcer esses biografemas abreunianos, manipular esses adereços literários.

2019), existe uma descoberta sexual marcada pela brutalidade, pela instauração de hierarquias e pelo uso da força.

### **Considerações Finais**

Para finalizar, gostaríamos de insistir em um último aspecto que serve como categoria central para a análise literária do conto, a questão da complexidade das performances de gênero associadas ao controle e modificação de gestos, falas e imagens a depender dos espaços que as personagens frequentam e, a partir daqui, localizaremos a noção de cidade pensada nesse objeto literário. Segundo aponta Lefebvre (2013, p.139), a cidade em sua dimensão espacial é reveladora de que a vida vai acontecer e tornar-se visível pela metamorfose das formas urbanas, pois representa esse “direito à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos da vida e empregos de tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais”. Seguindo a leitura lefebvriana sobre a cidade, podemos recalcular a rota para pensar as políticas do desejo do corpo dissidente e o espaço urbano dentro do conto. No final das contas, trata-se de pensar a arquitetura, o deslocamento e a espacialização do poder como tecnologias de subjetividade.

Na primeira seção do texto, o espaço da caserna militar é produzido por diversas performances de gênero: os comportamentos corporais dos meninos alistados com sinal de “sentido” militar, a posse de autoridade pelo uso do pronome possessivo “meu”, o fato de apenas a autoridade falar e o restante ficar em silêncio, a nudez dos corpos masculinos, a abertura de espaço para o sargento passar, o uso da farda. Pensando o quartel como uma arquitetura de aprisionamento (Preciado, 2017), acaba se tornando mais um capítulo na história do adestramento corporal, o cume de uma sociedade disciplinar. Diferentemente do que nos coloca Foucault (2018) da atuação de um poder político sutil e imperceptível, porém penetrante, aqui, na narrativa, o poder autoritário aparece de uma forma evidente em que se distribui espacialmente os indivíduos, permite o controle dos fluxos, dos gestos, das condutas. Ou ainda, na terminologia foucaultiana (1975), o quartel serviria como uma instituição de sequestro, na qual estar sob sequestro seria estar preso numa discursividade ininterrupta no tempo, proferida a partir de fora por uma autoridade e necessariamente feita em função de estabelecer aquilo que seria normal e aquilo que seria anormal. Aqui, o poder distribui, controla, organiza, adentra, vigia, pune, examina. O quartel militar reafirma os códigos normativos de uma masculinidade hegemônica.

Já o segundo espaço contido na terceira sessão do conto, o bordel de Isadora, se faz numa espécie de performance de gênero movido pela estética da discricção entre Hermes e Sargento Garcia para a entrada no lugar: “[...] melhor eu ir na frente, fica no portão azul, vem vindo devagar, como se tu não me conhecesse, como se nunca tivesse me visto em toda a tua vida, como se nunca o tivesse visto em toda a minha vida” (Abreu, 2019, p.97). Em realidade, a cartografia do desejo se torna capaz de desenhar os mecanismos de poder quando se espacializam, mas também pode operar como uma máquina abstrata que expõe relações de forças que constituem o poder, deixando abertas algumas possibilidades de resistência e transgressão. Nesse sentido, diferentemente do quartel militar, o bordel opera como uma arquitetura de transgressão, de libertinagem sexual em que todo o recanto pantanoso sexual pode ser expresso. O modo como Garcia e Hermes ingressam no lugar, de uma forma sigilosa e solitária, expõe os riscos de perseguição, no contexto histórico dos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira, de dois homens ingressarem juntos num espaço fechado e ocupado por sujeitos sexuais dissidentes em função do prazer sexual. Ao tensionar as normas, com essas fugas desejanter (Perlongher, 1987), a iniciação sexual de Hermes é marcada por ambivalências, zonas fronteiriças “onde habitam norma e transgressão, consentimento e abuso, prazer e dor” (Gregori, 2016, p.22), em que o conto explora esses limites da sexualidade, essa performance sexual tensiva.

Tal mecanismo de código exposto induz ao que Preciado (2010) vai chamar de pornotopia, ou seja, as relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia, na qual a subjetividade sexual aparece atravessada por um derivado de operações espaciais. Assim como as suítes de lua de mel, quartos de motéis, saunas, boates, *clubes de swing*, *cruising bars*, *sex-shops*, banheiros públicos e *dark-rooms*, o bordel de Isadora também estaria imerso nessa teatralização das relações sexuais, pontos específicos no espaço ligados à formação de identidades, nos quais atuamos e temos experiências permeadas de sincronicidades e multiplicidade de atores. São lugares performativos, resultados de uma constante estilização espacial que fixaria comportamentos e identidades. Assim, a própria sexualidade pode ser colocada como formação espacial no sentido de que os corpos não só habitariam os espaços sexualizados, mas também porque os corpos seriam sexualizados pelos modos nos quais habitariam os espaços. O bordel de Isadora serve como espaço físico destinado à reunião de corpos dissidentes, lugares de suposta abjeção e perversão, como esse espaço da fissura sexual da ordem moral burguesa urbana. De algum modo, essa geografia homoerótica que perpassa a arquitetura do espaço dissidente escapa dessa lógica arquitetônica de duas forças que atuam sobre o espaço urbano, o capitalismo e o regime da

heteronormatividade, em que esses lugares seriam organizados de forma a atender a unidade familiar heterossexual monogâmica reprodutiva e de dificultar a visibilidade e o acesso aos espaços urbanos aos corpos dissidentes. Nas palavras de Sutherland (2017), o que passou no espaço urbano foi certo desmatamento dos corpos que importam para o controle sexual, arrancados como ervas daninhas do espaço público. Por isso mesmo, cidades, corpos e espaços se conformam simbolicamente, a cidade está inscrita no corpo e o corpo na cidade. A cidade é agente ativa na construção dos nossos desejos, da nossa subjetividade, das nossas fantasias eróticas.

Quando o bordel é ocupado pelas duas personagens dissidentes de gênero e sexualidade, quer dizer que o lugar subverte esse planejamento urbano enquanto uma atividade regulatória com o propósito de impor um determinado tipo de moral e ordem social, sempre atendendo às relações de poder patriarcal, heterossexista e branca. Existe um medo generalizado ao desejo e a desordem na cidade, ou melhor, é como se a caserna militar tivesse um papel arquitetônico completamente diferente do cabaré de Isadora. São espaços complexos no sentido que possuem múltiplas distinções em relação aos locais de projeção, produção de desejos, regulação e estruturação dos corpos, há diversas identidades corpóreas imbricadas nas combinações espaciais. Quase sempre essas “intersecções entre espaço, sexualidade, leis e moralidade, uma batalha pela ordem urbana que indica que essa geografia moral teria temporalidades específicas dotadas de significados distintos” (Teixeira, 2013, p.48). O que estamos reforçando é neste processo de genitalização do espaço urbano, uma conformação que perpassa as relações de poder com o objetivo de promover uma assepsia sexual urbana, “una arquitectura que fabrica los géneros” (Preciado, 2009, p.4).

O espaço do bordel serve como um espaço de reflexão para questionar quais seriam os processos que levam à formação desses espaços como abjetos, e acreditamos, que atravessam o capitalismo, a heteronormatividade, a repressão sexual, as políticas urbanas e os desejos eróticos. E mais que isso, de algum modo, as condições oferecidas por esses espaços passariam pela impessoalidade, anonimato, disponibilidade de corpos, permeabilidade, fácil acesso e fuga. Após a relação sexual entre Hermes e Sargento Garcia, o jovem pré-universitário vai embora sem se despedir do militar, ou seja, existe essa arquitetura sexual efêmera que não sobrevive após o orgasmo. O que estamos colocando é que, nesse contexto, não existem espaços gays, mas lugares que são praticados por homossexuais ou colocados à disposição destes, ou melhor, esses homens de sexualidade dissidente dariam significados

outros a esses espaços e os investiriam com as suas subjetividades<sup>11</sup>. Esses espaços seriam criados, contestados, perdidos, contingenciados e policiados envolvendo diferentes forças atravessadoras: homofobia, marginalização, mercado, desejo, afeto. O espaço aberto da rua, presente na segunda seção, é o que interliga os dois espaços fechados do conto, a caserna militar e o bordel. No geral, a narrativa desenvolve essa possibilidade das masculinidades dissidentes falarem sobre si mesmas, de uma reflexão das experiências pessoais e sexuais em meio à cidade.

A vivência de Hermes, indo ao encontro do que expõe Jacques (2008), diz respeito a essa experiência corporal da cidade, essa corpografia urbana, uma cartografia realizada pelo e no corpo. De algum modo, existe essa grafia urbana como uma marca urbana que fica no corpo de quem experimenta, o corpo como plataforma de resistência. Analisar o conto à luz dessa defesa de um urbanismo incorporado pelas errâncias, o desvio desta lógica espetacular, é contundente porque, após a experiência sexual vivenciada por Hermes, acaba tornando-se um ser errante porque existe nele essa sensação de estar perdido, de estar desorientado como em: “[...] subi correndo no primeiro bonde, sem esperar que parasse, sem saber para onde ia. Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde” (Abreu, 2019, p.101). Há uma espécie de transe que o devolve ao seu mundo interior, agora enxergando uma nova realidade. Isto é, a prática da errância urbana engloba a dinâmica de forma voluntária, em que se interessa muito mais as práticas sociais, as ações e os percursos que necessariamente as representações e as projeções. É uma experimentação antropológica de perto e de dentro (Magnani, 2002) que se liga a esse cotidiano urbano ordinário, vivido. Nisso, o conto “Sargento Garcia” demonstra mundos possíveis para os dissidentes sexuais, um mundo que se constrói a partir da experiência homoerótica como matéria-prima, da experiência amorosa dissidente como forma de ação.

---

<sup>11</sup> Outra tese colocada por Teixeira (2013) é de que não existem espaços classificados como “heterossexuais” ou “homossexuais”, esses espaços essencializados que binarizam o masculino e o feminino e o público e o privado, mas existe a possibilidade de encontros eróticos independentemente das categorizações do lugar. Os espaços não possuem caracteres naturais, mas são praticados por homossexuais e/ ou heterossexuais que dariam significados subjetivos a esses lugares. Os espaços são práticas sociais. E nisso, tudo vai depender do grau de visibilidade e privacidade do lugar, dessas categorias de percepção e pelo grau de apropriação desses corpos em determinados lugares. (...) “Espaços não seriam femininos, masculinos, héteros ou homossexuais. Espaços seriam a base física para a atividade dos corpos que os constituiriam como espaços qualificados”. (Teixeira, 2013, p.149).

## Referências

- ABREU, C. F. *Morangos mofados*. Posfácio de José Castello. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ABREU, C. F. *A Aids é a minha cara*. Depoimento concedido a Fátima Torri. Marie Claire, São Paulo, n. 54, 1995.
- ARENAS, F. *Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre, Ano 5, nº 8, 1992.
- BARRETO, V. H. de S. *Vamos fazer uma sacanagem gostosa: uma etnografia da prostituição masculina carioca*. Editora da Universidade Federal Fluminense, UFF. Rio de Janeiro, 2017.
- BRAGA JÚNIOR, L. F. L. 2006. 262 f. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 35ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FRY, P. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GREGORI, M. F. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JACQUES, P. B. *Corpografias urbanas*. ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Faculdade de Comunicação. Salvador, Bahia. 2008.
- LEFEBVRE, H. *La producción del espacio*. Colección Entrelíneas. Prólogo de Ion Martínez. Madrid, 2013. Texto original: 1974.
- LEIBNIZ, G. W. Correspondências com Clarke, tradução e notas de Carlos Lopes de Mattos. In: *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- LOPES, D. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n. 49, 2002.
- MEDEIROS, T. V. *Depravada e inesquecível: memórias, homossexualidades e prostituição masculina a partir da trajetória de Luísa Felpuda*. 2020. 261 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- PERES ALÓS, A. *O corpo disciplinado: uma leitura de "Sargento Garcia" de Caio Fernando Abreu*. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v.14, n. 21, p. 99-111, 2019.

PERLONGHER, N. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 275p.

PERLONGHER, N. *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

PRECIADO, P. B. *Basura y género. Cagar/mear. Masculino/femenino. Parole de Queer*. p.14-17, 2009.

PRECIADO, P. B. *Pornotopia: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Madrid: Anagrama, 2010.

PRECIADO, P. B. Cartografias Queer: O Flâneur Perverso, A Lésbica Topofóbica e a Puta Multicartográfica ou Como Fazer uma Cartografia Zorra com Anna Spinkle. Trad. de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. *eRevista Performatus*. ano 5, 2017.

SPITZER, L. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducción de Raimundo Lida. Buenos Aires, 1945.

SARDUY, S. "O barroco e o neobarroco" (1972). In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (ed.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979.

SUTHERLAND, J. P. Narrativas corporais do desejo bicha urbano e suas políticas. Tradução de Helder Thiago Maia. *Revista Periódicus*, n.8, 2017, pp. 261-269.

TEIXEIRA, M. A. de A. *Presença incômoda: corpos dissidentes na cidade modernista*. 2013. 171 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.