



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p103-122>

Topologias do desejo em *O que te pertence*, de Garth Greenwell

Topologies of desire in *What belongs to you*, by Garth Greenwell

*Claudimar Pereira Silva**

RESUMO

Tenciona-se, neste artigo, a construção de uma análise espacial do romance *O que te pertence* (2016), de Garth Greenwell. A obra narra o envolvimento entre um professor americano de ensino médio, residente em Sófia, Bulgária, e um garoto de programa chamado Mitko, que presta seus serviços nos mictórios públicos da capital búlgara. Partindo-se dos pressupostos teórico-críticos de Dimas (1985), Foucault (2013), Augé (1994), Humphreys (1979) e Espinoza (2019), objetiva-se demonstrar como a perspectiva do narrador está fundamentada no que denominamos um *olhar desejanste do cruising*, isto é, modos de percepção espaciais, atrelados ao desejo e à fruição anônima do homoerotismo masculino. Pela exegese das topologias percorridas pelo protagonista, chega-se à conclusão de que a espacialidade, nesse romance, pode ser categorizada em dois tipos: *espaços lisos*, vinculados a sentimentos de culpa e vergonha experimentados pelo narrador, e *espaços rugosos*, articulados ao desejo *gay* permeado de riscos, entre ele e Mitko.

PALAVRAS-CHAVE: *O que te pertence*; Espaço; Subjetividade; Homoerotismo masculino; *Gay cruising*

ABSTRACT

In this article, we aim at constructing a spatial analysis of the novel *What belongs to you*, by Garth Greenwell. The novel narrates the involvement between an American high school teacher, resident in Sofia, Bulgaria, and a male sex worker named Mitko, who provides his services in public urinals in the Bulgarian capital. Departing from the theoretical assumptions of Dimas (1985), Foucault (2013), Augé (1994), Humphreys (1979) and Espinoza (2019), we intend to demonstrate how the narrator's perspective is based on what we call a *desirous look of cruising*, that is, ways of perceiving spatiality, linked to desire and the anonymous enjoyment of male homoeroticism. Through the exegesis of the topologies covered by the protagonist, we come to the conclusion that spatiality, in this novel, can be categorized into two types: *smooth spaces*, linked to the

* Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Araraquara; Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil – claudimarsilva84@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

feelings of guilt and shame experienced by the narrator, and *rough spaces*, articulated to *gay* desire permeated with risks, between him and Mitko.

KEYWORDS: *What belongs to you*; Space; Subjectivity; Male homoeroticism; Gay cruising

Introdução

Este artigo objetiva a análise do romance *O que te pertence* (2019), de Garth Greenwell, no intuito de explicitar como se efetivam as relações entre espaço e subjetividade na narrativa. A exegese crítica da topologia física constantemente percorrida e descrita pelo protagonista, e que inclui ruas, praças, avenidas, terrenos baldios e mictórios públicos, nos conduzirá à hipótese que fundamenta este trabalho: de que, nesse romance, espaço e subjetividade estão profundamente implicados, e que há ainda um olhar *fantasmático* e *desejante* da prática *cruising* pairando sobre toda a diegese, determinada pela focalização, isto é, a construção do ponto de vista narrativo, e pelas modulações da voz do narrador (Genette, 1979).

Garth Greenwell é uma das vozes mais proeminentes da literatura norte-americana contemporânea nesta segunda década do século XXI. Professor, crítico e ensaísta, nascido em Louisville, Kentucky, em 1978, publicou sua primeira novela, *Mitko*, em 2011, um estudo de personagem centralizado na figura de um garoto de programa búlgaro miserável e sexualmente atraente, chamado Mitko, antecipando, desse modo, a importância dessa personagem em sua cosmovisão estético-literária. Publicado no Brasil em 2019, o romance seguinte, *O que te pertence*, narra o encontro entre um professor norte-americano de ensino médio, residente em Sófia, Bulgária, com Mitko, nos mictórios do NDK, o Palácio Nacional da Cultura, na capital búlgara. Delegando a narrativa autodiegética (Genette, 1979), isto é, mobilizada em primeira pessoa, este narrador, anônimo e desterritorializado, envolve-se sexual e afetivamente com Mitko, e tal envolvimento opera como deflagrador do registro memorialístico, que fundamenta toda a arquitetura cerrada do romance.

Nesse registro denso e sinuoso, disposto em grandes blocos maciços de linguagem, o narrador relembra a relação disfuncional com o pai, a primeira paixão pelo melhor amigo, além de uma viagem com a mãe pela Bulgária, já adulto. Pela costura memorialística bem urdida e densamente coesa, o encontro com Mitko no mictório acopla-se à narrativa como nódulo diegético em torno do qual desenvolve-se um enovelamento de micronarrativas paralelas, conduzidas pela memória e verbalizadas com honestidade espantosa pelo narrador, como o próprio afirma, em certo momento do

romance: “[...] nunca fui bom em ocultar coisa alguma, *toda a propensão da minha natureza é para a confissão*”¹ (Greenwell, 2019, p. 17, grifo nosso).

Em sua dimensão estruturalizante – a narrativa parece estar sendo construída e elaborada no instante de sua própria atualidade –, *O que te pertence* (2019) organiza-se como um *tríptico*, assentado sobre uma temporalidade indolente, como uma grande placa tectônica à deriva sobre o magma ficcional. Na primeira parte, chamada “Mitko”, narram-se os desdobramentos objetivos e subjetivos do encontro do narrador com Mitko, e a relação estabelecida entre eles, pautada essencialmente pela troca financeira. A segunda parte, “Um túmulo”, consiste em uma narrativa de 44 páginas, organizada em um fluxo memorialístico espesso sem adentramento de parágrafos, um verdadeiro túmulo hermetizado de linguagem, em que o narrador relembra a relação conflituosa com o pai, além da breve e desastrosa amizade com K., um amigo de adolescência. Finalmente, na terceira e última parte, denominada “Sífilis”, o narrador reencontra-se com Mitko, anos depois, quando este reaparece infectado por sífilis – deflagrando, desse modo, os incidentes referentes ao diagnóstico e tratamento da doença.

O título do romance ressalta a solidão cósmica do narrador e de Mitko, no qual a segunda pessoa do plural – *what belongs to you*, o que *te pertence* – demarca bem as relações de precariedade estabelecidas entre os dois homens, determinados a receber *aquilo que pertence* a eles, mas que foi previamente definido por um *outro*. Ao narrador pertence a carência e o equilíbrio frágil dos encontros esporádicos com Mitko, o domínio afetivo-sexual exercido pelo rapaz, os jogos unilaterais de desejo e fascínio, além da ondulação perene e subjetiva de incidentes ocorridos na infância, que reverberam na idade adulta e definem (ou tensionam) o modo como ele compreende certas noções de desejo, afeto, culpa e liberdade.

Ao garoto de programa Mitko, por sua vez, pertence o lugar mais ou menos opaco de objeto de desejo regulamentado pela necessidade econômica, o lugar da indignância e da miserabilidade, da ausência do básico, de uma vida em devir, que *poderia ter sido e não foi* – um jovem rapaz moído pelas engrenagens perversas do social. Assim, como uma partilha atenta e bem delimitada, uma divisão clara de bens entre homens tão díspares – *o que pertence a você, o que pertence a mim* –, Mitko e o narrador são homens insulares, agarrados aos filamentos de uma relação sazonal permeada pelo interesse, fascínio e algum afeto.

¹ “I’ve never been good at concealing anything, the whole bent of my nature is toward confession” (Greenwell, 2016, p. 11).

Mitko é um belo rapaz de 23 anos, que perambula pelos banheiros do NDK fazendo programas sexuais. Logo no início do romance, o narrador o descreve: “Ele era alto, magro [...] com o corte de cabelo militar muito popular entre certos rapazes em Sófia, que simulam um estilo hipermasculino e um certo ar de criminalidade” (Greenwell, 2019, p. 10). Mitko vive nas ruas, em companhia de seus *priáteli*, isto é, amigos que se prostituem como ele, e outrora fora um rapaz próspero, como afirma o narrador, ao observar fotos antigas do rapaz: “[Mitko] de algum modo se transformou de um garoto de aspecto promissor num homem mais ou menos sem-teto que eu convidara para meu apartamento” (2019, p. 27). A caracterização soturna de Mitko, quase expressionista – como um homem ameaçador que subitamente emergisse da escuridão numa rua deserta de Sófia – já conota as relações entre risco, desejo e sexualidade que permeiam todo o romance: “[Mitko] tomando grandes goles do copo grande que ele tinha voltado a encher, encostou seu dedo na tela, *um dedo manchado de cigarro (mrússen) e ralado pelo trabalho, um dedo grosso e deselegante*” (2019, p. 27, grifo nosso).

O envolvimento com Mitko, a prática sexual em locais públicos, e a infecção pela sífilis, formam a tripartição de possíveis riscos que o narrador escolhe agudamente correr, e fundamentam a narrativa. Para Lloyd, *O que te pertence* é um romance “[...] focado nos modos como sexo e memória, corporalidade e desejo, agregam-se”² (2020, p. 10). Nessa pletora pulsional de temas, diz Lloyd, “Tanto formal quanto tematicamente, por meio de frases e imagens, o narrador de Greenwell densamente enlaça corpos, identidades, e o vínculo entre desejo e violência”³ (2020, p. 10). Apesar da consciência brutal do narrador, no sentido de que ele sabe das limitações de seu relacionamento com um homem como Mitko, à medida que os encontros se desenvolvem, ele passa a nutrir afeto pelo rapaz, mediado pela intensidade do desejo erótico, quase sempre unilateral. E, sobretudo, em todos os encontros, a sensação cumulativa de perigo e violência prestes a explodir entre os dois homens, o que ocorre finalmente na primeira parte, quando Mitko esbofeteia o narrador, ao ser questionado por se masturbar antes das relações sexuais pelas quais ele pagara.

Importante ressaltar que não apenas a identidade anônima do narrador é sublinhada, mas as personagens secundárias do romance nunca são referidas por seus

² “[...] focused on the ways in which corporeality and desire, sex and memory, come together”. Todas as traduções do inglês são de nossa autoria.

³ “Both formally and thematically through the clauses and the imagery, Greenwell’s narrator densely entwines bodies, identities, and the glue between desire and violence”.

nomes completos, mas pela letra inicial de cada um (o amigo C., a irmã G., o namorado R.). Essa qualidade cifrada da narrativa, como um *roman a clef*, no qual identidades precisam ser hipoteticamente resguardadas, assinala não apenas o poder da figura hipermasculina de Mitko, curiosamente a única personagem a ter seu nome mencionado no romance, como o emancipa como eixo obsessivo em torno do qual a torrente memorialística do narrador gira continuamente. A dicção do narrador, nesse sentido, materializa-se como um longo segredo que está sendo narrado, quando ressalta a anonimidade dessas personagens, assinalando, ainda, as noções de armário *gay* implicadas nas fissuras entre o *saber* e *não saber*, entre *privado* e *público*, entre *homossexualidade* e *heterossexualidade* (Sedgwick, 2007), como ainda se refere a temas caros à composição do romance, como o *cruising* (Gove, 2000; Turner, 2003; Espinoza, 2019).

1 Topografias do desejo em *O que te pertence*: espaços lisos e rugosos

Em *O que te pertence*, a notação espacial, isto é, os processos de focalização e descrição dos espaços urbanos de Sófia, têm importância basilar, no sentido de que o narrador se desloca constantemente por eles, ora solitário, ora na companhia de Mitko. A própria estrutura narrativa, disposta em blocos asfixiantes organizados em profusão de detalhes, mimetiza a arquitetura ríspida dos *blokove*, os conglomerados de apartamentos decrepitos herdados do fim da URSS e, ainda, o aspecto precário da Sófia habitada por Mitko.

Diante da variedade topológica desse romance, propomos aqui uma classificação espacial de *O que te pertence*, em uma tipologia dupla: espaços *rugosos* e *lisos*. Por *espaços rugosos*, isto é, revestidos de elevações que se sobressaem da superfície, compreendemos a sintaxe sombria das ruas, avenidas, praças, parques, monumentos e terrenos baldios, descritos pelo narrador, de maneira especular e detalhada. Grande parte desses espaços são representados (e deformados) por uma semântica disfórica da escuridão e da decrepitude: “*Era um dia cinzento [...]. Ao longo da estrada, que devia datar dos tempos comunistas, os edifícios pelos quais passávamos eram baixos, compactos, de concreto, e frequentemente caindo aos pedaços*” (Greenwell, 2019, p. 47, grifo nosso). Nessa passagem, em que o narrador visita a cidade de Varna, as saliências espaciais duras, antiquadas e abandonadas, datadas da velha URSS (“edifícios baixos”, “de concreto”, “caindo aos pedaços”), são a materialidade urbana e topomórfica da

estrutura frágil do relacionamento dele com Mitko, modelada pela subjetividade, enquanto o narrador acompanha as paisagens búlgaras pela janela do ônibus. Um relacionamento moldado pelas necessidades distintas de ambos, áspero e frágil, como a própria arquitetura de um mundo social e político que não mais existe.

No encadeamento memorialístico, esses espaços salientes, rugosos, penumbrosos, estão sempre associados ao desejo e à violência, representados pela figura obsedante de Mitko. Espaços que – como as lesões duras da sífilis, contraída pelo narrador na terceira parte – elevam-se da superfície, vinculados, sobretudo, aos sentimentos de vulnerabilidade expressos pelo narrador, como pode ser observado no seguinte trecho, em que ele se hospeda com Mitko em um hotel barato em Varna:

Três longas passarelas se estendiam da praia mar adentro, abrindo-se cada uma delas em três calçadas no final, como os braços, me parecia, de um floco de neve tal como desenhado por uma criança. Andei até um desses píeres, que, ao contrário do parque, estava deserto, assim como o mar, exceto pelas gaiotas e, bem longe água adentro, dois enormes navios-tanques imóveis no horizonte. *No início do píer havia uma grande escultura de pedra, duas figuras estilizadas vestidas de mantos, que podiam tanto ser monges como marinheiros e que pareciam se abraçar, embora não olhassem um para o outro, um olhava para o mar e o outro para a costa, uma imagem de desejos irreconciliáveis* (Greenwell, 2019, p. 64, grifo nosso).

A focalização panorâmica do narrador, nesse dia cinzento, revela a necessidade de fuga da espacialidade escura e fechada do quarto de hotel em que ele se hospeda com Mitko, e é agredido, depois de uma discussão. Perceber os pequenos detalhes topográficos (“píeres”, “três longas passarelas”, “dois navios-tanques”) implica o esquecimento momentâneo da situação maior e ambígua em que ele se encontra. Somando-se a isso, as figuras de pedra, focalizadas pelo narrador, modelam subjetivamente a representação granítica das disparidades afetivas entre ele e Mitko, como “[...] *uma imagem de desejos irreconciliáveis*” (2019, p. 64, grifo nosso).

O narrador, em seguida, organiza uma onomástica complexa de ruas, parques e construções de Sófia, que tanto imbui certa verossimilhança documental ao material narrado, quanto instaura uma *toponímia do desejo*, da busca e da solidão, na própria topologia diegética: “*Caminhamos pelo bulevar Vassil Léovski, as pernas compridas de Mitko galgando o calçamento enquanto eu me esforçava para acompanhar seu passo, ele falava por todo o caminho, e só fragmentos do que ele dizia eram compreensíveis para mim*” (Greenwell, 2019, p. 19, grifo nosso). O espaço, em *O que te pertence*, mimetiza

tanto a localização espacial e cartográfica quanto os modos de localização emocional no tecido memorialístico – quando o narrador se orienta nos abismos escarpados de sua subjetividade, e os elementos duros e rugosos da topografia de Sófia operam como resíduos, vias de localização para a consciência do protagonista.

Se os espaços escuros, salientes e urbanos de Sófia mimetizam as potências desejantes do romance, denominamos *espaços lisos*⁴ os lugares associados ao trauma, às fissuras subjetivas do narrador e, sobretudo, a certo olhar heteronormativo e moralizante, que perpassa a narrativa. À vista disso, o *locus* plano e iluminado dos mictórios do NDK, o espaço azulejado do banheiro doméstico em que o narrador é rechaçado pelo pai e toma subitamente consciência de sua diferença (sua homossexualidade) e, ainda, os espaços dos serviços de saúde em Sófia – um labirinto de salas e corredores, no qual seu corpo é violentado simbolicamente por um olhar médico e higienizante – formam a cosmologia de espaços lisos e claros que ressaltam noções de culpa e desamor, experimentadas pelo protagonista.

Conforme Dimas (1985), o espaço narrativo pode deslocar-se de seu sentido denotativo, isto é, literal e objetivo, para um sentido subjetivo, em que a *ambientação* se torna mais importante do que o espaço físico *per se*. Se, para o crítico, “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (1985, p. 20), nossa classificação entre espaços lisos e rugosos, que constituem a cosmologia de *O que te pertence* (2019), intenta a compreensão das permeabilidades possíveis estabelecidas entre o mundo exterior e a interioridade do protagonista.

A cena inaugural do romance já se desenvolve nesses espaços lisos e escorregadios – no caso, os mictórios masculinos do NDK, em Sófia. Como já assinalamos, o narrador tem o hábito de frequentar banheiros públicos para a prática sexual, e numa dessas ocasiões conhece Mitko: “O fato de o meu primeiro encontro com Mitko ter desembocado numa traição [...] deveria ter me servido de alerta na época [...] teria feito meu desejo por ele diminuir, se não desaparecer por completo” (Greenwell, 2019, p. 9). Nesse instante, a convergência entre voz e focalização (Genette, 1979) erige uma *fenomenologia do banheiro público*, no sentido da descrição de um conjunto de elementos que permitem a prática dissidente do sexo entre homens nesse local. O narrador nota: “[...] *um alerta*, em

⁴ A classificação entre espaços lisos (claros) e rugosos (escuros) que propomos neste artigo, deve ser compreendida em sua dimensão objetiva e referencial, não dizendo respeito, de imediato, à conceituação proposta por Gilles Deleuze entre espaços lisos e estriados.

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, grifo nosso).

A ambientação insalubre do banheiro (“as pias rachadas e manchadas”, “atmosfera gélida e úmida”, “a imundície em que pisávamos”), descrita pelo narrador em marcações espaciais bem delineadas, compõe uma *poética da decrepitude*, que assinala a *abjeção* social dos contatos sexuais masculinos nesses espaços, quando vistos sob uma ótica moral e heteronormativa (Kristeva, 1982). Em outro momento, o narrador diz, ao referir-se a Mitko: “[...] isso explicava sua liberdade *num lugar que, mesmo com toda a sua licenciosidade, era limitado por certa inibição*” (Greenwell, 2019, p. 10, grifo nosso).

Humphreys (1979), em seu estudo seminal sobre a *práxis* sexual masculina em mictórios (denominada *tearoom*, na língua inglesa), identifica uma gramática do banheiro público, como mausoléu íntimo de práticas sexuais dissidentes da norma heterossexual. O autor lista quatro componentes necessários para que o *tearoom* aconteça, nesses espaços: a) a *disponibilidade espacial*, isto é, a existência de locais acessíveis a esses homens; b) a *localização*, ou seja, a busca por locais distantes que facilitem o contato sexual, longe do olhar regulador das leis; c) o *volume* e a *variedade* de homens que passam por esses espaços, que define o fluxo de interações, e, finalmente, d) o paradoxo da *busca do privado no espaço público*. Diz Humphreys:

Há um outro aspecto dos encontros sexuais em banheiros que é crucial para a manutenção do privado no espaço público. Me refiro ao silêncio da interação. Durante a maior parte dos encontros homossexuais em banheiros públicos, nada é falado. Pode-se passar muitas horas nesses espaços e presenciar dezenas de atos sexuais sem que se ouça uma palavra⁵ (1979, p. 12).

Respaldando Humphreys, o próprio narrador confirma o silêncio como substância imaterial e ectoplásmica que se imiscui na temporalidade do *tearoom*, vinculado ao anonimato dos homens que aderem à prática: “Fiquei surpreso ao ouvir alguém falando tão livremente em um lugar onde, de acordo com um código tácito, *as vozes não costumavam ultrapassar um sussuro*” (Greenwell, 2019, p. 9, grifo nosso). Nesse sentido, o banheiro público passa por um processo de *transsubstanciação*, isto é, a transformação

⁵ “There is another aspect of the tearoom encounters that is crucial to the maintenance of privacy in public settings. I refer to the silence of the interaction. Throughout most homosexual encounters in public restrooms, nothing is spoken. One may spend many hours in these buildings and witness dozens of sexual acts without hearing a word”.

radical de seu papel utilitário no ecossistema urbano, como depósito de dejetos, para uma territorialidade estigmatizada de prática sexual dissidente. Além disso, o banheiro do NDK encontra-se nos enclaves subterrâneos de Sófia, o que ressalta a marginalidade desses homens, empurrados e soterrados, metaforicamente, pela economia sexual hetero e homonormativa. O narrador prossegue:

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 vinte *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).

Nessa cena, em contraste ao silêncio do mictório, o narrador assinala a voz alta de Mitko, o que sublinha as diferenças entre eles. Não por acaso, o impasse entre os idiomas inglês e búlgaro, que dificulta a comunicação e negociação sexual, é mencionado pelo narrador: “[...] *depois de uma pausa para organizar na minha cabeça as sílabas necessárias* [...] perguntei-lhe o que estava fazendo ali, naquele recinto gélido com sua atmosfera de umidade” (Greenwell, 2019, p. 11, grifo nosso). Mais do que o descompasso entre sujeitos de idiomas e culturas distintas tentando se comunicar, a diferença linguística emula claramente um *eu* (narrador) *versus* um *ele* (Mitko), ressaltando também posições como o *homossexual versus* o homem que se relaciona sexualmente com outros, mas não se identifica com o desejo *gay*, posicionando-se, assim, num patamar valorativo de masculinidade. Diante de Mitko e seu *priáteli*, o narrador diz: “Mas percebi no olhar que eles trocaram que essa tentativa de me associar a eles *só fazia aumentar a distância entre nós*” (2019, p. 11, grifo nosso). Sobretudo, a territorialidade lisa e pegajosa do banheiro ressalta a deriva e a estranheiridade, não apenas do narrador, mas a desterritorialização do desejo *gay*, errático, guetificado ou andarilhante, em uma organização urbana opressiva e normativa.

A cena no mictório com Mitko figura, na realidade, como fragmento arqueológico que reverbera no tempo presente, de maneira distinta, quando o espaço do banheiro do NDK ergue suas arestas como *locus* de outra memória do narrador, ligada a um episódio ocorrido na infância, no banheiro doméstico de casa. Na segunda parte do romance, “Um túmulo”, o narrador discorre sobre a doença do pai, descrevendo os primeiros anos da infância ao lado dele, nos quais não haviam barreiras nas demonstrações de afeto e

intimidade, sempre permeadas pelo desejo infantil: “[...] me virei para ele e o abracei e mergulhei meu rosto no seu peito, já que eu ainda era jovem o bastante para fazê-lo, quando ele, por sua vez, me envolveu em seus braços, segurando-me com firmeza” (Greenwell, 2019, p. 71, grifo nosso). Ressalte-se que, na manhã em que o narrador é convocado durante a aula, e recebe a notícia da doença paterna, as lembranças da infância pervadem sua consciência, mas é a arquitetura e o espaço urbano de Sófia que operam como referências espaciais que o expõem do engolfamento memorialístico, por meio da focalização (Genette, 1979): “Devo ter passado pelos edifícios imponentes e levemente deteriorados da minha escola, pelos blocos soviéticos da academia de polícia [...] embora não reste lembrança nenhuma agora” (2019, p. 68, grifo nosso).

Em seguida, o protagonista lembra dos momentos da infância em que tomava banho com o pai, quando, numa ocasião, em um rompante de afeto e desejo, ele abraça o pai e este nota a excitação sexual do filho, rechaçando-o imediatamente: “Eu queria tocá-lo [...] quando coloquei meus braços ao seu redor e pressionei meu corpo contra o seu e ele sentiu minha ereção no ponto em que ela o tocava” (Greenwell, 2019, p. 79, grifo nosso). Como recorda o narrador, uma parede de inescrutabilidade e impenetrabilidade é erguida entre ele e a figura paterna, a partir desse dia:

Aquilo foi o fim do cuidado, ele me empurrou sem sequer pensar no piso escorregadio; e quando olhei para o seu rosto, que estava retorcido de asco, foi como se eu visse seu verdadeiro rosto, seu rosto autêntico, não o rosto ensinado da paternidade. Ele se cobriu rapidamente e saiu do aposento sem dizer nada, mas seu olhar me penetrou, se instalou ali e nunca mais saiu, enraizou-se embaixo da lembrança e tornou-se meu entendimento de mim mesmo, meu entendimento e minha expectativa (p. 79, grifo nosso).

A espacialidade do banheiro doméstico se estabelece, assim, como topografia *primal* e *formadora* da identidade do narrador, e retorna, como espaço semovente, na idade adulta, nos mictórios sujos do NDK. Se o olhar cruel do pai se torna o entendimento do narrador sobre si mesmo, no que tange a uma sexualidade desviante da norma heterossexual (que o pai rejeitará de modo mais claro no desenvolvimento do romance), a segunda figura masculina na consciência do narrador, isto é, Mitko, também reforçará nele as noções de uma identidade sexual deslocada. Desse modo, a relação de fascínio e domínio pelo pai, cristalizada na memória do narrador, é *refratada* no momento em que ele conhece Mitko no mictório, como *subversão* da fratura subjetiva da infância. Nossa hipótese confirma-se quando o narrador deixa escapar, em seu discurso, associações

mentais entre Mitko e a figura paterna: “Demorei um momento para me dar conta de que aqueles movimentos, que eram estranhamente familiares, *eram os mesmos com os quais meu pai, na minha infância*” [...]” (Greenwell, 2019, p. 23, grifo nosso). Nesse sentido, o rosto cruel e autêntico do pai, que o narrador menciona, é similar ao rosto apresentado por Mitko, quando este o agride, durante a viagem que fazem juntos à Varna.

Se, como afirma o narrador, o olhar paterno fulgurante e desnudante de sua diferença, de seu desejo e sua sexualidade, encalacrou-se em sua subjetividade, a cena do mictório com Mitko se estabelece como *subversão da cena primal*: ainda que pela troca financeira, o narrador está situado na posição de objeto desejante na organização espacial do mictório, na qual não será rechaçado – ainda que o sexo seja mediado pelo dinheiro dado a Mitko. Mais do que isso, o olhar duro e penetrante do pai será *subvertido*, durante todo o romance, pela maneira como o narrador descreve o olhar doce do rapaz, em seus encontros: “[...] e explicava também *a característica inocente do seu olhar, que era intenso, mas não ameaçador*” (Greenwell, 2019, p. 10, grifo nosso). Na primeira vez que o narrador leva Mitko ao apartamento, diz: “*Ele [Mitko] olhou para mim, sorrindo abertamente [...]*” (2019, p. 25, grifo nosso). Em outro trecho, ainda nos mictórios do NDK, o narrador diz: “*Ele me olhou de esguelha ao dizer isso (Razbírach li?) e eu me senti corar de excitação*” (2019, p. 19, grifo nosso).

2 Espaços rugosos do desejo em *O que te pertence: o cruising*

[...] e me perguntei como eu me tornara um daqueles homens na escuridão, oferecendo qualquer coisa por algo que não receberíamos de graça (Greenwell, 2019, p. 34).

Conforme apontamos, em *O que te pertence* (2019), a focalização do narrador cataloga e descreve uma toponímia minuciosa de ruas, avenidas, parques, praças, construções e terrenos baldios, compondo uma gramática de espaços abandonados, uma verdadeira cosmogonia de cimento. O *cruising*, isto é, a prática sexual em lugares públicos, feita especialmente por homens *gays* e *hsh* (Gove, 2000; Espinoza, 2019), aparece não apenas no que tange ao encontro do narrador com Mitko, mas pulveriza-se em diversos momentos, sendo referido pela notação espacial, como no trecho em que o narrador descreve um parque em Varna: “*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, grifo nosso). Na

realidade, o próprio Greenwell foi um adepto da subcultura *cruising*, como declarou, em entrevista ao site *Lit 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 também, 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, n.p.).

A declaração de Greenwell esclarece, em parte, a opção em representar o impasse idiomático entre o narrador e Mitko, no mictório do NDK, quando a pantomima e o gestual do sexo anônimo e disruptivo do *cruising* se estabelece como linguagem possível, veiculada entre os dois homens. Em *O que te pertence*, os espaços tradicionalmente utilizados para o *cruising* são percorridos pelo narrador, mesmo quando não se referem à prática: parques, píers, banheiros públicos, trilhas, praias. Nesse sentido, a própria linguagem densamente rarefeita do romance, em que o narrador mobiliza analepses, isto é, recuos ao passado, para rememorar a relação com o pai, ou a amizade com K. (Genette, 1979), mimetiza a topografia e tempos mortos do *cruising*, no sentido de que o narrador perambula pelo espaço difuso e penumbroso da memória, como se buscasse algo.

Esse *olhar desejan*te do *cruising* é focalizado por um narrador atento à arquitetura decadente dos espaços: “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). Cada espaço, terreno ou viela escura de *O que te pertence* é um *locus* em potencial para que a sexualidade seja exibida de maneira anônima e impessoal, como sítios potencialmente desejan

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).

Betsky (1997) afirma que os primeiros espaços *queer* da modernidade foram os lugares urbanos abandonados e recônditos, dominados pela escuridão, uma profusão de “[...] becos escuros, cantos penumbrosos, e espaços escondidos que os homens *gays* encontraram na própria cidade”⁶ (1997, p. 141). Experimentando a sexualidade de maneira destoante das normas da heterossexualidade compulsória, *gays* reuniam-se nesses espaços para a fruição desimpedida de sua sexualidade e cultura. Diante disso, sustenta Betsky, as topologias do *cruising* possuem algo de *fantasmático*, no sentido de que seriam espaços que não poderiam ser vistos e conhecidos, já que definidos pela temporalidade rarefeita do ato sexual anônimo. Uma das características dos *cruising spots*, especialmente quando incrustados na sistematização cosmogônica de cimento das cidades, seria sua *efemeridade*, ou seja, são espaços que se constroem pela própria dinâmica sexual, mas que posteriormente desintegram-se e desaparecem, apenas para reaparecerem novamente, no mesmo local, ou em locais propícios:

Primeiramente, [o *cruising*] necessita de condições que por si mesmas dissolvam obstáculos e outras restrições. Isso significa que a maior parte do *cruising* ocorre à noite ou dentro de construções escuras e abandonadas. Este último inclui estruturas abandonadas e os espaços vazios e seriados de certas salas de cinema. Em segundo lugar, tal espaço deve ser labiríntico. Deve frustrar o uso e a localização ‘normais’, fornecendo múltiplas barreiras à intervenção ou observação. Os locais de *cruising* incluem os ‘passeios’ ou caminhos conscientemente românticos dos parques urbanos, ou os espaços de vielas e cubículos dentro de edifícios abandonados. Terceiro, o *cruising* encontra os limites da cidade como um todo, e dos edifícios dentro da cidade⁷ (Betsky, 1997, p. 148).

Nas topologias do desejo que desenham as artérias narrativas de *O que te pertence* predominam os *não lugares*, na concepção de Augé (1994), isto é, os espaços coletivos de trânsito e deslocamento, com os quais os sujeitos não estabelecem vínculos

⁶ “[...] dark alleys, unlit corners, and hidden rooms that queers found in the city itself”.

⁷ “First, it needs conditions that in and of themselves dissolve walls and other constraints. This means the most cruising takes place either at night or inside dark, unused buildings. The latter included abandoned structures and the empty, repetitive spaces of certain movie theaters. Second, such a space must be labyrinthine. It must frustrate ‘normal’ use and detection by providing multiple barriers to intervention or observation. Cruising grounds include the ‘rambles’ or self-consciously romantic byways of urban parks, or the spaces of alleys and cubicles inside unused buildings. Third, cruising finds the edges of both the city as a whole and buildings within the city”.

significativos de pertencimento. Na definição de Augé: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (1994, p. 73). O não lugar, com sua impessoalidade e seu palimpsesto invisível de corpos e presenças fantasmagóricas que passam por ele e mergulham na impermanência, figura como rugosidade topológica primordial das dinâmicas de *cruising*, sendo o próprio fundamento dos espaços em que ele se desenvolve. Em *O que te pertence*, esses não lugares percorridos e focalizados pelo narrador ressaltam a transitoriedade das relações sexuais anônimas, das quais o narrador é um praticante contumaz, porque marginalizadas por um sistema sexual heterocentrado, e definem a perspectiva andarilhante do protagonista pelas ruas e avenidas de Sófia.

As espacialidades, no romance de Greenwell, podem ter sua exegese tópica a partir das *heterotopias* mobilizadas por Foucault (2013), para designar os

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as alocações que eles refletem (2013, p. 115-116).

Foucault classifica as heterotopias em dois tipos, *heterotopias de crise* e *heterotopias de desvio*. A primeira refere-se aos lugares reservados a sujeitos que adentram uma situação crítica, especialmente no que tange a seu papel temporal na biopolítica – espaços como hospitais, asilos e colégios. A heterotopia de desvio, aquela em que “[...] se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (Foucault, 2013, p. 117), refere-se aos espaços em que convergem as formas não hegemônicas de vida, periféricas à centralidade do poder.

Portanto, o banheiro do NDK, em que o narrador encontra Mitko, é a heterotopia basilar de *O que te pertence*. Ele narra: “Só havia uma razão para homens estarem postados ali: os banheiros do NDK [...] são bem escondidos, e têm tal reputação que não são usados para praticamente mais nada” (Greenwell, 2019, p. 10, grifo nosso).

Nesses termos, os espaços focalizados pelo narrador em *O que te pertence*, vinculados a esse olhar desejanter e perscrutador, sedimentam-se como heterotopias de desvio, no sentido de que neles convergem sujeitos que se situam fora dos padrões

heteronormativos e homonormativos da agência desejante. Se, como prognostica Foucault, as heterotopias definem-se por uma “[...] certa ruptura do homem com sua temporalidade tradicional” (2013, p. 5), a temporalidade do *cruising*, como acentua Betsky (1992), construída por seu gestual sexual transgressivo e questionador da gramática excludente dos espaços urbanos, se constitui como temporalidade heterotópica por definição.

3 Espaços lisos da abjeção em *O que te pertence*

O que denominamos inicialmente de *espaços lisos* aparecem sobretudo na terceira parte, “Sífilis” (*Pox*, no texto original). Nela, o narrador reencontra-se com Mitko dois anos após o incidente em Varna, no qual ele o agride – portanto, distanciado temporalmente, e relativamente livre do fascínio que o rapaz exercia nele. Nesse instante, além de visualizarmos o declínio físico exuberante de Mitko, decorrente de uma vida limítrofe de privações e violência, o rapaz está desesperado depois de ter descoberto, em exames, que está infectado por sífilis.

Mitko tomou-o numa das mãos e apertou sua base com dois dedos, percorrendo depois lentamente com eles toda a extensão do pau. Era um gesto de que eu me lembrava como o ato final do sexo, extraíndo as últimas gotas de uma substância desejada, e fiquei vendo uma única gota emergir na ponta, turva e branca, indistinguível do sêmen, na verdade, e talvez tenha sido essa própria semelhança que me repugnou tanto, que revirou meu estômago quando Mitko usou o indicador da outra mão para colher a secreção que se parecia muito com uma pérola, mesmo na minha náusea era inevitável a comparação. Ele também fez sua cara de repugnância; *Gadno*, disse, nojento (Greenwell, 2019, p. 118-120).

A possibilidade de também estar infectado por sífilis impulsiona o narrador à procura de serviços de saúde em Sófia, para fazer exames. Se, na primeira parte do romance, predominavam a escuridão e disforia noturna do inverno búlgaro, além das topografias do abandono e decrepitude, na terceira parte a claridade diurna das ruas de Sófia invade a narrativa, durante os percursos do narrador até a clínica. Nesse ponto, a estrutura do romance emula certo olhar punitivo e moralizante sobre as infecções sexualmente transmissíveis e suas metáforas de culpa (Sontag, 1989): na primeira parte, o narrador habitava os espaços escuros e rugosos da “promiscuidade sexual” (*cruising*), e de sua relação frágil e de carência afetiva com Mitko. Na terceira parte, no entanto, ele

precisa se haver com as consequências de suas escolhas, em espaços lisos e claros que *iluminam, desvelam* sua sexualidade.

Para isso, o narrador adentra um labirinto asséptico e burocrático de corredores, laboratórios e salas de espera, a fim de receber o diagnóstico: “Abri a porta e entrei num longo e despojado corredor, com bancos pregados às paredes dos dois lados, a intervalos” (Greenwell, 2019, p. 151). A violência médica e simbólica o acompanha nesses espaços, como no instante em que, depois do exame confirmatório, é interpelado rispidamente pela enfermeira sobre onde imagina ter adquirido sífilis. Nas palavras de Lloyd (2020) *O que te pertence* efetua o resgate de uma cultura coletiva, por meio de “[...] construções formais e temáticas da memória *queer*, comprimidas em meios formais”⁸ (2020, p. 8). Mais do que isso, diz o autor, o romance de Greenwell recupera uma memória coletiva *queer* em relação à epidemia de Aids, no que tange a sentimentos de pânico, culpa, rejeição e ansiedade, representados pela infecção por sífilis. Prossegue Lloyd:

Concentrando-se tão claramente na infecção de Mitko, na percepção que o narrador tem dela e no contexto de se receber tratamento médico, Greenwell simultaneamente evoca memórias culturais da Aids, e as mantém afastadas. O encadeamento de associações indica que a sífilis de Mitko está acompanhada pela Aids, não mais mortal. No imaginário cultural, o HIV e a Aids estavam (ainda estão) frequentemente associados à morte; assim, a tratabilidade da sífilis por meio de medicamentos contrasta com as debilitações da Aids, que leva a outras doenças e complicações⁹ (2020, p. 18-19).

No entanto, é no mínimo intrigante observar o quanto a infecção pela sífilis é *hiperdimensionada* na narrativa, a ponto de nomear sua terceira parte. Todos os incidentes desenvolvem-se em torno da infecção de Mitko transmitida ao narrador – a repercussão subjetiva, os certames burocráticos, e a realização dos exames e tratamento. Nesse sentido, persiste certo anacronismo no modo como a confirmação da infecção é recebida, especialmente pelo narrador. Há, sem dúvida, ISTs mais sérias e graves que também poderiam ter sido adquiridas pelo narrador em suas relações sexuais com Mitko, como o HIV, este último sem cura definitiva até o momento. A teia clara e labiríntica de serviços

⁸ “[...] utilizes formal and thematic constructions of queer memory that is compressed through formal means”.

⁹ “In focusing so clearly on Mitko’s infection, the narrator’s perception of it, and the context for receiving medical treatment, Greenwell simultaneously calls up cultural memories of AIDS and keeps them at bay. The chain of associations means that Mitko’s syphilis is shadowed by AIDS, but not rendered deathly. In the cultural imagination AIDS and HIV were (and still are) frequently tethered to death; thus, the treatability of the syphilis through medication stands in contrast to the debilitations of AIDS, which leads to complications and *other* illnesses”.

de saúde percorridos pelo narrador metaforiza os sentimentos complexos decorrentes do contato com uma IST e, sobretudo, julgamos que a infecção pela sífilis produza esse efeito *hiperbólico* na narrativa devido a imagens sutis de *abjeção* que ela suscita.

Kristeva (1982) surge com o conceito de *abjeção* para designar os processos psíquicos de sedimentação das fronteiras entre o ‘eu’ e o ‘outro’, um mecanismo de defesa que objetiva a manutenção da homogeneidade do ‘eu’ contra esse *outro* ameaçador, que integra a subjetividade primeira (Kristeva, 1982). A autora mobiliza materialidades orgânicas, como fezes, vômito, leite coalhado e cadáveres, para refletir sobre a angústia deflagrada por esse “outro” em “si mesmo” que, quando expelido, torna-se *abjeto*:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver (Kristeva, 1982, p. 4).

A abjeção kristeviana seria, portanto, os sentimentos de asco, nojo e repulsa diante daquilo que ameaça *desestabilizar* a identidade do sujeito, e que habita os limites entre o “eu” e o “outro”. O conceito de Kristeva é elástico, e pode ser estendido às diversas formas de *abjeção social*, no modo como a sociedade expelle, de seu organismo, os indivíduos que são considerados esse ‘outro’, como é o caso dos homossexuais (Kristeva, 1982). No romance, o narrador pratica sexo anônimo em mictórios públicos, uma espacialidade heterotópica de deposição de dejetos, ressaltando, assim, a situação de abjeção e alteridade para a qual foi empurrado, pelo império tonitruante da heteronormatividade.

Curiosamente, em *O que te pertence*, a abjeção é mediada pelas figuras masculinas que habitam a consciência do narrador, pela imagética pegajosa de secreções e líquidos expelidos. Não por acaso, esses três homens – o pai, K. e Mitko, lembram ao narrador a posição de alteridade dele, em momentos diferentes do romance: as corridas até o banheiro ao lado do pai, em que os dois urinavam lado a lado, quando havia intimidade entre eles (urina): a recordação do mal estar físico de K., no dia seguinte a eles terem dormido juntos (vômito), e, por fim, a gota amarelada e mal cheirosa que poreja do pênis de Mitko (corrimento). Diz o narrador, referindo-se a K: “*Eu estava lá para ver o quanto ele era diferente de mim, o quanto estava livre da sujeira que meu pai havia lhe mostrado [...]*” (Greenwell, 2019, p. 97-98, grifo nosso). E, em seguida, completando o circuito do

incidente infantil à vida subjetiva adulta, ele narra: “Desde então eu tenho buscado aquilo [...] a combinação de exclusão e desejo que senti no quarto dele” (2019, p. 97-98, grifo nosso). As imagens dos fluidos são, assim, veiculadas de modo a demarcar a abjeção do narrador, a confirmação de sua alteridade e suposta diferença sexual, social e simbólica, diante desses homens.

Considerações finais

Tendo sido aclamado, desde sua publicação, como o “grande romance *gay* de nosso tempo” (Zuckerman, 2016), devido à densidade, brutalidade e rigorosa franqueza com que discursiviza determinados temas e formas, *O que te pertence* é um romance espesso e penetrante, decantado por um narrador que tanto localiza-se subjetivamente nas múltiplas topologias urbanas percorridas, quanto lança um olhar atento para os espaços decrépitos que formam uma espacialidade *queer* contemporânea, articulada à prática *cruising*. Para a exegese topomórfica desse romance, categorizamos seus espaços em *lisos* e *rugosos*, a fim de ressaltar a materialidade física deles, no modo como ela se articula à subjetividade do narrador, que organiza a estrutura do romance.

Nesse percurso, demonstramos que os espaços rugosos – salientes, urbanos, duros – aparecem vinculados à relação conflituosa do protagonista com Mitko e seu próprio passado, enquanto os espaços lisos – claros e escorregadios – referem-se à abjeção, à homofobia paterna e à violência institucional, experimentadas pelo narrador em seu diagnóstico de sífilis. Nos espaços de Sófia pelos quais o narrador caminha, solitário ou ao lado de Mitko, a narrativa deixa entrever os gestuais do passado que se repetem no presente, definindo os parâmetros de afeto, desejo, solidão, sexualidade e individualismo vivenciados pelo protagonista.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

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

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**. v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. 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. São Paulo: Todavia, 2019.

GREENWELL, G. **What belongs to you**. London: Picador, 2016.

HUMPHREYS, L. **Tearoom trade: impersonal sex in public places**. Chicago: Aldine Publishing Company, 1979.

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

LLOYD, C. Queer densities in Garth Greenwell's *What belongs to you*: narrative, memory, corporeality. **Comparative American Studies: An International Journal**. v. 17, n. 1, 2020, p. 41-57. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14775700.2020.1720408>. Acesso em: 14 jul. 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: 14 jul. 2024.

SEDGWICK, K. E. **A epistemologia do armário**. Trad. Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, jan. junh., 2007, p. 19-54. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SONTAG, S. **Aids and its metaphors**. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1989.

TURNER, M W. **Backward glances: cruising the queer streets of New York and London**. London: Reaktion Books, 2003.

ZUCKERMAN, J. Beneath the pain of exclusion. **The New Republic**. 19 jan. 2016. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/127952/garth-greenwell-what-belongs-you-great-gay-novel-times>. Acesso em: 14 jul. 2024.

Data de submissão: 30/01/2024

Data de aprovação: 07/10/2024