

DOI: 10.33947/1980-6469-v14n1-3646

## SEÇÃO TEMÁTICA: LITERATURA, SEXUALIDADE E ESCOLA

## A LETRA, A LENTE E O AMOR ENTRE IGUAIS: LITERATURA, CINEMA E HOMOSSEXUALIDADE NO BRASIL

**THE LETTER, THE LENS AND THE LOVE BETWEEN EQUALS:  
LITERATURE, CINEMA AND HOMOSEXUALITY IN BRAZIL**Julio Augusto Xavier Galharte<sup>1</sup>**RESUMO**

Neste ensaio, trato da representação da homossexualidade na literatura e no cinema brasileiro, apresentando inicialmente um panorama de como esse tema foi tratado, principalmente nas nossas narrativas. A primeira seção do texto é, então, de cunho geral, mas afunila-se pelo critério da seletividade, nas duas seções seguintes, em que um dos romances mais importantes da literatura nacional (*Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa) torna-se objeto de análise, juntamente com duas de suas leituras filmicas: *O cinema falado* (1986), de Caetano Veloso, e *Rio De-janeiro, Minas* (1991), de Marily da Cunha Bezerra. O livro roseano em si já traz a questão da homossexualidade, como já foi apontado por críticos como Adélia Bezerra de Meneses, e o tema se potencializa nas abordagens filmicas de Caetano e Marily, carregadas de signos ricos de significado quanto a esse assunto. No caso do filme *Rio De-janeiro, Minas*, entendo que não só o amor de Riobaldo e Reinaldo foi sua inspiração, mas também o de Lala e Glória, de “Buriti”, que compõe o *Corpo de baile*, obra também do autor mineiro, publicada alguns meses antes do célebre romance, em 1956.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homossexualidade. Literatura Brasileira. Cinema Nacional. João Guimarães Rosa. Caetano Veloso. Marily da Cunha Bezerra.

**ABSTRACT**

*In this essay, I deal with the representation of homosexuality in Brazilian literature and cinema, initially presenting an overview of how this theme was treated, especially in our narratives. The first section of the text is then of a general nature, but is narrowed down by the selectivity criterion in the following two sections, in which one of the most important novels in the national literature (Grande sertão: veredas, by João Guimarães Rosa) becomes the focus of analysis, along with two of its cinematographic readings: The spoken cinema (1986), by Caetano Veloso, and Rio De-janeiro, Minas (1991), by Marily da Cunha Bezerra. The Rosa's book itself brings up the question of homosexuality, as has been pointed out by critics such as Adélia Bezerra de Meneses, and the theme becomes more potent in the cinematographic approaches by Caetano and Marily, loaded with signs rich in meaning on this subject. In the case of the film Rio De-janeiro, Minas, I understand that not only the love of Riobaldo and Reinaldo was its inspiration, but also that of Lala and Glória, of “Buriti”, that composes Corpo de baile, work by Minas Gerais' writer as well, published a few months before the celebrated novel, in 1956.*

**KEYWORDS:** Homosexuality. Brazilian Literature. National Cinema. João Guimarães Rosa. Caetano Veloso. Marily da Cunha Bezerra.

<sup>1</sup> Pós-Doutor em Teoria e História literária pela Unicamp. Mestre e Doutor em Teoria Literária Comparada pela USP. Atuou como professor na UEMS e UFMS. Atualmente realiza projeto para segundo Pós-doutorado em Tradução literária.

## Introdução

A literatura brasileira inaugura sua incursão no tema da homossexualidade no século XVII, com a poesia de Gregório de Matos. Não se trata de um bom início, já que o amor entre iguais é associado à aberração por esse autor, que se mostra tão preconceituoso com relação a esse assunto quanto no que diz respeito à raça negra. Seu racismo, inclusive, já foi identificado e estudado por Bosi (1996, p. 106-112).

No século XIX, a homossexualidade é tratada de modos diversificados por escritores como Joaquim Manuel de Macedo, Adolfo Caminha, Aluísio de Azevedo e Machado de Assis. O primeiro lançou em 1870 seu livro romântico *As mulheres de Mantilha*, que, ambientado no século XVIII, trata do amor de Inez e Isidora. Ao final da história, o moralismo e a aversão à homossexualidade desmontam, já que uma revelação desmonta o que parecia ousadia do autor: Isidora é Isidoro e travestiu-se de mulher para fugir do recrutamento militar.

A homossexualidade foi tematizada pelos naturalistas no século XIX, sendo *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal, o livro dessa escola literária que enceta a discutir o assunto, que ganha maior destaque com outros autores: Adolfo Caminha e Aluísio de Azevedo. O primeiro causou alvoroço com duas obras em que o tema foi explorado: em uma, *A normalista* (1893), ele é tratado de modo lateral, e em outra, *Bom-crioulo* (1895), de forma central. No primeiro romance, a personagem Maria do Carmo, em sua adolescência, viveu uma grande paixão por Lídia, com quem, num intervalo de leitura de *O primo Basílio*, travou um intenso beijo na boca. Em *Bom-crioulo*, o amor entre personagens do mesmo sexo é abordado com mais destaque e profundidade. A relação afetiva e sexual de Amaro e Aleixo é o eixo dessa obra, que, contraditoriamente, reitera e contraria o modelo naturalista quanto ao tratamento do personagem homossexual, principalmente de Amaro. Isso também ocorre com Albino, d'*O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, como indica Mendes (2010, p. 11), pois, em algumas situações, Amaro e Albino são mostrados como enfermos e fracos, conforme o padrão daquela escola, e em outras, revelam-se plenos de saúde física e psíquica, transbordando força e pujança. Mas

esses livros não vacilam em algumas ousadias: em *O cortiço*, dá-se o primeiro “noivado” entre duas mulheres (Léonie coloca um anel de diamante e pérolas no dedo de Pombinha, depois de se relacionarem sexualmente pela primeira vez); em *Bom-crioulo*, ocorre o primeiro casamento de dois homens, já que Amaro e Aleixo por algum tempo dividem o mesmo teto.

Quanto a Machado de Assis, percebe-se que, algumas vezes, sem exatamente ser direto quanto ao tratamento do tema da homossexualidade, como faziam os naturalistas, esse assunto não lhe escapou, o que poucos críticos notaram. Um deles é John Gledson, que, no ensaio “Machado de Assis e Graciliano Ramos: especulações sobre sexo e sexualidade”, indica que o padre-narrador de *Casa velha* (1885), acaba não lendo para Felix o final do livro *Storia Forentina*, de Varchi, já que apresenta uma cena de estupro envolvendo dois homens. (GLEDSON, 2006, p. 317). Já na opinião de Millôr Fernandes a homossexualidade se coloca de modo não tão sutil, em *Dom Casmurro* (1899), pois muitas passagens do romance mostrariam como a relação de Bentinho e Escobar ansiava por algo mais do que a amizade. Isso já se dava na adolescência dos dois, quando foram separados no seminário por um padre para, segundo a visão deste, “não dar mau exemplo” aos outros garotos, já que eram inseparáveis e plenos de afeição. Nesse contexto, Millôr seleciona e apresenta-nos passagens que, como ele mesmo diz, tiram “Bentinho do ‘armário’”. Em uma delas o protagonista afirma a Escobar o seguinte: “[...] aqui no seminário, você é a pessoa que mais me tem entrando no coração” (apud FERNANDES, 2008, p. 123). Na fala sequente do outro vem a indicação de que a recíproca era verdadeira, e Escobar, inclusive, observa que “já notaram”; e complementa: “mas eu não me importo com isso” (apud FERNANDES, 2008, p. 123). Millôr apresenta outras citações do romance machadiano em que o protagonista tece, encantado, incansáveis elogios à beleza física do amigo, bem como mostra que as mãos de um se demoravam nas do outro, quando se reencontravam; além disso, o livro está pleno das suas “despedidas tão rasgadas e afetuosas” (apud FERNANDES, 2008, p. 123). São muitas as passagens mostradas por Millôr, mas esta é representativa:

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro... Não sei o que era a minha. Mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou... (apud FERNANDES, 2005)

No século XX, Mário de Andrade, que muito admirava Machado de Assis, abordou o envolvimento afetivo de dois adolescentes do mesmo sexo, no conto “Frederico Paciência”, escrito entre 1924 e 1942, e publicado postumamente em 1947, no livro *Contos novos*. Nessa narrativa o protagonista e narrador Juca conta os desdobramentos de sua paixão por um colega de sala de aula, Frederico, quando tinha quatorze anos. O prazer que Bentinho e Escobar tinham em unir suas mãos ocorre igualmente entre os dois meninos do conto mariodeandradiano, e a fruição se estende também não só nos cumprimentos, mas também em suas caminhadas, quando vagam pelas calçadas de mãos dadas, além dos muitos e intensos abraços trocados. Os contatos físicos entre Juca e Frederico Paciência, tão frequentes, não chegam a anteceder um contato sexual, apesar de este ser ansiado. O desejo de Juca fica evidente quando descreve o físico de seu amigo, todo envolto por uma “solaridade escandalosa”, intensificada “na boca larga” e “na musculatura quadrada da peitaria” e nas “mãos enormes”, concluindo que tudo isso “não era beleza, era vitória”. (ANDRADE, 1997, p. 96). A atração de Juca não é só pelo corpo, mas também pela mente de Frederico; enfim, era um desejo que buscava o outro em sua completude, era um grande amor. O protagonista afirma que os minutos em companhia de Frederico eram “dos mais sublimes” de sua vida. (ANDRADE, 1997, p. 98).

Os modernistas do “romance de 30” trataram da atração entre adolescentes do mesmo sexo, como José Lins do Rego, e seu *Menino de engenho* (1932), no qual o garoto protagonista experimenta sexo com meninos e meninas. Jorge Amado, em *Capitães de areia*, (1937), apresenta não só garotos que fazem sexo com garotos, mas que dedicam amor a eles, como Barandão e Almiro.

A década de 1940 também é fértil na inspira-

ção de personagens que se envolvem com o mesmo sexo, mas, no caso, são adultos. A estudiosa Joelice Barbosa dos Santos mostra que Virgínia, a protagonista do romance *O lustre*, de Clarice Lispector, lançado em 1946, alimenta profundos desejos por Maria Clara e Rosita (SANTOS, 2008, p. 62-63). Além disso, Adriano almeja a destruição do relacionamento amoroso de Virgínia e Vicente, e os leitores ficam em dúvida se o interesse do rapaz é por aquela ou por este, que possuía “qualquer coisa de feminino ou pelo menos de muito comum entre as mulheres” (LISPECTOR, 1946, p. 124).

Na década de 1970, Clarice em *A hora da estrela* (1977) cria a personagem Madama Carlota que aconselha Macabéa a experimentar o amor feminino, pleno da delicadeza que a maltratada moça merecia: “O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho, porque você é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é muito mais fino”. (LISPECTOR, 2017, p. 100).

Esse carinho “muito mais fino” é buscado por personagens de livros da década de 1970 e 1980 de Cassandra Rios e Adelaide Carraro. No livro *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra, lançado em 1980, lemos estas palavras da protagonista e narradora, tão plenas de força e questionamentos:

Eu sou lésbica, deve a sociedade rejeitar-me? [...]. Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é? (RIOS, 2006, p. 144).

O amor entre mulheres foi também contemplado, na última década do século XX, com *Duas iguais* (1998), de Cíntia Moscovitch, e no século XXI com *Calcinha no varal* (2005), de Sabina Anzuategui, que, além de escritora, é roteirista de cinema (ela roteirizou, por exemplo, *Desmundo*). Os filmes, principalmente os do gênero *road movie*, são inspiração de várias narrativas de Carol Bensimon, como por exemplo *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), que mostra a relação homoafetiva de Cora e Júlia, que apreciavam assistir a filmes do gênero *western*.

Faltou um nome, nessa retrospectiva, de um autor que tratou do amor entre iguais e que, coincidentemente, apreciava muito o cinema e, além disso, teve alguns de seus textos adaptados para a sétima arte. É o gaúcho Caio Fernando Abreu, que produziu seus textos ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, influenciando autores da sua geração e das posteriores, como a da sua conterrânea Carol Bensimon<sup>2</sup>. O conto “Sargento Garcia”, de Caio, foi adaptado para o cinema com roteiro e direção de Tutti Gregianin, em 2000. Trata-se da história de Hermes que ao se apresentar ao recrutamento militar é interpelado por gritos, questionamentos e ridicularizações do Sargento Garcia, que, depois, muda totalmente seu tom e sua postura quando reencontra o protagonista da história na saída da base militar, oferecendo-lhe uma carona. Os dois acabam se relacionando sexualmente em um quarto alugado pela travesti Isadora. É o rito de iniciação do púbere Hermes.

Essa história criada por Caio se passa no Rio Grande do Sul, local em que também se desenvolve o trecho do filme *Beira-mar* (2015), de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, em que dois adolescentes se veem atraídos física e espiritualmente, como o Juca e o Frederico do conto de Mário de Andrade, apreciado anteriormente, ou como os jovens Raul e Saul de “Aqueles dois”, outro conto de Abreu que se tornou filme. A diferença é que os rapazes de *Beira-mar* chegam às “vias de fato”.

O conto “Frederico Paciência”, de Mário de Andrade, que relatei acima ao filme *Beira-mar*, até o momento não foi transposto para o cinema, o que poderia render uma boa produção cinematográfica<sup>3</sup>. No entanto, uma obra desse autor traduzida para a linguagem fílmica é considerada até hoje como uma das melhores adaptações de um texto literário para as telas:

<sup>2</sup> Bensimon afirmou para mim que a leitura dos textos de Caio foi marcante para ela, bem como a do romance *Capitães de areia*, de Jorge Amado. Eu a entrevistei em um evento no Sesc, na unidade de Corumbá, MS, no dia 6 de abril de 2017. O escritor André Timm também foi entrevistado no mesmo evento.

<sup>3</sup> Em “Frederico Paciência”, a paixão de Juca por Frederico acaba sendo manifestada por um beijo que aquele dá no nariz deste. Foi um beijo roubado, assim também como ocorre no curta-metragem *Hoje eu não quero voltar sozinho* (2010) e o longa-metragem *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro. Nesse caso o beijo roubado envolve duas bocas, a de Léo, um deficiente visual, e a de Gabriel. Ambos, como Juca e Frederico, são colegas da mesma sala de aula e como Raul e Saul, de “Aqueles dois” de Caio, seus nomes rimam, mesmo que Léo seja o apelido de Leonardo, como ele raramente é tratado.

*Macunaíma*. O roteirista e diretor Joaquim Pedro de Andrade, nesse seu filme de 1969, intensificou a ambiguidade do personagem Wenceslau Pietro Pietra, que tem nos nomes o feminino (Pietra) e o masculino (Pietro). Essa ambiguidade pode se revelar não só quanto ao gênero, mas também com relação à sua orientação sexual, já que, no livro, por várias vezes, Macunaíma, travestido de francesa, mostra-se incrédulo que Pietro Pietra não tenha reconhecido que ele é um homem. No filme, quando Macunaíma (diante das investidas de Wenceslau, que quer se relacionar sexualmente com o herói) tira as roupas femininas e os seios falsos, o gigante afirma: “Você é menino!”. E, como Macunaíma foge, Pietro Pietra diz, suplicante e ardente de desejo: “Volta aqui, eu não tenho preconceito!”.

O filme *Macunaíma*, como indiquei, é de 1969, ele carrega os efeitos de uma grande revolução mundial com relação à sexualidade. A década de 1960 é um período histórico, em que alguns países se viram envoltos pelo início de movimentos ligados a homossexuais, organizados em grupos ativistas (juntamente com os grupos de defesa das causas das mulheres e dos negros). É o momento, por exemplo, em que se dá a primeira marcha pelo orgulho gay (1970), que aconteceu em Nova York, nos Estados Unidos. Era a crescente busca dos homossexuais pelo respeito e pela extirpação dos estereótipos, pois, anteriormente, eles eram encarados como doentes. Por isso a literatura e o cinema passaram a abrigar essa mudança de visão. Um filme brasileiro que registra essa investida revolucionária contra a obtusidade é *Orgia ou O homem que deu cria* (1970), com roteiro e direção do escritor e ativista João Silvério Trevisan, marcado pela crítica à ditadura militar e à carece de cunho racista, machista e homofóbica.

No século XXI, vemos reflexos dessas revisões nas produções culturais, mostrando que a heterossexualidade não é a única via legítima de sexualidade e digna de respeito, já que a homossexualidade e a bissexualidade, por exemplo, são todas possíveis, reais e dignas. É interessante notar, nesse sentido, algumas mudanças ocorridas no conteúdo e no trecho de uma obra prima, lançada em 1866, como *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, quando, em 2004, foi transformada no filme *Nina* pelo pernambucano Heitor Dhalia. O roteirista e diretor mudou o gênero e a orien-



tação sexual do herói dostoievskiano: não se tem mais o heterossexual Raskolnikov e sim a bissexual Nina, que vive sua intensa vida não em São Petersburgo, mas em São Paulo.

Alguns livros indicados nos parágrafos acima foram transformados em filme como *Menino do engenho* (1970), de Walter Lima Júnior, *O cortiço* (1978), de Francisco Ramalho Júnior, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, e *Capitães de areia* (2011), de Cecília Amado, neta de Jorge Amado. *Dom Casmurro* ganhou roteiro do crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes e da escritora Lygia Fagundes Telles, que, diga-se de passagem, tratou do amor entre mulheres nos seus romances *Selva de pedra* (1954), *As meninas* (1973) e no conto “Uma branca sombra pálida”, em 1995. Ela afirmou, em uma entrevista, recentemente: “Sou super a favor de que o ser humano faça o que ele quiser, todo o mundo é livre, a vida é curta. E o século 22 vai ser o século dos gays, pode escrever isso aí”.

João Guimarães Rosa é um dos autores cujos textos mais ganharam adaptações cinematográficas. Seu célebre *Grande sertão: veredas* (em que a homossexualidade do protagonista é tema importante) ganhou ao menos quatro leituras fílmicas. Duas delas são objeto de análise a seguir.

### “Amor Mesmo Amor, Ma I Encoberto em Amizade”: *Grande Sertão: Veredas* e o filme *O Cinema Falado*, de Caetano Veloso

Ao que tudo indica o primeiro cineasta brasileiro a se inspirar em *Grande sertão: veredas* é Glauber Rocha, com seu *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), o que foi notado por vários críticos. Como os elementos que inspiraram Glauber não foram a sexualidade e o amor entre seus personagens principais, não farei comentários a respeito desse longa-metragem, nem de *A João Guimarães Rosa* (1969), de Marcello Tassara, pelo mesmo motivo. Tratarei de outro filme que se inspirou nesse importante romance roseano, focando a ambígua relação entre Riobaldo e Reinaldo (ou Diadorim), que é *O cinema falado*, de Caetano Veloso (1986). Mas antes disso, é preciso fazer rápidas observações sobre um filme anterior, inspirado também no romance de Rosa. É *Grande sertão* (1965), dos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, que, já

em seu lançamento, foi um fracasso, havendo vários motivos para justificá-lo. Os diretores optaram por eliminar o substantivo “veredas”, subtítulo da obra roseana, fazendo com que a ideia de pluralidade, que está nesse vocábulo e no escrito, também, fosse eliminada. Se no texto de Guimarães a informação de que Diadorim é mulher aparece apenas ao final, no enredo fílmico essa é uma das primeiras revelações, ouvida por Hermógenes, que tenta estuprar a guerreira! A heterossexualidade, associada ao estupro, foi forçadamente colocada pelos cineastas no entrecho, alterando o sentido do romance, que sugere, como indica Adélia Bezerra de Meneses, o homoerotismo associado à ambígua relação de Riobaldo e Reinaldo. Essa crítica nota que Riobaldo, após a revelação ao leitor de que Diadorim é mulher, não se desapega da figura masculina de seu grande amor, pensando nele nesse gênero. Adélia comprova isso, citando este trecho do romance em que os pronomes oscilam entre os horizontes masculinos e os femininos na referência a essa personagem:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade **dele** não me desse repouso; nem o **nele** imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa **dela**, mesma, **ela** tinha me negado. (Rosa, *apud*: MENESES, 2010, p. 34, os grifos são da Adélia).

Dada essa insistência em associar a figura de Diadorim ao sexo masculino, Adélia conclui:

Isso significa que, na realidade, sua atração por Diadorim não será reconduzida – ou reduzida – a um caso de amor por uma donzela guerreira que ao fim teria sua identidade revelada, “justificando” a atração; mas **tem a pulsação de um homoerotismo**. Que, naquela sociedade em que a homossexualidade é tabu, só poderia ser vivido enquanto transgressão como algo impossível. (MENESES, 2010, p. 35, o grifo é meu).

Nesse caso, o que João Guimarães Rosa faz em *Grande sertão: veredas* é exatamente o contrário

do que ocorre na obra *As mulheres de mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo, comentada no início deste ensaio, pois no livro roseano a revelação do gênero biológico de uma das personagens (que havia se travestido) não anula na outra sua atração homossexual. Desse modo, a obra fílmica dos irmãos Pereira parece mais a adaptação do romance de Joaquim Macedo do que da narrativa do autor mineiro.

Em chave oposta ao filme dos irmãos Geraldo e Renato, surge *O cinema falado*, de Caetano Veloso, que não só retoma o sentido homoafetivo da obra de João Guimarães Rosa como o intensifica. Isso porque os trechos em que Riobaldo assume seu amor por Reinaldo são falados por um ator (que o espectador acaba por associar ao próprio Riobaldo) a outro ator, e não atriz (como no filme dos irmãos Pereira, no qual Diadorim foi interpretado por Sonia Clara), que é o Chico Diaz, com seus olhos verdes, como o grande amor de Riobaldo. Nesse sentido, o filme de Caetano também contraria a proposta da adaptação televisiva, dirigida por Valter Avancini (em que Diadorim é interpretada por uma atriz, Bruna Lombardi). Essa série, como será visto adiante, é referida em *O cinema falado*.

O filme de Caetano é uma colagem de várias referências pictóricas, cinematográficas, musicais e literárias. Entre as menções à literatura, aparecem, além do romance de Rosa, textos de Haroldo de Campos, Gertrud Stein e Thomas Mann. Gertrud era homossexual, mas seu escrito que aparece em *O cinema falado* (dito pela atriz Regina Casé numa estação de trem do Rio de Janeiro) não trata do amor entre pessoas do mesmo sexo; já o discurso de Mann sim. Um ator com os olhos claros (como os de Reinaldo/Diadorim) reproduz estas palavras do escritor alemão: “Wederkind (creio que em “Francisca”) observou friamente: ‘a diferença entre a vestimenta masculina e a feminina está em vias de desaparecer do mundo inteiro’. Sem dúvida o homoerotismo, o laço amoroso entre homens, a camaradagem sexual encontra hoje um clima favorável”. E prossegue longamente. Trata-se de um texto do autor de *Morte em Veneza*, que inclusive menciona essa sua narrativa, indicando que, nela, tratou do “laço amoroso entre homens”. Lembremos que essa história de Mann foi transposta belamente para o cinema por Luchino Visconti, em 1971. O ator, no filme de Caetano, que fala o texto de Mann está sentado na praia

olhando para o mar e para as pessoas que estão na praia, como muitas vezes ocorre com o protagonista de *Morte em Veneza*.

Em *O cinema falado*, aparece o poeta, compositor e ensaísta Antonio Cícero, que escreveu vários poemas em que o homoerotismo se avulta. Dois deles, inclusive, foram incluídos no livro *Poesia gay brasileira*, antologia organizada por Marina Moura e Amanda Machado, com prefácio de Jean Wyllys. Nessa obra constam poemas de Lúcio Cardoso, Hilda Hilst, Adelaide Carraro, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Um dos poemas de Antonio Cícero publicado no volume é “Onda”, do qual cito um trecho: “Conheci-o no Arpoador:/ garoto versátil, gostoso, [...] Contou-me feitos e mentiras/ [...] eu todo ouvidos, tatos, vistas/ e pedras, sóis, desejos, mares./ [...] e deu-me ele um beijo de língua/ e mergulhei ali à flor/ da onda, bêbado de amor”. (CICERO, Antonio, In: MOURA e MACHADO, 2017, p. 56).

Antonio Cícero escreveu uma letra, musicada pela sua irmã Marina, feita especialmente para o Caetano, que está no disco *Uns*. O assunto trata, como em “Onda”, de dois homens que se encontram no amor: “Senti no seu olhar tanto prazer, posso esperar tudo com você, e olha que te vi de passagem, mas pensei forte broto na cidade [...]. Então vem, vem e me ama por uns momentos profundos e o resto bobagens, meu filho, bobagens”.

Há uma coincidência do encontro desse sujeito dessa letra e seu amado com relação ao primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, quando estes tinham, mais ou menos 14 anos: um prazer calmo alojou-se no olhar dos dois. A diferença é que na música essa aproximação se dá na zona urbana e no livro roseano ele ocorre no sertão. Quase três décadas distanciam a primeira publicação do livro de Rosa (1956) e o lançamento da canção de Antonio Cícero e Marina (1983) e é o intervalo exatamente de três décadas que se coloca entre o surgimento de *Grande sertão: veredas* e o do filme de Caetano (1986), que entendeu que aquele discurso roseano não só não havia envelhecido como (concordando com muitos leitores de tempos diversos) havia se inscrito na eternidade.

*O cinema falado* foi o único filme dirigido até hoje por Veloso, no entanto ele já havia participado de outros projetos cinematográficos ou como compositor

da trilha sonora<sup>4</sup> ou como ator. Neste último caso, ele aparece, por exemplo, em *O demiurgo* (1970), de Jorge Mautner, e *Tabu* (1982), de Julio Bressane. Este surge na primeira cena do filme de Caetano, dizendo: “Não é por acaso que em português coloquial prosa quer dizer conversa, rap, charla. Dois dedos de prosa!”. Então se inicia um filme com muita fala e alguns momentos de silêncio. Nestes impera a comunicação não verbal da visualidade e da dança.

A primeira cena após a fala de Bressane é de uma festa na qual estão, entre outros, Antonio Cícero, Gilberto Gil<sup>5</sup> e Elza Soares. Esta, juntamente com Caetano, canta a música “Língua”, na qual se ouvem as seguintes palavras: “Gosto [...] da rosa no Rosa”. Este “no Rosa” pode significar “no Noel Rosa” (pois o título do filme é inspirado em “Não tem tradução” do compositor carioca) e/ou “no Guimarães Rosa”, escritor cujo discurso toma quase dez minutos de *O cinema falado*. Sem dúvida, este é um dos pontos altos do filme. O estilo verbal roseano, tão belo e sedutor, dá graça à película. A sequência começa com os dois atores, Hamilton e Chico, sentados num sofá, em frente à televisão, nela está sendo exibido um capítulo da série *Grande sertão: veredas*, cuja adaptação foi elaborada e dirigida por Valter Avancini. Os corpos dos dois estão parcialmente em contato. Eles conversam sobre a escrita de Guimarães Rosa e, então, proferem estas palavras:

Hamilton - Tu viu o capítulo de ontem?

Chico - Não. Não deu. Por quê?

Hamilton - Não, nada. É que pintou um negócio...

Neste momento os dois se olham e pelos seus olhares é possível apreender o desejo e o envolvimento dos dois.

Em seguida, Hamilton se levanta, caminha para perto de uma parede toda espelhada e começa a falar um longo trecho de *Grande sertão: veredas*. É uma sequência que se encontra quase na metade do livro, começando com “um dia sem dizer o que a quem

montei a cavalo e saí, a vão, escapado” (ROSA, 2001, p. 303) e terminando com “Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava” (ROSA, 2001, p. 307). É um trecho que enceta mostrando Riobaldo tentando fugir da jagunçagem, afastando-se dos companheiros pelo sertão afora. No entanto, o personagem se depara com um riachinho que parece dizer a ele para voltar. Riobaldo, então, obedece e, depois, se deita e dorme. Quando acorda percebe que Reinaldo está ao seu lado, pois este havia percebido sua intenção de fugir e o acompanhou para não deixar a intenção se transformar em ação. Quase por telepatia, Riobaldo recebe uma mensagem bastante significativa de seu amado:

De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar a feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre! ... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. (ROSA, 2001, p. 305).

É também neste trecho do romance escolhido por Caetano, falado por Hamilton, que o protagonista passa a ter certeza do tipo especial de afeto que trazia pelo seu companheiro jagunço: “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora”. (ROSA, 2001, p. 305). E pensa em como poderia expressar isso ao amado: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu poderia dizer aquilo?” (ROSA, 2001, p. 307).

Hamilton afirma em um extra do DVD do filme que fez alguns cortes de frases da passagem escolhida sem falar para Caetano e que o diretor queria apenas que ele dissesse o texto de perfil e em pé. O ator, que também é dramaturgo e diretor teatral, sugeriu que poderia olhar, às vezes, para a câmera e, depois falar abaixado. Isso foi feito, o que indica que, nessa passagem fílmica, Hamilton foi um co-criador, dirigindo-se em parte.

<sup>4</sup> Oito anos depois de rodar *O cinema falado*, Caetano compôs uma letra, inspirada no conto “A terceira margem do rio”, de Rosa, que foi musicada por Milton Nascimento, fazendo parte da trilha sonora do filme *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos.

<sup>5</sup> Gil também se inspirou no célebre romance de Rosa, compondo a música “Diadorim noite neon”, que deu título ao seu disco, lançado em 1985, um ano antes de *O cinema falado*.



*O cinema falado* é irregular: apresenta momentos belíssimos, principalmente os que não são assolados pela palavra, que, na maioria das vezes, soa demasiada e pretenciosa, numa tentativa de aproximação do cinema bastante falado de Godard, que, inclusive, é mencionado mais de uma vez no filme. Uma exceção é exatamente quando surgem as palavras de *Grande sertão*: veredas, proferidas por Hamilton, que encontram eco na expressividade corporal do diretor e ator<sup>6</sup>. Além disso, há uma música instrumental como “pano de fundo”, marcada por intenso experimentalismo, elemento que marca a linguagem roseana, principalmente no célebre romance.

As últimas palavras proferidas por Hamilton, retiradas do romance de Rosa, são estas:

[...], com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 2001, p. 307).

O trecho “dentro de mim: uma serpente” proferido em *O cinema falado* também é dito no filme *Rio De-janeiro, Minas*, de Marily da Cunha Bezerra, outra leitura fílmica de *Grande sertão: veredas*, que é analisada a seguir.

### **Amor em travessia: *Grande Sertão: Veredas* e o filme *Rio De-janeiro, Minas*, de Marily da Cunha Bezerra**

Em um trecho de *Grande sertão: veredas*, o narrador mostra uma situação vivida por ele e outro

personagem com aproximadamente quatorze anos. Riobaldo e o menino, cujo nome o protagonista, naquela ocasião, não sabia, colocaram-se à beira do De-janeiro, um rio localizado em Minas Gerais. A presença daquele menino desconhecido gerou um imediato encantamento em Riobaldo:

Eu devia de estar com uns quatorze anos, se. [...]. Aí pois, de repente, vi um menino, [...]. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular a minha idade. [...]. Mas eu olhava esse menino com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha tido. Achava que ele era muito diferente, [...]. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. (ROSA, 2001, p. 116-119).

Com esse “amigo desconhecido” e um barqueiro, Riobaldo atravessa de barco o De-janeiro até chegar ao rio São Francisco. Essa “cena”, com toda a sua carga simbólica, foi transformada em um curta-metragem, roteirizado e dirigido por Marily da Cunha Bezerra em 1991. Trata-se de uma bela leitura fílmica de *Grande sertão: veredas*, que se pauta pela economia. Optar por um curta-metragem, nesse contexto, significa selecionar elementos basilares do enredo e do texto roseanos. São mostradas apenas as circunstâncias ligadas à mencionada travessia dos rios. Desse modo, muitas palavras do romance foram “silenciadas” pela diretora, ficando no filme o que ela julgou essencial, cabendo num filme de 8 minutos, em que não só o verbo do romance é evidenciado, mas também seus mutismos.

O número 8 dos minutos do filme deita-se, transformando-se, como o livro roseano, em uma obra que perdura pela beleza; a lemniscata, inclusive, símbolo do infinito, que surge ao final da obra de 1956, aparece também no filme de Marily, acompanhando o barco em que estão Riobaldo, Diadorim e o barqueiro.

A beleza de *Rio De-janeiro, Minas* foi reconhecida: o curta-metragem ganhou prêmio de melhor roteiro pela Secretaria da Cultura de São Paulo em 1991, melhor fotografia no Cineclube Banco do Brasil, em 1994,

<sup>6</sup> Maria Luiza de Castro da Silva analisa essa película, em um dos capítulos de seu livro *O fio de Rosa no carretel do cinema*. Ela mostra que esse filme valoriza amplamente a imagem da boca, desde as primeiras cenas ligadas a uma festa, na qual as pessoas estão imersas intensamente no discurso oral, passando pela referência a música “Língua”, de Caetano, cantada por ele e Elza Soares, até o encontro de duas bocas: uma feminina com uma pétala de rosa colada e uma masculina, havendo nesse caso uma conotação erótica. (SILVA, 2006, p. 128).



e recebeu, ainda, o Tatu de Ouro na Jornada de Cinema da Bahia, em 1994.

A passagem do romance escolhida por Marily é extremamente importante, pois Riobaldo, depois da travessia, lança uma frase – contraditória, mas muito significativa – que resume tudo o que ocorreu: “E o sério é isso da história toda, eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável” (ROSA, 2001, p. 125). O “peso” da frase fez com que Marily a inserisse em seu filme, para mostrar a importância dessa travessia de um rio a outro, que é metafórica: mostra que o encontro com Diadorim foi um divisor de águas na vida de Riobaldo (em minha interpretação é o momento em que ele se dá conta que se sente atraído por pessoas do mesmo sexo). Essa passagem do romance foi estudada por alguns críticos, entre eles a já mencionada Adélia Bezerra de Menezes. Em seu ensaio “Matéria vertente: ‘Grande sertão: veredas’ de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco”, ela observa que o rio São Francisco é o que representa com mais frequência o amor de Riobaldo por Diadorim. A presença da imagem do rio estaria já no título dessa obra roseana, no termo “veredas”, como mostra na primeira nota de rodapé do artigo de Adélia:

Veredas, no seu sentido dicionarizado, registra, além do mais conhecido (no Sul do Brasil) que é “caminho”, também aquele que diz respeito à região do sertão de G. Rosa (Minas Gerais): “cabeceira e curso d’água orlados de buritis, especialmente na zona são franciscana” (Novo Dicionário Aurélio). (MENESES, 2002, p. 21).

O rio estaria no nome de **Riobaldo** e no outro nome de Diadorim: Reinaldo:

Ora, em Reinaldo, a primeira parte do nome (a que não rima com Riobaldo), rei, remete ao verbo grego réo = correr: (lembremo-nos do “panta rei” = tudo corre, de Heráclito). [...], é significativo que na passagem em que Diadorim lhe revela que não se chama Reinaldo, mas sim Diadorim, logo em seguida Riobaldo declare: Esses rios têm de correr bem!” (p. 121) – o que, menos do que comentário ao nome recém-revelado de Diadorim, refere-se a Reinaldo (em que rei = corre). (MENESES, 2002, p. 20).

Marily escolheu duas atrizes para representar Diadorim e Riobaldo: Cristina Ferrantini e Nanna de Castro, respectivamente.

Ao colocar duas atrizes nos papéis de Riobaldo e Diadorim, a diretora acabou por destacar o amor homossexual do protagonista do romance, contrariando, lembremos, o que fizeram os irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, em 1965, e reiterando, por outro lado, o sentido homoerótico da obra, como fizera Caetano, em 1986.

No filme de Marily da Cunha Bezerra o fato de escolher duas atrizes para interpretar os amigos que se amam acaba criando um interessante silêncio: ela não enuncia, mas sugere no não dito que o espectador recorra a “Buriti” (narrativa de Rosa de *Corpo de baile*, lançada alguns meses antes de *Grande sertão: veredas*, em 1956) para entender melhor o diálogo do filme com a literatura roseana. Quem assiste a *Rio De-janeiro, Minas* não se esquece de que são duas mulheres interpretando personagens que se atraem intensamente, como é o caso de duas personagens importantes de “Buriti”: Lala e Glória. É preciso então discorrer um pouco sobre o amor dessas duas mulheres. Lala foi abandonada pelo marido, por isso seu sogro, lo Liodoro, levou-a de Belo Horizonte à fazenda Buriti Bom. Lá, ela conhece várias pessoas, mas com relação à Glória, houve algo especial desde o momento em que se viram pela primeira vez. As duas movem-se por uma intensa empatia, compartilhando suas mais íntimas confidências e recordações. Entre estas, uma é bastante significativa para este ensaio: Glória afirma, que quando estava no colégio, as freiras não queriam que entre as internas houvesse aproximação que parecesse afetiva demais (a situação vivida pelos púberes Bentinho e Escobar se repete aqui num contexto feminino). Enquanto diz isso a Lala, em uma rede, seus corpos tocam-se, fazendo com que elas se arrepiem; Glória se espreguiça sem bocejar, sugerindo que o que tem não é sono e sim desejo, fazendo com que seu corpo em movimento também desperte o desejo da outra. Elas passam a se banhar juntas e se acariciam, até que o contato sexual se efetiva, intensificando o afeto entre as duas a tal ponto que, quando Lala, sem se acostumar com a vida no sertão, pensa em voltar para Belo Horizonte, temos estas intensas declarações de amor de Glória:

- “Lala, pelo amor-de-deus, me leva com você, então! Eu vou, para onde você for, fujo se for preciso, vou junto... Fica comigo, Lala, vou morar com você, toda a vida, nós duas... Eu gosto de você, mais do que de todos, trabalho para você, mas não te deixo, Lala, não me manda embora...” Sorria, de repente, no meio das lágrimas, se oferecia num meigo insinuo: “...Você pode fazer comigo o que quiser, Lala... Eu sou sua...” Sorria. – “Eu vou com você, Lala! Eu vou.” (ROSA, 1988, p. 244).

Quando Glória afirma que gosta de Lala “mais que todos”, isso significa que a ama mais do que Miguel, que também despertou a paixão de Glória. Ele havia aparecido na fazenda Buriti Bom, teve uma longa conversa com a garota e prometeu voltar (o início e o fim do texto mostram Miguel retornando ao Buriti Bom, pensando em pedir a mão de Glória). O final da narrativa é aberto, pois não sabemos se Glória aceitará o casamento com Miguel ou se continuará a viver um amor com aquela, de quem gosta “mais que todos”: Lala (ou Leandra, seu verdadeiro nome). Segundo Ana Maria Machado “Leandra” deriva do radical grego “*andros*, o homem, a masculinidade nessa mulher que ‘queria ser flor’, [...]” (MACHADO, 2003, p. 154). Assim, Leandra é masculina e feminina, assim como Glória que adora se vestir de homem para cavalgar. Ambas são bissexuais, já que a primeira, como se viu, envolve-se com a cunhada e também fica atraída pelo sogro, e Glória relaciona-se sexualmente com Lala e com Gualberto. A diferença é que o relacionamento sexual de Lala com Glória é acompanhado de amor, enquanto com Gualberto não ultrapassa os limites do físico. As duas mulheres sentem não só o prazer corpóreo, mas também o anímico, já que apreciam ler revistas e romances juntos, bem como se entregam a longos diálogos. Como Bentinho e Escobar, bem como Juca e Frederico, essas duas mulheres da narrativa de Guimarães Rosa sentem-se atraídas uma pela outra e muitas vezes suas mãos são a metonímia desse amor: “Glorinha gostava de uma maciez sutil dessas mãos de Lala, às vezes brincava de beijá-las, tão de leve”.

Lala e Glória, em certa medida, parecem inspirar Marily da Cunha Bezerra na elaboração de seu filme. A importância do encontro das mãos, inclusive,

que está em “Buriti”, também está representada no filme *Rio De-janeiro, Minas*, Riobaldo parece desejar beijar as mãos do menino de olhos verdes, como Glória desejava beijar as mãos de Glória. De qualquer modo, isso não ocorre, mas é evidente a constatação de que algo especial ocorre ao tocar suas mãos: “Era uma mão bonita, macia e quente. Agora estava vergonhoso, perturbado” (ROSA, 2001, 119).

No filme de Marily esse trecho do romance é apresentado ao espectador. A voz do ator José Mayer enuncia: “... E o menino pôs a mão na minha. Amanheci minha aurora” (ROSA, 2001, p. 123). Então a câmera se concentra nas mãos dos personagens e, como essa parte do corpo se amplia, é como se o ser todo de Riobaldo se concentrasse nas mãos, confirmando uma aurora física e anímica, promovida por um toque que promete amor.

As mãos de Diadorim instrumentalizam-se não só para o amor, mas também para o ódio, quando, servindo-se de um punhal, vinga a morte do pai, assassinando Hermógenes. Um indicativo de que essas mãos podem, também, ferir está no livro de Rosa e no filme de Marily. Diadorim apunhala a perna de um rapaz que intenciona um estupro. A diretora focaliza as mãos de Diadorim com a arma cheia de sangue.

No livro, o amor entre Riobaldo e Diadorim nunca é verbalizado, mas é apreendido no silêncio. Não por acaso, no filme de Marily surge esta frase de Riobaldo: “O senhor sabe o que silêncio é? É a gente mesmo demais”. A voz em *off* faz uma pausa, para evidenciar o silêncio, entre a pergunta e a resposta.

Nenhum personagem no filme fala, só surge o pensamento de Riobaldo. Todos se comunicam por gestos, expressões fisionômicas e olhares. Isso se dá de modo mais intenso com a atriz Nanna de Castro, que ao interpretar o protagonista, movimenta de modo significativo cabeça, tronco e membros, bem como expõe no rosto e nos olhos a curiosidade, o temor e a posterior tranquilidade de Riobaldo no processo da travessia. Antes: o corpo se mostra tenso, tenta se apoiar nas bordas da canoa, enquanto os olhos arregalam-se ou quase anunciam um choro. Depois: o corpo esparama-se mais leve na canoa; os olhos integram um semblante de equilíbrio.

Karina Berson Rocha escreveu um breve ensaio em torno do filme de Marily, cujo título é “Imagens so-

bre imagens: *Rio de-janeiro, Minas e Grande sertão: veredas*. A crítica afirma que a cineasta tentou seguir as orientações que Rosa deu aos irmãos Santos Pereira. O escritor orientou-os no sentido de manter os silêncios do livro, evitando a proposta redundante e verborrágica de alguns filmes da época. Rosa afirmava: “o mau gosto e a vulgaridade das imagens sem significação, dos diálogos redundantes que nada insinuavam, que explicavam episódios já revelados pelas imagens, que as tornavam enfáticas e as despojavam de seu encanto ou de sua sugestividade”. (ROSA, apud: ROCHA, 2007, p. 416).

O universo feminino tem grande destaque nesse filme. Além das atrizes Nanna e Cristina, há outras mulheres envolvidas na empreitada cinematográfica; no caso, por trás das câmeras: Kátia Coelho, responsável pela fotografia e direção de arte, Sarah Yakhni, encarregada da edição e Badi Assad que compôs a trilha sonora.

Fabiana Marquezini e Julio César Bomfim, no ensaio “Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do grande sertão”, comparam o filme de Marily com o dos irmãos Pereira, o *Grande sertão* (1965). Este apresentaria um tom bastante masculino, enquanto aquele tem vários elementos femininos, que se evidenciam na valorização do olhar que persegue o pormenor presente na paisagem e nos enquadramentos. (MARQUEZINI e BOMFIM, 2010, p.473).

Um exemplo disso é o foco sobre as rosas vermelhas, que “aumentam” aos olhos de Riobaldo e do espectador. Marily, então, diria como Caetano, pensando em Guimarães: “gosto da rosa no Rosa”. Delicado, como esse vegetal, é esse filme dessa diretora, que é uma das mais felizes transposições da literatura para o cinema.

\*\*\*\*\*

A literatura brasileira, de Gregório de Matos (século XVII) a Carol Bensimon (século XXI) não ignorou a homossexualidade, se bem que a tratou com matizes e modos distintos. O assunto foi inicialmente tratado indevidamente pelo bardo baiano, criador de “Triste Bahia”, já que este se pautou pelo preconceito. No entanto, o preconceito foi o objeto de combate em várias narrativas e muitos poemas produzidos em

nosso país (que viu ser publicada recentemente a primeira antologia da *poesia gay brasileira*), tendo esse combate espaço também no cinema, principalmente a partir do final da década de 1960, quando movimentos de defesa dos homossexuais pelo mundo afora começaram a se avultar, chegando aqui seus reflexos: vide a arte cinematográfica de João Silvério Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade. O romance *Grande sertão: veredas*, de Joao Guimarães Rosa, é em si um grito libertário, defendendo a legitimidade do amor de dois jagunços. O escrito, quando transposto ao cinema, por Caetano Veloso e Marily da Cunha Bezerra, intensifica esse grito. Rosa, Caetano e Marily indicam que o amor entre iguais deve ser defendido sempre, assim como todos os outros tipos de amor, já que este deve ser a mola propulsora do mundo, para deixá-lo mais habitável, pleno de luz e delicado como a rosa.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **"Frederico Paciência"**. *Contos novos*. São Paulo: Klick, 1997.
- ANZUATEGUI, Sabina. **Calcinha no varal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006. 3 v.
- BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- FERNANDES, Millôr. "O outro lado de Dom Casmurro". In: SCHPREJER, Alberto (organizador). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- GLEDSON, John. Machado de Assis e Graciliano Ramos: especulações sobre sexo e sexualidade. In: **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **As mulheres de mantilha**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MARQUEZINI, Fabiana B. Carelli; BOMFIM, Júlio César Borges. "Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do grande sertão". In: FANTINI, Marli (org.) **Machado e Rosa: leituras críticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 463-477.
- MOURA, Marina; MACHADO, Amanda (organizadoras). **Poesia gay brasileira, antologia**. (Belo Horizonte & São Paulo: Machado & Amarelógão, 2017.
- MENDES, Leonardo. "Lavadeiros, padeiros e marinhos: Romance brasileiro, boêmia e homoerotismo na crise do sistema monárquico". **Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários**. Volume 18 (out. 2010).
- MENESES, Adélia Bezerra. **As cores de Rosa**. São Paulo: Ateliê, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Matéria vertente: 'Grande sertão: veredas' de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco". **Remate de Males**, Campinas, n. 22, 2002.
- MOSCOVICH, Cíntia. **Duas iguais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- ROCHA, Karina Berson. "Imagens sobre imagens: Rio de-janeiro, Minas e Grande sertão: veredas". In: Duarte, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa III**. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19ª edição, 18ª. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record; Altaya, 1988.
- SANTOS, Joelice Barbosa dos. **Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance O lustre, de Clarice Lispector**. 2008. (Dissertação de Mestrado) PUC-SP, São Paulo, 2008.
- SILVA, Maria Luiza de Castro da. **O fio de Rosa no carretel de ideias do cinema**. Niterói/RJ: Imagem Art Stúdio, 2005.