

A monetizável mas(CU)linidade do prostituto
The monetizable m(ASS)culinity if the male prostitute

Dorinaldo dos Santos Nascimento¹

Recebido em: 21/09/2019

Aprovado em: 21/10/2019

Publicado em: 19/12/2019

RESUMO: O propósito deste trabalho é analisar como se dá a construção e quais as implicações da mas(CU)linidade monetizável empreendida pelo anônimo garoto de programa, protagonista do conto “Paraíba”, presente no livro *Os solteirões* (1975), de Gasparino Damata. Para efetivá-lo, ancoramo-nos em referencial teórico-crítico pela aproximação entre estudos literários e culturais (questões de gênero e sexualidades).

Palavras-chave: Masculinidade; Prostituição; Homoerotismo; Conto; Gasparino Damata

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze how the construction takes place and what are the implications of the monetizable masculinity undertaken by the anonymous call boy, protagonist of the tale “Paraíba”, present in Gasparino Damata’s book *Os solteirões* (1975). To make it effective, we anchor rely ourselves in a critical-theoretical framework for the approximation by the approach between literary and cultural studies (gender and sexuality issues).

Keywords: Masculinity; Prostitution; Homoeroticism; Short Story; Gasparino Damata

1. Graduação em Letras, pela Faculdade Dom Luiz de Orleans e Bragança. Especialização em Estudos Linguísticos e Literários. Mestre em Letras. Doutorando em Estudos Literários. Atualmente, licenciado da função de professor do ensino médio. ORCID: 0000-0002-3520-2679 E-mail: naldo.nascimento@ufu.br

Nascimento, D.S.

INTRODUÇÃO

Construção, usos e ganhos da mas(CU)linidade monetizável

No primeiro conto do livro *Os solteirões* (1975), de Gasparino Damata¹ (1922-1982), a narrativa “Paraíba” é enredada por um corpo-prostituto² na figura protagonista do anônimo narrador-personagem que atua, clandestinamente, como garoto de programa em um cinema que exhibe filmes pornográficos heterossexuais no começo dos anos 1970, na região da Cinelândia, Rio de Janeiro. Sublinhamos que, em meio às ambiguidades do protagonista, a constituição da sua mas(CU)linidade monetizável é analisada, neste estudo, a partir de quatro vértices argumentativos, intrinsecamente, inter-relacionados: a) em relação ao tipo e modo de linguagem expressa pelo narrador-personagem; b) a partir do conteúdo da fala do protagonista na dimensão da constituição identitária masculina (autodefesa e visões de sua prática sexual rentável); c) pela correlação enunciativa estabelecida entre o narrador-personagem e Zé Orlando, o interlocutor fantasmático; d) pelo *modus operandi* enquanto corpo-prostituto no espaço do cinema de pegação.

A em(boca)(DURA) do “Paraíba”: tipo e modo de linguagem

Centralmente na instância do enredo, o narrador-personagem “conversa” com outro prostituto, um conterrâneo seu, nomeado Zé Orlando. Este o surpreende em um cinema de pegação, e com ele trava um “diálogo”, dominando quase que totalmente a narrativa, cujas falas do protagonista, analisadas sob o viés formal, expressam o uso da oralidade como mimetização da linguagem falada pela escrita ficcional; de modo que sublinham, ao mesmo

¹ Escritor e jornalista pernambucano, atuou na imprensa entre as décadas de 1950/1960 para as principais revistas e jornais do Rio de Janeiro. Além de ser um dos fundadores, integrou o Conselho editorial do pioneiro jornal de afirmação homossexual no país, *Lampião da esquina* (1978-1981). Publicou como autor, a novela: *Queda em Ascensão* (1951) e duas coletâneas de contos: *A sombra do mar* (1953) e *Os solteirões* (1975); organizou três antologias literárias: duas ousadas e pioneiras compilações literárias timbradas pela expressão homoerótica (prosa e poesia), da chamada “Coleção Maldita”, *Histórias do amor maldito* (1967) e *Poemas do amor maldito* em parceria com Waldir Ayala (1969) e *Antologia da Lapa: vida boêmia no Rio de ontem* (1965).

² O termo corpo-prostituto foi pensado para funcionar como uma noção operacional no desenvolvimento da pesquisa. A inserção do hífen na formação do termo tem o propósito de produzir um substantivo composto (processo de composição por justaposição), de modo a desfazer a condição de adjetivo da palavra “prostituto”, que estando ao lado de “corpo” (sem hífen), serviria como referência aos dois gêneros, ou seja, o corpo prostituto: masculino ou feminino. Por outro lado, ao propormos o termo como substantivo composto (com hífen), buscamos assinalar o gênero como marcador do sujeito masculino que se prostitui e categoria fundamental de análise, e ao mesmo tempo adotar o vocábulo “prostituto” como forma de posicionamento investigativo contrário a uma ordem histórica e social falocêntrica, que impôs ideologicamente ao longo do tempo o uso do termo “prostituta” com toda carga estigmatizante ao ser feminino concomitante ao apagamento do termo no masculino (“prostituto”).

Nascimento, D.S.

tempo, as marcas pessoais e condições socioeconômicas do personagem pelo linguajar popular; o efeito regional pela presença do léxico remetendo ao espaço nordestino; bem como o efeito coloquial, prosaico, descontraído.

Nota-se que a identidade ultramáscula encenada pelo protagonista se corporifica no modo de falar do personagem. Isso é explicitado por um discurso oralizado e distenso, mimetizante da maneira de enunciação de “machos autênticos”, expresso no conto por gírias, vocabulário mais vulgar, nomeações mais rústicas (“trepár”, “trepada”, “dar o cu”, “pau”, “filho da puta”, “punheta” etc.) que na narrativa é aderente ao tom de enfretamento, disposição para o ataque/defesa diante de outro “macho autêntico”. Inclusive para impor seu *status* masculino hiperviril frente a Zé Orlando, o protagonista, em posição de pugilista, na linguagem oral com grande efeito de realidade, ressignifica o pronome de tratamento “senhor” para se referir ao seu interlocutor, em quatro momentos da ação narrativa.

Na primeira frase/fala do conto: “É isso mesmo, *seu* Zé Orlando, não me envergonho por ser descoberto nesse cinema” (DAMATA, 1975, p. 7, grifo meu); um pouco mais adiante no enredo: “Pois é, *seu* Zé Orlando, não me envergonho de falar essas coisas pra você” (DAMATA, 1975, p. 8, grifo meu); logo a seguir em: “Foi danado, *seu* rapaz, mas me serviu de lição” (DAMATA, 1975, p. 8); e na última frase/fala do conto: “Cem pratas é um bocado de dinheiro, já dá para o sujeito quebrar o galho, não é mesmo, *seu* Zé Orlando?” (DAMATA, 1975, p. 12, grifo meu). A ressignificação do pronome de tratamento “senhor” se dá pela intencionalidade que marca um tom de voz do protagonista o qual mescla descontração, provocação, até ironia, sabendo que seu interlocutor (sujeito masculino) exerce o mesmo tipo de trabalho sexual que ele.

O termo “seu” – léxico informal, popular, abreviação de “senhor”, cuja grafia “sêo” é uma variante/corruptela –, utilizado pelo personagem, vem impregnado da subjetividade do sujeito masculino acossado em sua masculinidade que não pode ser maculada, assumindo uma conotação provocativa, descontraída, irônica, que, ao juntar-se ao vocativo Zé Orlando, subverte o sentido originário de pronome de tratamento indicativo de respeito, deferência (situações formais e/ou abordagem a pessoas mais velhas). Não é o caso de Zé Orlando, ele é outro corpo-prostituto na mesma faixa etária do protagonista. Diante disso, é digno de nota inferir como a tessitura diegética damatiana representa no plano da linguagem a embocadura de fala do simbólico sujeito da masculinidade viril.

Na fase cabal do seu roteiro do sexo pago (o ato sexual em si), o protagonista assevera: “[...] “tiro o *negócio* pra fora, e deixo que ele *se sirva*. Se quiser, faz o *troço* ali

Nascimento, D.S.

mesmo” (DAMATA, 1975, p. 11). O vocabulário tosco, rude, é totalmente verossímil ao sujeito personagem que o enuncia. Na representação da linguagem do “macho de verdade” que se vende sexualmente no “cinema de pegação”, o órgão genital masculino é chamado de “negócio”. É necessário frisar que o termo, expressando um linguajar rude, do ponto de vista da análise empreendida neste trabalho, ao referir-se ao pênis, casa-se com pertinência às atividades do sexo rentável do protagonista, já que o órgão genital do personagem é elemento capital no negócio do sexo.

O personagem afirma, também, permitir que o corpo desejante que o paga pelo aluguel do seu corpo (ou partes dele) “se sirva”. Esta linguagem sem sutileza do personagem (de matriz popular) para indicar através do verbo servir a utilização do pênis no sexo oral é produtiva, pois traduz um modo grosseiro que reflete a sua visão machista e homofóbica, mesmo na posição de objeto de uso sexual; de forma que, embora esteja numa posição de objetificação pelo pagante; o outro, na compreensão masculina hiperviril dele, ocupa uma posição inferior, seguindo-se o raciocínio de que nenhum “macho de verdade” faz felação em outro e é valorizado por isso. É como se ele dissesse, “se sirva de mim, só que esse servir-se de mim, não afeta a minha ideia de masculinidade”, já que o outro está utilizando o órgão genital do sujeito de masculinidade viril numa posição considerada por ele subalternizada, afeminada. E, para expressar todo ato sexual, o protagonista fala em “troço”, palavra que diz bem a sua concepção da interação sexual como algo da ordem da coisa qualquer.

Nas malhas da linguagem, em nome da manutenção da encenação de uma hipermasculinidade, há falas do personagem que se revelam simbólicas, tais como: “Só espero que doravante você não me *meta o pau*, ache que não estou procedendo direito” (DAMATA, 1975, p. 7, grifos meus) ou ainda: “Que *dei* pra cabra safado, perdi a moral” (DAMATA, 1975, p. 7, grifo meu), no sentido de que a linguagem das relações sexuais e suas cargas semânticas expressam e ritualizam noções de dominação e submissão entre o masculino e o feminino e a profunda relação entre as representações sobre os sexos e gêneros conforme discute o antropólogo Michel Misse (2007) em *O estigma do passivo sexual: um símbolo de estigma no discurso cotidiano*.

Por isso, o personagem, vale-se de termos com sentido negativo ao ser surpreendido se prostituindo com homossexuais, se defendendo na expectativa que o seu interlocutor (Zé Orlando), não lhe “meta o pau” ou que ele, ainda na posição de defesa, não “deu” para homem sem moral. Ou seja, os termos “meter o pau” e “deu”, para o personagem imbuído

Nascimento, D.S.

na sustentação de sua masculinidade rentável, expressam relações de poder e de gênero/sexualidade por meio dos quais o sujeito penetrado sexualmente é rechaçado e estigmatizado. De outro modo, nos orientando pela posição ambivalente do personagem, essa mesma simbólica linguagem proferida por ele poderia também denotar um desejo homoerótico escamoteado dele explicitado pelo discurso de negação, já que o personagem busca, reiteradamente, afirmar (como se necessitasse esconder algo difícil de assumir) a sua posição de homem hétero, másculo e ativo sexualmente.

Nesse contexto, Damata opera no plano da forma processos estilísticos que, segundo Aguinaldo Silva (1975) – o qual assina a orelha do livro –, refletiriam uma “pesquisa de linguagem”, merecedora de discussão pelo trabalho de transfiguração do autor:

A linguagem escolhida por Gasparino é aquela que seus personagens falam nos próprios lugares onde ele os encontrou. Mas, ao mesmo tempo – não fosse ele um escritor –, essa linguagem ganha, aqui, o valor dos semitons, das repetições propositais, e é reelaborada de tal forma que, em alguns contos do livro, se encontra o que há de melhor em termos de transposição da chamada linguagem popular para uma proposta literária. (SILVA, 1975, s/n).

Essa “linguagem popular” bem marcada, presente no conto em discussão e no livro, o inscreve no cenário mais amplo da tradição literária nacional. Nesse sentido, para Alfredo Bosi (2015) no livro *O conto brasileiro contemporâneo*, de 1975, a escrita do conto brasileiro contemporâneo, passadas décadas de prosa ficcional, necessárias para reflexão lúcida de hoje, tem como “tronco” as experiências estéticas do primeiro Modernismo; exemplar no experimentalismo da prosa de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, e parte de Antônio de Alcântara Machado. Além destes escritores, essencialmente, “os modos de dizer e de narrar” da ficção curta mais recente se devem aos grandes ficcionistas de 30, ao fazerem romances regionais de caráter neorrealista.

Endossando e aprofundando o pensamento de Bosi, para Antonio Candido (1987, p. 205), em “A nova narrativa”, texto do livro *A educação pela noite e outros ensaios*, o posicionamento político radical dos romancistas de 30 resultou em “soluções antiacadêmicas” e registros de feição popular. Apesar de que, segundo o crítico, embora eles mantivessem consciência da “contribuição ideológica”, não eram tão conscientes da “renovação formal” que traziam. É então, a partir deles, que ganhou força e ainda continua, o processo de “desliteralização”, através de tabus sendo quebrados no emprego do vocabulário e da sintaxe e o uso de termos tidos como “baixos”, de acordo com a convenção, conforme é evidenciado na narrativa em escopo.

1.2 Identidade ultramáscula: vocalização e visões do corpo-prostituto “Paraíba”

Durante a “conversação” entre o protagonista e Zé Orlando, o primeiro marca sua posição em defesa de uma identidade masculina nos moldes hegemônicos (CONNELL, 1997; CONNELL; MASSERSCHIDT, 2013) ao ter que falar com Zé Orlando que se prostitui tendo clientes homossexuais. Durante o “papo”, para justificar seu trabalho sexual e tentar argumentar em favor da legitimação de sua prática homoerótica por meio da prostituição, o personagem recorre ao raciocínio heteronormativo e misógino que concebe as mulheres como corpo à disposição para os usos e prazeres sexuais masculinos, afirmando que elas geram dispêndios financeiros, para ele, muito difíceis de serem arcados:

Sou de mulher [...] Mas não é todos os dias que o sujeito pode fazer extravagância. Principalmente sendo um operário como eu. Faz falta no fim do mês, pesam na balança os vinte ou trinta cruzeiros que o sujeito tira do ordenado e dá a uma mulher por uma trepada. E isso sem contar nos outros tantos que o cara paga pelo quarto de hotel. Não me venha dizer que não, porque você mesmo sabe que mulher é luxo. E luxo só rico é que pode ter. Ou quem é bem empregado, quem ganha muito [...] Se o sujeito está atrasado, com uma vontade danada de trepar e não pode pegar uma mulher, não há nada melhor do que isso aqui [práticas sexuais monetizadas com outros homens no cinema]. É o safa-onça do pobre. (DAMATA, 1975, p. 7-8, grifos meus).

O protagonista, apesar de reconhecer-se como heterossexual, se prostitui com outros homens no cinema imbuído de um discurso e ações particulares em relação às suas práticas sexuais monetizadas. O excerto ilustra bem o pensamento e comportamento dele ao apontar para a ideia de que o sujeito da masculinidade viril é, e deve ser, para ser homem, sempre demandante de sexo, ativo sexualmente e responsivo às oportunidades de prática sexual, até mesmo com outros homens.

O personagem encara, então, a problemática de manter seu *status* masculino relacionando-se sexualmente com outros homens sob o discurso da carência monetária impeditiva para o acesso sexual constante às mulheres. A fala assertiva dele de que seu desejo sexual é convergente para as mulheres (“Sou de mulher”) expressa a ideia falocêntrica predominante em sociedades regidas pelo poder patriarcal “de que um homem de verdade prefere uma mulher. Como se possuir uma mulher reforçasse a alteridade desejada, afastando o espectro da identidade: ter uma mulher para não ser uma mulher. Para alguns, o fato de não ser homossexual basta como garantia de masculinidade”

Nascimento, D.S.

(BADINTER, 1993, p. 99), conforme pensa a filósofa francesa Elisabeth Badinter no livro *XY: sobre a identidade masculina*.

Em conexão a isso, o corpo-prostituto do protagonista de matriz nordestina à disposição do sexo monetizável coaduna-se ao desejo de personagens homossexuais (uma galeria de homossexualidades), cuja fantasia consumida no ato sexual é a experiência de se relacionar sexualmente com um homem ultramásculo ou a caricatura dele, tão bem representada pelo protagonista do conto damatiano. Essa identidade masculina de “Paraíba” e “macho autêntico” encenada pelo narrador no espaço da ficção dialoga com a ideia de masculinidade nordestina fabricada, discutida por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2003) no livro *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino*. Nele, o estudioso assevera: “O nordestino é uma figura, um corpo construído por discursos em que a fala encarna o falo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 172). Segundo o pesquisador, o nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo do século XX. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero, produzido como uma figura de atributos masculinos.

De acordo com Albuquerque Júnior (2003), em discursos com enunciados naturalistas e culturalistas convivendo juntos, seja por motivos “eugênicos” (composição racial, um determinado biotipo miscigenado), “telúricos” (influência de um meio/natureza hostil) ou “histórico-culturais” (influência de uma história civilizacional e cultural particular marcada por um clima de constantes conflitos; fruto de uma história e uma sociedade violenta, que teria como uma de suas mais destacadas características subjetivas a valentia, a coragem pessoal, o destemor diante das mais difíceis situações), o nordestino é definido como “cabra macho”.

Esse sujeito masculino fabricado por discursos, estudado pela historiografia à luz de perspectivas de gênero é plasmado na ficção damatiana na voz e corpo do protagonista “Paraíba”, que não vende apenas seu corpo no “cinema de pegação”, vende, sobretudo, uma masculinidade hiperviril que se ancora inextricavelmente numa identidade sexual de macho ativo/dominador, valente, destemido: “E aquele maloqueiro tentou roubar a minha carteira, e dei uns tabefes no safado?” (DAMATA, 1975, p. 8). O personagem capaz de assassinar outro homem que ouse macular sua posição de “cabra macho” caso queira penetrá-lo sexualmente, representa de modo bem marcado na ficção damatiana o modelo “hierárquico-popular”, proposto pelo antropólogo Peter Fry no ensaio *Da hierarquia à*

Nascimento, D.S.

igualdade: história da homossexualidade no Brasil (1982) – com profundas e persistentes raízes históricas e culturais, nesse modelo faz-se a polarização entre “homens” e “bichas” com papéis de gênero altamente segregados e hierarquizados no âmbito da dominação e submissão (penetrador e penetrado).

Segundo Fry (1982), esse modo de classificar as identidades sexuais está presente em toda a sociedade brasileira, coexistindo, e às vezes competindo, com outros sistemas. E acrescenta: “[...] o “homem” nesse sistema cultural pode manter relações sexuais com pessoas do mesmo sexo (isto é, relações homossexuais), sem com isso perder o seu *status* de “homem” na medida em que assume o papel “ativo na relação” (FRY, 1982, p. 90). A ficcionalização do garoto de programa damatiano traduz explicitamente tal visão. Sem titubear, ele se enuncia como heterossexual que pratica sexo com outros homens pelo dinheiro e/ou pela impossibilidade regular de custear o uso do corpo feminino, já que não assumiria o “papel de mulher” ao se prostituir com homossexuais.

A identidade ultramáscula e a ótica do personagem, o modo como ele enxerga a sua prática de se prostituir no “cinema de pegação” se entrelaçam ao poder mobilizador do dinheiro no negócio do sexo. Lembremos primeiro que ele alimenta seu discurso na direção da carência financeira (empecilho ao corpo feminino), apresentando-se como um operário da construção civil, um proletário mal remunerado, com “um salário que mal dá para comer” e que precisa “se virar por fora”, já que “dinheiro, que é bom, está cada vez mais difícil” (DAMATA, 1975, p. 10-11).

O sexo pago que ele estabelece com outros homens representa uma fonte de renda mais imediata, rápida, conforme fica evidenciado nas palavras utilizadas por ele, as quais refletem seu olhar ao se referir à prostituição, tais como “oportunidade” e “mamata”. Recuperemos o contexto discursivo: “Só mesmo um cabra muito atrasado e besta dispensa uma *oportunidade* dessa. E de besta e atrasado você não tem nada” (DAMATA, 1975, p. 7, grifo meu); “Se você estivesse no meu lugar, deixaria passar uma *oportunidade* como essa, me diga?” (DAMATA, 1975, 12, grifo meu); e em “Onde é que você encontra uma *mamata* dessas, coisa melhor?” (DAMATA, 1975, p. 8, grifo meu).

Se prostituir para o protagonista é parecer valer-se de uma situação favorável sem despender grandes esforços, como se ele concretizasse o adágio popular: unir o útil ao agradável, no sentido da ordem da esperteza, de certa malandragem: “se o cara for safo ainda sai daqui com uns trocados no bolso” (DAMATA, 1975, p. 8); tendendo ao oportunismo pela habilidade em se beneficiar de uma circunstância para a obtenção de

Nascimento, D.S.

dinheiro. Essa circunstância poderia ser a concretização de possível propensão homoerótica dele, intolerável de outro modo, experimentada e justificada pela prostituição. Possibilidade ficcional que dialoga com discussões etnográficas (SOUZA NETO, 2009; CECARELLI, 2008; BARRETO, 2017).

No caso dele, também justificada pelo impedimento regular às mulheres e ancorada na identidade sexual de macho ativo/dominador que, demandante e responsivo às oportunidades de sexo, também faz sexo com homens. Não há intenção nesta análise de apontar de forma peremptória a orientação sexual do personagem, seria o mesmo que investigar o “sexo dos anjos”. O conteúdo narrativo enunciado pelo protagonista deixa evidenciar traços de complexidade dele (ambiguidade e contradições), posto que ele, embora se prostitua (por dinheiro) no cinema sob a conformação identitária de “macho de verdade” heterossexual, revelou anteriormente uma experiência homoerótica com o filho mais novo do doutor Fortunato, na sua cidade de origem, sem a configuração do sexo pago, como gesto deliberado e voluntário.

Além do olhar lançado para sua prática sexual rentável, é digno de nota que o narrador-personagem, no lugar diegético de sujeito ultramásculo implicado e interessado naquilo que narra, tenta “se vender” também para os leitores: “E não só porque eu tenho um bom pau que a turma me procura. Tem nego por aí com o negócio muito maior que o meu, mas não fatura” (DAMATA, 1975, p. 10). O corpo-prostituto “se vende” primeiro como metonímia do seu órgão genital, considerando que a sua corporeidade física não aparece na narrativa. O único “membro” do seu corpo presente no conto é o pênis; não há traços ou compleição física descrita na narrativa (referência ao dorso, altura, tez etc). Esse dado se coaduna à ideia de masculinidade viril mercantilizada por ele. Um sujeito com identidade sexual ultramáscula de ativo/dominador se bastaria, metonimicamente, com seu órgão genital potente para dominar os submissos clientes homossexuais que pagam para transarem com um “hétero másculo”.

1.3 O papel do interlocutor fantasmático do “Paraíba”

Em relação à interação estabelecida entre o protagonista e seu conterrâneo prostituto, Zé Orlando; o aspeamento em “conversa”, “diálogo”, “conversaço”, “papo” em parágrafos anteriores, deve-se a uma visada interpretativa que sublinha o apagamento das falas e de qualquer ação responsiva gráfica de Zé Orlando como interlocutor, visto que não há registro escrito em toda “conversa” referente a ele; que pode funcionar, desse modo, como um

Nascimento, D.S.

virtual interlocutor do protagonista ou um fantasmático interlocutor. Daí inquirimos: Como isso se processa na composição diegética do conto? Por que e quais efeitos podem ser vislumbrados a partir disso?

Antes, para compreendermos melhor, é necessário apontar que a narrativa é organizada em dezenove parágrafos. Destes, seis constituem a voz narrativa em primeira pessoa, presentes na última parte do conto, enquanto todos os outros, do início até mais da metade da narrativa, representam aquilo que o teórico Norman Friedman (2002), ao tratar da questão do ponto de vista/foco narrativo na ficção, denomina como “modo dramático” – as falas dos personagens estão presentes sem a mediação do narrador em total domínio do discurso direto. Desse modo, “[...] o leitor aparentemente não ouve ninguém senão os próprios personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco; seu ângulo de visão é o da frente fixa (terceira linha central) e a distância deve sempre ser pequena (uma vez que a apresentação é inteiramente cênica)” (FRIEDMAN, 2002, p. 178). Um modo narrativo alicerçado no “mostrar”, construindo, assim, “a *ilusão* de uma presença imediata” (REUTER, 2002, p. 60), bem como um “efeito do real” [que] é reforçado, no caso das falas, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações” (REUTER, 2002, p. 62).

No cenário diegético elaborado por Damata, análogo ao teatro ou cinema, os dois personagens, garotos de programa, “conversam”; contudo, só temos acesso às falas do protagonista que, responsivamente, se dirige ao seu interlocutor o chamando pelo nome (três vezes); pelo pronome de tratamento “você” (catorze vezes); o termo “a gente” (sentido de nós, quatro vezes); e o pronome possessivo “nossa” (duas vezes). E aqui retomamos a interpelação anterior: Por que e quais efeitos podem ser vislumbrados a partir desse apagamento enunciativo do interlocutor? E mais: quais as significações dessa voz enunciativa do protagonista ao lado de seu interlocutor?

O personagem Zé Orlando, na posição de fantasmático interlocutor, que não se enuncia na escrita ficcional, ocupa um papel relevante no processo de constituição da identidade viril do protagonista, pois sua presença na ação dramática assinala que, “para construir sua identidade masculina um homem precisa da companhia de outros homens”, conforme assevera João Silvério Trevisan (1998, p. 164) no livro *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Logo na primeira entrada de fala do conto, o jovem corpo-prostituto, diante de seu interlocutor masculino, pretensamente, afirma não ter vergonha de estar em um lugar muito frequentado por homossexuais; pois, em seguida, dispara uma fala

Nascimento, D.S.

defensiva: “Mas sou homem, e em homem nada pega” (DAMATA, 1975, p. 7). Nesse sentido, Trevisan (1998) lança uma reflexão que nos auxilia na compreensão da posição do personagem:

Ao considerar ameaçador tudo aquilo que difere dele, o sistema masculino hegemônico evidencia como está fragilmente organizado e se defende de modo obcecado – apesar da impressão contrária de manter-se sempre atacando. A verdade é que, no mundo masculino, as afirmações de virilidade apoiam-se em escoras externas, de modo que a falta de um único elemento coloca em risco todo o edifício [...] a identidade masculina é hesitante justamente por ter se articulado, quase que obsessivamente, sobre uma negação: “homem não é mulher”. Não ser passivo é provavelmente sua escora maior. Por isso a masculinidade se afirma, ao mesmo tempo que defende, contra o feminino. (TREVISAN, 1998, p. 157).

Considerando essa discussão, Zé Orlando atua no espaço ficcional como “uma espécie de polícia de gênero”³ (KIMMEL, 2003, p. 65). A presença deste interlocutor é para evidenciar como se constitui a virilidade no/do anônimo protagonista. E acima de tudo, denotar que essa virilidade “[...] é uma noção eminentemente relacional, construída diante de outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 2014, p. 79). Pensamento corroborado pelo sociólogo norte-americano Michael Kimmel (2003, p. 63) no texto *Masculinity as homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity*: “Estamos sob o constante e cuidadoso escrutínio de outros homens. Outros homens nos observam, nos classificam, concedem nossa aceitação ao reino da masculinidade. A masculinidade é demonstrada para a aprovação de outros homens”⁴

No âmbito da demonstração e a(provação) de/para outros homens, em face de Zé Orlando, o personagem garoto de programa, imbuído na afirmação de sua virilidade mercantilizável no cinema para clientes homossexuais, endossa sua posição em outra fala: “Sou de mulher, como *você mesmo sabe*, e já dei *prova* disso *várias vezes*. Está ou não está lembrado?” (DAMATA, 1975, p. 7, grifos meus). Para reforçar essa afirmação no sentido de provar concretamente o que dissera, tendo seu interlocutor masculino como testemunha, ele relembra um episódio no Recife, no qual eles foram parar em um prostíbulo, onde o protagonista teve relações sexuais com uma mulher que “tinha uma rosa

³ “a kind of gender police” (KIMMEL, 2003, p.65, tradução do autor).

⁴ We are under the constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other mens approval (KIMMEL, 2003, p. 63).

Nascimento, D.S.

de pano no cabelo” (DAMATA, 1975, p. 8). Também relata um namoro que teve com uma garota do subúrbio carioca assim que chegou no Rio de Janeiro.

O discurso e as ações do personagem de com(provação) de sua virilidade socialmente reconhecida e enfatizada para Zé Orlando permite diálogo com reflexões de Badinter:

Dever, provas, provações, estas dizem que há uma tarefa real a cumprir para tornar-se homem. A virilidade não é dada de saída. Deve ser construída, digamos “fabricada”. O homem é, portanto, uma espécie de artefato e, como tal, corre o risco de apresentar defeito. Defeito de fabricação, falha na maquinaria viril, enfim, um homem frustrado. (BADINTER, 1993, p. 4)

Desse modo, a fim de não frustrar a “maquinaria viril”, o personagem expressa que ser “homem de verdade” implica um trabalho, um esforço que não parece ser exigido das mulheres, uma masculinidade hiperviril a ser conquistada. O império da masculinidade hegemônica requer que o sujeito masculino prove que é homem e mantenha vigilância acerca dessa posição, tornando um desafio que o ser masculino enfrenta permanentemente (BOURDIEU, 2014; KIMMEL, 2003; TREVISAN, 1998; NOLASCO, 1993; 1995). Em relação ao segundo aspecto, o antropólogo Roberto Damatta (1997, p. 37) sintetiza bem, asseverando que: “Um dos preços da masculinidade, portanto, [é] uma eterna vigilância das emoções, dos gestos e do próprio corpo” (DAMATTA, 1997, p. 37).

Dito isso, depreendemos que a escolha diegética damatiana pelo “modo dramático” como fabulação quase predominante na narrativa conjugada à ausência responsiva de Zé Orlando – que não fala, mas está presente e sua presença é imprescindível para o processo identitário masculino do narrador-personagem – torna-se fulcral para o protagonista. De modo que ele, enquanto sujeito da masculinidade hegemônica, através do discurso direto; senhor da enunciação (já que seu interlocutor é “fantasmático”); senhor de si em defesa de uma masculinidade viril, cujas falas refletem o estado de vigilância, regulação e provação impostas para si diante de outrem, adquire espaço privilegiado na narrativa para evidenciar pelo discurso de um quase “monólogo” como vivencia sua identidade ultramáscula (tensões e contradições) de corpo-prostituto. Esta, objeto de desejo rentável na prostituição, já que os clientes homossexuais o procuram e o valorizam em função dessa masculinidade exacerbada ostentada e encenada por ele.

Nascimento, D.S.

No cinema de pegação: *modus operandi* do ultramás(CU)lo “Paraíba”

Em determinado momento da narrativa, o corpo-prostituto protagonista, migrante nordestino, operário da construção civil, nos fala: “Faz dois anos que frequento *este cinema*, e nunca saí *daqui* sem fazer um programa, às vezes até mais de um, e sem levar uma grana no bolso. Se o cara quiser me tocar uma punheta ou chupar meu pau, subo com ele lá no *segundo andar*.” (DAMATA, 1975, p. 10, grifos meus). Os termos sublinhados chamam atenção para o único lugar convocado enquanto cenário diegético de toda narrativa, bem como apontar como o espaço pode participar do funcionamento da história. É justamente a presença de homens másculos, no cenário de “pegação” de um cinema que exhibe filmes pornográficos heterossexuais, um grande atrativo para os personagens homossexuais frequentadores de tal “território”.

O narrador o denomina na epígrafe do conto como “cinema de sacanagem”, em outras sinônimas os designa como “cinemão” ou “cinema de pegação”. Nomeado assim por seus frequentadores, garotos de programa e clientes homossexuais, são estabelecimentos que, em geral, exibem filmes pornográficos e, ocasionalmente, películas do circuito comercial com personagens “másculos”. Por exibirem filmes pornográficos, tornam-se “lugares de excitação” (ROSA, *et al.*, 2008) e, assim, podem ser considerados *sui generis* em relação aos cinemas convencionais.

Em relação a como se dá a construção desse espaço diegético na narrativa, além das várias referências dêiticas de lugar (“nesse”, “daqui”, “este”, “aqui”) presentes no conto para indicar o espaço do cinema, há também: a marcação do “segundo pavimento” do cinema, onde “a sacanagem corria rasgada” (DAMATA, 1975, p. 10); a indicação e funcionalidade do mictório: “Fui ao mictório, mostrei o pau, e nunca saí daqui sem fazer programa” (DAMATA, 1975, p. 11); a presença/ausência do guarda e do lanterninha, sensores da moral; o registro de como tal espaço possui códigos e agenciamentos erótico-sexuais particulares – lugar “escuro” onde “um cara daqueles sentava ao meu lado e começava a roçar a perna na minha” (DAMATA, 1975, p. 10).

No mesmo espaço, é digno de nota a presença e categorização dos frequentadores: “[...] é um lugar suspeito, onde quase só vem veado e gente que não trabalha” (DAMATA, 1975, p. 7), compondo um espectro de homossexualidades: “o garotão louro, de cabelo pelos ombros e sacola de couro de lado” (DAMATA, 1975, p. 7); “um português e nem parecia o que era, não dava demonstração”; “bichas escandalosas”; “garoto novo” e

Nascimento, D.S.

“cidadão já entrado na idade” (DAMATA, 1975, p. 11). Personagens homoeroticamente inclinados, plasmados na ficção, cuja ação dramática ocorre no início dos anos 1970, simbolizam a realidade de muitos homossexuais daquele período, que se apropriavam e ressignificavam lugares frequentados, em tese, por rapazes heterossexuais e/ou destinados a eles, vide os cinemas de exibição de filmes pornográficos de héteros sexualmente ordenados. De acordo com a historiadora Angélica Müller (2013) em seu texto *Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”*:

[...] a vivência homoerótica levava à prática de uma subcultura masculina, marginalizada. Os espaços de sociabilidade, caracterizados em sua maioria pela escuridão e seus sinônimos, eram restritos, e cabia ao jovem descobrir os mesmos. Os cinemas, desde décadas anteriores, eram espaços privilegiados para isso. (MÜLLER, 2013, p. 319).

Essa galeria, em que personagens homossexuais interagem, é um cenário onde circulam corpos desejantes e desejados em busca de parcerias anônimas, ocasionais e sem compromisso, traduzidos na palavra “pegação”, por isso, a denominação, “cinema de pegação”. O cenário e os agenciamentos erótico-sexuais do “cinema de pegação” presentes no conto nos remetem à ideia de “território”, conforme pensado por Félix Guattari e Suelly Rolnik em *Micropolítica: cartografias do desejo*. Para eles, a noção de território configura-se como referência à ocupação, apropriação, subjetivação, controle simbólico do espaço, tanto de um espaço quanto de um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. Desse modo, Guattari e Rolnik, definem território como um “conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 388). O espaço do “cinema de pegação” é ressignificado pelos personagens homossexuais que o utilizam com um interesse específico (erótico-sexual), criando, desse modo, um território existencial para suas práticas e desejos.

Diante dessa constituição espacial favorecedora à atuação do corpo-prostituto ultramásculo, o protagonista do conto, reconhecendo-se e proclamando-se sob a identidade do sujeito de masculinidade heterossexual viril, nos conta o *modus operandi* de sua prática sexual homoerótica monetizável:

Faço assim: subo para o segundo pavimento, me encosto num canto, a pasta debaixo do braço e fico fumando tranquilamente o meu cigarro. Como quem não quer nada, e só espero terminar o cigarro para dar o fora. E só depois que o cidadão encosta e puxa conversa, e quando a gente se entende, é que saio e vou sentar lá em cima, nas últimas filas de cadeira.

Nascimento, D.S.

Não gosto de subir acompanhado, para não chamar muita atenção, nem dar na vista. Fico quieto no meu canto, fingindo que estou vendo o filme, aí é tempo que o cidadão vem e senta ao meu lado. Fazemos tudo da maneira mais natural, não só por questão de segurança, como também para deixar o cidadão bastante à vontade. Nada de pressa, que pressa não resolve nada. Passado algum tempo, olho bem para os cantos, para ver como está a barra, tiro o negócio para fora, e deixo que ele se sirva. Se quiser, faz o troço ali mesmo, se preferir, a gente vai pra hospedaria. Faço sempre a vontade do cidadão (DAMATA, 1975, p. 11).

Há uma espécie de “roteirização” do sexo monetizável dada pelo personagem garoto de programa. Primeiro, a apresentação/exposição do corpo-prostituto aos possíveis olhos desejanter; cena na qual mobilizam-se agenciamentos eróticos que permitem com que corpos interessados em intercâmbios sexuais, nesse caso, mediados por dinheiro e/ou outros tipos de bens, se atraiam, se reconheçam e se afetem, conforme o momento em que o protagonista com a pasta debaixo do braço, furtivamente fuma seu cigarro em um canto do cinema (“Como quem não quer nada”). Depois, a aproximação do pretense corpo desejanter, a conversa entre os sujeitos interessados, momento de negociação e pactuação que resulta num tipo de “contrato” (PERLONGHER, 1987), acordo informal pelo discurso oral (“o cidadão encosta, puxa conversa, e quando a gente se entende”), momento no qual se estabelece entre eles o que rege tal contrato, as condições da transação: os serviços sexuais a serem prestados, incluindo a especificação das zonas erógenas em jogo (por exemplo, a proscricção da boca ou do ânus); local de consumação (hotel, apartamento, rua) e condições monetárias e extramonetárias da transação.

No fragmento, o corpo-prostituto enuncia, também, no seu processo roteirizado, um jogo de atitudes no qual mesclam-se dois aspectos, o desejo dele em preservar ao máximo sua identidade masculina hipermáscula que se prostitui com homossexuais, fazendo tudo do modo mais sutil e discreto possível, bem como a depender também, a identidade de um possível cliente enrustido; assim como há o entendimento dele de que está em um estabelecimento cinematográfico, cuja função primeira não seria promover a prostituição, muito menos entre homens (“olho bem para os cantos”), e como instância empresarial que reflete valores heteronormativos, possui funcionários para trabalharem em nome da ordem, no conto representados pelo guarda e o lanterninha, de prontidão para serem acionados.

A “roteirização” do sexo monetizável no “cinema de pegação” realizado pelo protagonista em três fases ou momentos: exposição do corpo-prostituto, negociação/pactuação da transação e consumação do ato sexual, indica que o personagem garoto de programa precisa adotar nesse universo singular da prostituição um conjunto de

Nascimento, D.S.

práticas, códigos, regras, gestos, rituais que devem ser aprendidos, incorporados e reproduzidos, enfim, uma aprendizagem específica de saberes e estratégias, uma espécie de “pedagogia do trabalho sexual” (SANTOS, 2016) para que obtenha êxito diante daquilo que se propõe a fazer.

Tendo em vista o “roteiro” de saberes e estratégias do sexo pago, embora o narrador-personagem afirme fazer “sempre a vontade do cidadão”, esta assertiva dele é contrariada fortemente logo em seguida:

Já fiz programa com vários, tanto aqui como lá fora, e até a presente data só tive problema com um cara. Fomos na hospedaria, lá ele me chupou, depois eu meti. E aí ele queria que eu fizesse o mesmo. Quase dou um soco no filho da puta. Pensava que eu era o quê? Era até um cara legal, mas nessas horas o cabra perde a cabeça, e pode acontecer uma desgraça (DAMATA, 1975, p. 11-12).

Nesta passagem, encontra-se o cerne nevrálgico da narrativa e do sujeito enunciativo dela. Se ao longo de mais da metade da história “assistimos” pelo “modo dramático” a representação desse personagem de extrato social popular em nome da masculinidade hegemônica se esgrimindo para provar/apresentar a sua conformação identitária masculina hiperviril concomitante à prática sexual homoerótica convertida em fonte de renda, o trecho citado anteriormente serve como índice problemático de tal masculinidade posta em xeque.

O pensamento reativo violento do personagem – o qual não devemos ignorar a quota de ambiguidade e encenação dele, já que posteriormente abre-se a perspectiva de interação sexual contrastante à sua reação imediata e veemente – com possibilidade de desdobramento em assassinato do cliente (“nessas horas o cabra perde a cabeça, e pode acontecer uma desgraça”), o qual manifesta o desejo em penetrá-lo sexualmente, ilustra bem a ameaça do feminino sob o espectro da homossexualidade masculina. Ameaça que expõe as relações de poder no contexto patriarcal ancoradas em múltiplas construções naturalizadas pelo/para o macho por meio das quais esse macho deseja diferenciar-se da fêmea sendo o elemento ativo e, portanto, dominador. Sob esse pressuposto, o sujeito é macho (não-fêmea) porque “não dá”, advindo daí a grave implicação em “dar o cu”. Assim como o feminino “o anal é, associativamente, o reverso da medalha do fálco” (TREVISAN, 1998, p. 160). Esse é o calcanhar de Aquiles que o corpo-prostituto em escopo quer fazer parecer diante de outrem, no caso, outro homem, Zé Orlando.

Seguindo essa lógica do personagem, convém lembrarmos que a penetração sexual é um forte símbolo de dominação masculina. Permitir-se ser penetrado equivale à posição de inferioridade, submissão ocupada pela mulher, e quando extensiva ao homem é

Nascimento, D.S.

abominada como simbolismo de perda de poder masculino. Pelo ato de penetração reafirmam-se, portanto, as posições de superioridade e inferioridade, dominador e dominado, ou seja, a passividade sexual durante o sexo constitui a condição sexual mais depreciada, já que caberia ao macho o exercício “natural” do seu papel sexual de ativo/dominador.

Em conexão a este debate, no espaço diegético da literatura, o protagonista vivencia, então, enquanto corpo-prostituto a questão da centralidade do ânus, foco de tensões e conflitos, presente no negócio da prostituição masculina, expressa como uma espécie de “histeria em torno das comportas do ânus” (PERLONGHER, 1987) ou traduzida enquanto “escudo traseiro da masculinidade” (POCAHY, 2011). Vejamos como se dá a problemática da mas(CU)linidade monetizável:

Se para o boy o ato de penetrar o cliente lhe garante a supremacia de sua masculinidade, inversamente, para o cliente, o fato de penetrar o boy destitui este último da posição de macho viril e dominador [...] Sob o peso simbólico de significado sócio culturalmente construído, o ânus enquanto “zona proibida” para muitos boys de programa deve ser resguardado, a fim de garantir o reconhecimento público de sua masculinidade [...] É neste sentido que a região anal se configura enquanto símbolo de força e cobiça. No universo da prostituição masculina, o boy, muitas vezes, cobra e ganha mais para ser penetrado. Socialmente para os boys de programa, o sexo assume uma representação valorativa estabelecida e justificável pela relação de troca e ganho econômico, onde a honra, muitas vezes, parece se concentrar única e exclusivamente no ânus (SOUZA NETO, 2009, p. 7).

Essa discussão levantada conforme apontam as etnografias sobre prostituição masculina aparece plasmada na ficção de Damata, cujo corpo-prostituto explicita pela sua narração (e reação virulenta) que na atividade sexual rentável dele ser “ativo” não corresponde somente e simplesmente a uma categoria de performance sexual, mas, de identidade sexual. O corpo-prostituto conformado nessa identidade na narrativa, além de ser uma criação literária, representa também a fabricação e re(construção) da mas(CU)linidade hegemônica nordestina, objeto rentável na prostituição. O anônimo narrador-personagem é um “Paraíba” – designação xenófoba, discriminatória e pejorativa para referir-se a um conjunto regional do país (Nordeste), desprestigiado por outra região geográfica, pretensamente, superior – assim como seu conterrâneo Zé Orlando e outros tantos personagens corpos-prostitutos na literatura brasileira de expressão homoerótica.

De outro modo, no universo do sexo pago, sobremaneira perpassado pela mediação monetária, o dinheiro tem um grande poder de agenciamento nos sujeitos que se prostituem e seu *modus operandi*, fazendo com que o conteúdo de uma prática sexual ganhe

Nascimento, D.S.

contornos mais flexíveis, gerando negociações e permissividades, ainda que transitórias; conforme recorte de situação no qual o narrador-personagem revela interesse em uma proposta lançada pelo mesmo cliente que pretendia penetrá-lo anteriormente:

Outro dia esse mesmo cara apareceu aqui, e todo delicado, perguntou se eu ainda estava aborrecido com ele, e terminou me fazendo uma proposta: se eu consentisse que ele me *beijasse na boca*, se eu deixasse *botar nas minhas coxas*, ele me dava *cem pratas*. Quase aceito. Mas pensei duas vezes, e disse para ele voltar depois, ia pensar melhor no assunto. Se você estivesse no meu lugar, deixava passar uma oportunidade como essa, me diga? Cem pratas é um bocado de dinheiro, já dá para o sujeito quebrar o galho, não é mesmo, seu Zé Orlando? (DAMATA, 1975, p. 12, grifos meus).

O aceno inicial mesclado a possível e um irônico arrependimento posterior do personagem; o lançando em um jogo de ambivalências decorrente da realização de atos erótico-sexuais negociados em função do valor monetário mais elevado, evidenciando-se, assim, certa flexibilidade a novas performances sexuais, não o liberta ainda da aparente obsessão dominante em relação à penetração. O macho viril, corpo-prostituto do conto, permitir-se-ia à intimidade de beijar outro homem, e no máximo, segundo ele, à prática do sexo intercrural ou interfemoral – do latim, *inter* (entre) e *crus* (pernas) – que constitui exatamente o sexo não penetrativo no qual um dos parceiros introduz o pênis entre as pernas do outro num ato simulatório do sexo com penetração, cujo prazer resultaria da fricção genital.

Esta permissividade para o personagem beira a paranoia em nome da identidade sexual de macho ativo/dominador/penetrador, pois, agenciado pelo dinheiro da transação monetarizada; ele, até faria o “papel de mulher”, até deixaria ser “penetrado” por outro homem. Isso somente no âmbito da simulação, no plano da fantasia que se efetiva na encenação do ato penetrativo genital garantido pelo movimento simulatório do pênis do parceiro sexual; não no ânus, zona erógena proscrita, guardiã de sua honra, de sua mas(€)linidade, mas, entre as pernas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depreendemos que a mas(€)linidade monetizável empreendida pelo corpo-prostituto em discussão – explicitada nos quatro vértices argumentativos – o qual se prostitui sob os signos da masculinidade hegemônica enquanto homem másculo, hiperviril, concentra validade semântica no modo como o ânus, zona erógena, torna-se objeto de capitalização no negócio do sexo. Dito de outra forma, o personagem prostituto proscreeve a região anal nas interações sexuais e isso lhe dá prestígio diante de sujeitos homossexuais

Nascimento, D.S.

que comprem a fantasia de se relacionarem sexualmente com homens que encenam a máxima hipervirilidade.

Estrategicamente, o corpo-prostituto analisado aluga seu corpo (ou partes dele) adotando discursividades, gestualidades e corporeidades prototípicas da masculinidade nos moldes hegemônicos. As falas do personagem garoto de programa – senhor de si e da enunciação, já que ele assume o poder de voz na narrativa – inscritas no discurso literário acabam espelhando questões socioculturais; ao mesmo tempo que traduzem bem o sujeito ficcional o qual constrói e defende uma mas(CU)linidade hegemônica, rude em antítese e posição de desvalorização do feminino/afeminamento sob o medo da homossexualidade. O ultramásculo corpo-prostituto do “Paraíba”, fetichizado pelos clientes homossexuais os levam a evidenciar pelas práticas de inserção no negócio do sexo como pode operar o fascínio, a sedução e a reverência à masculinidade hiperviril; tradução inequívoca de um elogio à mas(CU)linidade hegemônica.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **Nordestino – uma invenção do falo**: uma história do gênero masculino. Maceió: Catavento, 2003.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *In*: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 7-22.

BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRETO, Victor Hugo de Souza. **“Vamos fazer uma sacanagem gostosa”**: Uma etnografia da prostituição masculina carioca. Niterói-RJ: EDUFF, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria H. Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Best bolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – corpo como mercadoria. **Mente & cérebro – Sexo**, v. 4, ed. especial, p. 1-14, dez. 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/8223398-Prostituicao-corpo-como-mercadoria-in-mente-cerebro-sexo-v-4-edicao-especial-dez-2008.html>. Acesso em: 13 abr. 2016.

CONNELL, Robert William. La organización social de la masculinidade. **Isis Internacional – Ediciones de las mujeres**, nº. 24, Santiago, Chile, p. 31-48, jun. 1997. Disponível em: http://www.sidocfeminista.org/images/books/01079/01079_00.pdf. Acesso em: 14 abr. 2018.

CONNELL, Robert William, MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, Florianópolis, SC, vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.

Nascimento, D.S.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>. Acesso em: 19 out. 2017.

DAMATA, Gasparino. Paraíba. *In: Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975, p. 7-12.

DAMATTA, Roberto. Tem pente aí? Reflexões sobre a identidade masculina. *In: CALDAS, Dario (org.). Homens*. São Paulo: Senac, 1997. p. 31-50.

FRIEDMAN, Norman. Trad. Fábio Fonseca de Melo. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, SP, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 5 jun. 2018.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. *In: FRY, Peter. Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 87-115.

GUATTARRI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KIMMEL, Michael Scott. *Masculinity as homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity*. 2003. Disponível em: <http://sites.middlebury.edu/soan191/files/2013/08/KimmelMasculinityasHomophobia.pdf>. Acesso em: 12 mar. De 2018.

MISSE, Michel. *O estigma do passivo sexual: um símbolo de estigma no discurso cotidiano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Booklink: NECVU/ IFCS-UFRJ, Le Metro, 2007.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, toma-se: juventude e virilidade “nos anos 1968”. *In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (orgs.). História dos homens no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013. p. 299-233.

NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOLASCO, Sócrates. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. *In: NOLASCO, Sócrates (org.). A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 15-29.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

POCAHY, F. A. *Entre Vapores e Dublagens: Dissidências homo/eróticas nas tramas do envelhecimento*. 167f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, RS, 2011.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSA, Alexandre Juliete *et al.* Cinemas pornôs na cidade de São Paulo. *Ponto Urbe - Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, São Paulo, SP, ano 2, v. 3., p. 1-10, jul. 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1785>. Acesso em: 6 jun. 2018.

SANTOS, Daniel Kerry dos. *Homens no mercado do sexo: fluxos, territórios e subjetivações*. 372 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC, Florianópolis, 2016.

Nascimento, D.S.

SILVA, Aguinaldo. Uma proposta literária. *In*: DAMATA, Gasparino. **Os solteirões**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. s/n.

SOUZA NETO, Epitacio Nunes. **Entre boys e frangos**: análise das performances de gênero de homens que se prostituem em Recife. 142f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Recife, UFPE, 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Como citar este artigo (ABNT)

Nascimento, D.S. A monetizável mas(ÇU)linidade do prostituto. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <inserir link de acesso>. Acesso em: inserir dia, mês e ano de acesso. DOI: inserir link do DOI.

Como citar este artigo (APA)

Nascimento, D.S. (2019). A monetizável mas(ÇU)linidade do prostituto. SELL, X(X), XXX-XXX. Recuperado em: inserir dia, mês e ano de acesso de inserir link de acesso. DOI: inserir link do DOI.