

HOMOEROTISMO, PUNIÇÃO E SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO SEMISSIMBÓLICA DA IDENTIDADE HOMOSSEXUAL NA POESIA LORQUIANA

Hiago NALDI¹

RESUMO: Compreendendo a extensão da obra de Federico García Lorca, este artigo limita-se a analisar apenas um de seus livros de poemas, *Diván del Tamarit* (1936). Para tal, realizou-se uma ligação entre Semiótica e Teoria *Queer*, de modo que fosse possível identificar a forma que os semissímbolos são construídos ao longo dos poemas e apreender como o processo de recorrência da representação simbólica influencia na construção de uma identidade homossexual.

PALAVRAS-CHAVE: Federico García Lorca; Poesia; Homoerotismo; Semiótica; Teoria *Queer*.

1. Introdução

No presente artigo², abordou-se parte da produção poética de Federico García Lorca (1898 – 1936), poeta espanhol que tem sua produção literária localizada no começo do século XX. Configurando-se como personalidade importante não só para a literatura espanhola daquela época, mas para toda a cultura ocidental até a contemporaneidade.

Trabalhou-se com três poemas: *Gacela I: Del amor imprevisto*; *Gacela III: Del amor desesperado* e *Gacela X: De la huida*³, todos presentes no livro *Diván del Tamarit* (1936), precisamente na primeira parte desta obra, nomeada “Gazéis”, a qual, assim como o nome indica, é composta por essa forma de poesia tipicamente hispano-árabe que privilegia um tom amoroso, tendo ao total doze poemas, nos quais é possível identificar a construção do jogo de

¹ Graduando do Curso de Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos. E-mail: hiago_naldi@outlook.com.

² Este artigo é resultado do projeto de pesquisa - CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA IDENTIDADE HOMOSSEXUAL NOS POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA, ocorrido de 01/04/2018 a 31/03/2019 e realizado por meio do Programa Institucional de Iniciação Científica Sem Bolsa - ICSB/UNESP da Pró-Reitoria de Pesquisa - PROPe.

³ *Gazel I: Do amor imprevisto*; *Gazel III: Do amor desesperado*; *Gazel IV: Da lembrança de amor* e *Gazel X: Da fuga*. [Tradução nossa]

significações entre o amor e a morte por uma perspectiva concretamente homoerótica.

Para efetuar criticamente uma leitura dos já referenciados poemas, optou-se por trabalhar com uma perspectiva semiótica. Encontrou-se nestes, formas de representação semissimbólicas do homoerotismo e chegou-se a conclusões referentes à forma como estas são construídas ao longo do corpo do texto poético, que por si só carrega um forte teor subjetivo e uma linguagem repleta de metáforas.

Após o levantamento e análise destas representações semissimbólicas, deu-se enfoque ao seu caráter homoerótico, à forma como dialogam entre si e a como estas particularidades ajudam na construção de uma identidade homossexual naturalizada e amorosa, que, de forma única e característica da poética Lorquiana, se torna enunciativa de um discurso empoderador e transgressor.

Visto que nestes textos poéticos são trabalhados o amor e a morte por uma perspectiva explicitamente homoerótica e, para não fugir às reais construções feitas por meio da linguagem, se trabalhou com os textos no idioma original, em espanhol. Dada a profundidade exigida por tal análise, esse artigo não centra sua discussão no plano de expressão, apenas no do conteúdo.

Cabe destacar que as imagens traçadas nos referidos poemas se aproximam de uma estética surrealista⁴, o que dificulta sua compreensão em um primeiro momento, mas também abre a possibilidade a uma leitura interpretativa plurissígnica, valendo-se da ambiguidade e da polissemia, facetas adequadas à sugestão de desejos desaprovados socialmente, como os que acredita-se que García Lorca tenha explorado em sua obra⁵.

⁴ Entende-se Surrealismo como uma das vanguardas artísticas surgidas na Europa no começo do século XX, que teve suas diretrizes delimitadas por André Breton em seu *Manifesto Surrealista* de 1924.

⁵ É interessante pontuar que Ian Gibson (2014) esclarece a não filiação de García Lorca a nenhuma corrente literária específica, como a Vanguarda Surrealista. Entretanto, o autor também assinala a relação íntima do poeta com o pintor Salvador Dalí, inegável representante desta vanguarda na pintura, além de não desconsiderar que as imagens poéticas de *Poeta em Nueva York* (1929-30) são próximas desta estética. Artimanha que Lorca pode ter recuperado no processo criativo de suas futuras obras.

2. Fundamentação Teórica

Para a realização deste artigo, optou-se por seguir um viés semiótico de linha francesa, fazendo uso do conceito de Semissímbolo. Desenvolvido pelo semioticista Jean-Marie Floch, em meados dos anos 1980, seu uso foi inicialmente para investigar textos publicitários com apelo visual, nos quais faziam-se presentes elementos verbais e não verbais, necessitando assim de uma semiótica que englobasse ambos sistemas.

Podendo ser definido como cruzamento do signo linguístico com o símbolo (FLOCH, 1985), o semissímbolo é tido, por muitos críticos semióticos, como o signo da expressão artística. Ocorrendo somente dentro de um contexto específico, é trabalhado de tal modo pelo poeta que, ao manusear os signos linguísticos dentro do poema, cria, de maneira artificial, a impressão de uma “motivação” no processo de significação. Logo, trata-se da criação de um signo que, no plano da expressão, não se limita a expressar apenas um conteúdo.

Partindo da ideia das múltiplas significações alcançadas pelos semissímbolos, recorreu-se a estabelecer um diálogo com a Teoria *Queer*. Principalmente ao observar as nuances do discurso, que retrata um corpo oprimido que aparenta recusar os valores morais violentos de uma dialética normatizadora e punitiva. Em um primeiro momento, delimitou-se o que pode ser entendido como a formação identitária deste sujeito *queer*, e assim posteriormente, concluiu-se como esta construção ocorre especificamente no discurso poético que Lorca desenvolveu ao longo desses poemas selecionados.

A referenciada Teoria *Queer* foi desenvolvida nos Estados Unidos no início da década de 90, com o objetivo de questionar as concepções de sexualidade e expressão de gênero presentes na sociedade. As linhas de pensamento dessa teoria baseiam-se nos estudos do filósofo francês Michel Foucault acerca da sexualidade humana e pretendem refletir sobre luta e identidade dentro de comunidades marginalizadas compostas por gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, entre outros. O significado do termo, como

define Guacira Lopes Louro (2004), uma das primeiras pesquisadoras da temática no Brasil, está ligado com a quebra de estereótipos e padrões impostos:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7-8).

3. Primeiras Análises

Ao lançar um primeiro olhar sobre a forma como é feita a divisão, em duas partes, do referido livro: “Gacelas” e “Casidas”, evidencia-se, claramente, uma homenagem feita por Lorca à poesia árabe e andaluza. Ambas as partes são intituladas, e trazem em todos os poemas que as compõem, o nome destas duas formas poéticas tipicamente hispano-árabes. Sendo a primeira, o gazel, forma na qual prevalece a temática do amor; e a outra, a cássida, forma na qual a morte tem maior destaque. A estrutura de ambas é composta de quatro a quatorze versos irregulares, divididos em pares, ligados por rima, sendo que no primeiro rimam também os hemistíquios (CAMPOS, 1960).

Porém, ao trabalhar com esses modelos consagrados pela tradição, o poeta não se limitou a seguir fielmente as características materiais que os delimitam e caracterizam: “Las gacelas escritas por García Lorca en su *Diván del Tamarit* se inspiran en este tipo de poemas, pero no reproducen su esquema⁶” (PLATAS TASENDE, 2006, p. 329). Logo, é evidente que procurando subverter e ampliar o potencial significativo do discurso poético, Lorca extrapolou essas formas fixas ao enriquecê-las com traços extremamente subjetivos,

⁶ “Os Gazéis escritos por García Lorca em seu *Divan del Tamarit* inspiram-se neste tipo de poema, mas não reproduzem seu esquema”. [Tradução nossa]

elementos artísticos modernos e temáticas efervescentes de seu tempo. Deste modo, chegou a significações muito maiores do que se pode imaginar inicialmente, elevando o potencial representativo de sua obra.

A escolha temática explorada nesta obra não se limita apenas a incorporar temas diversos da cultura andaluza (de uma região no sul da Espanha, onde o poeta nasceu e foi criado), mas sim a referenciar temas da cultura espanhola como um todo. Sem importar-se com limites geográficos ou temporais, trabalhando-as sob a influência dos ideais vanguardistas que circulavam pela Europa no começo do século XX.

Como se pode observar, alguns dos textos presentes no livro estudado apresentam o amor e o sofrimento em oposição no plano do conteúdo. Esta dualidade temática é regida pelo conflito entre o erotismo exacerbado e o amor imaculado, que se revela e concretiza no receio que acomete o discurso amoroso, que teme por sua não realização. Portanto, tal oposição funciona como um eixo temático central e estruturante que rege toda macroarquitetura do discurso, ao redor do qual realizam-se todas essas outras pequenas dualidades, que o complementam e ampliam seus desdobramentos de significado.

4. Poemas Analisados

Optou-se por analisar criticamente os três poemas: *Gacela I: Del amor imprevisto*; *Gacela III: Del amor desesperado* e *Gacela X: De la huida*, devido ao fato destes trazerem em si os desdobramentos discursivos mais evidentes desse eixo temático homoerótico recorrente, que não se limita apenas a estes poemas, tampouco apenas a este livro, mas participa em toda poética Lorquiana⁷. Buscou-se identificar e analisar os processos de construção das representações semissimbólicas dessa temática e como este influencia na construção

⁷ GIBSON (2014) nota que o tema da homossexualidade está presente em outras obras do poeta espanhol, como em *Sonetos del amor Oscuro* (1936) e *Oda a Walt Whitman*, que integra o livro *Poeta em Nueva York* (1929-30); VILLENA (2011) aponta a recorrência do tema no livro *Romancero Gitano* (1922) e REGINO (2010) identificou recorrências dessa temática em um drama, *El público* (1930).

de uma identidade homossexual naturalizada e amorosa que, de forma única e transgressora, se torna enunciativa de um discurso emergente e empoderador.

4.1. Conflito e medo da punição social

Gacela I:
DEL AMOR IMPREVISTO

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen siempre

siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.
(GARCÍA LORCA, 2012, p. 40).

No Gazel I, o poeta traz à tona um sujeito que se envolve intimamente com o eu lírico. Porém, a focalização não recai sobre o contato dos dois, encontro que aparece sutilmente na segunda estrofe, mas sim sobre os conflitos amorosos presentes no interior desse interlocutor. Contudo, enquanto o eu lírico os detalha, acaba por transparecer seus próprios sentimentos e o que pensa dessa relação.

Percebe-se nas análises iniciais a presença de uma oposição no nível fundamental que se desdobra no nível discursivo na dicotomia luminoso vs. umbroso. Sendo recorrente em diversas imagens ao longo do corpo poético, tal oposição influencia tanto na construção

dos segmentos do poema, quanto nas relações feitas em seu nível semântico.

Esta oposição fundamental acaba agindo como a realização, no plano discursivo, dessa macroestrutura pautada no amor vs. sofrimento, que traz à tona o discurso amoroso do eu lírico, o qual sofre frente à possibilidade de sua não realização. Já que, tomando como parâmetro de análise as construções semissimbólicas identificadas, apreende-se que esse discurso joga com o erotismo e com a vigilância social. Pode-se, dessa forma, entendê-lo como um discurso homoerótico, mesmo que não haja marcador textual que indique a presença do caráter homossexual, a hipótese baseia-se nas nuances discursivas que afirmam positivamente esse amor, num movimento de resistência que quer transgredir as imposições que o querem cercar.

Um dos primeiros traços formais que é alterado por tal oposição é a segmentação do poema. Ao invés de limitar-se à divisão de quatro estrofes, como apresentado inicialmente, o conteúdo poético expressa-se em apenas três blocos. Sendo o primeiro composto pela primeira estrofe, o segundo composto pela segunda estrofe, e o terceiro composto pelas terceira e quarta estrofes. Essa segmentação é confirmada tanto pela semântica, quanto pelas imagens evocadas no nível discursivo, tendo em vista as especificidades que cada bloco carrega.

O primeiro bloco apresenta dois períodos com orações espelhadas entre si. O segundo apresenta apenas um período, sendo este mais complexo que os explorados pelos versos anteriores. Já a primeira parte do terceiro bloco é composta sintaticamente com elementos dos dois blocos anteriores, semelhante a um resumo: contendo em si apenas um período, porém, de igual complexidade aos da segunda estrofe e que acaba por se desdobrar, por meio de um *enjambement*⁸, na quarta estrofe. A junção das duas últimas estrofes em um bloco não só apresenta sua justificativa pela estrutura formal do poema, como também carrega no nível

⁸ Entende-se *enjambement* como sendo uma quebra na sintaxe do verso, a qual o poeta realiza como parte do projeto estético e ideológico do poema.

discursivo todo o desdobramento de uma figura iniciada na terceira estrofe.

Ocorre no verso 2 a primeira recorrência isotópica, a qual atribui a ideia de luminoso à vigilância social e a ideia do umbroso ao desejo homoerótico. A primeira construção semissibólica evocada é a de uma flor: uma magnólia que é formada, em algumas de suas variantes fenotípicas, por pétalas brancas com o centro (seu ventre) escuro.

A relação de tal símbolo com o mundo real nos remete a algo de luminoso. Porém, o trabalho feito pelo poeta ao expandir sua significação dentro do poema convertendo-a em um semissímbolo. Torna-se evidente que esta traz em si um esquema do paradigma explorado pelo poeta: um sujeito que, frente a todas as repressões e a normatização social, é levado a reprimir o seu desejo, aprisioná-lo em seu interior – o centro escuro circundado pelo branco.

Hipótese que é sugerida pela próxima figura criada na mesma estrofe. No verso 4 a isotopia do luminoso é reiterada pela brancura presente na imagem evocada: dentes. E outra vez temos uma indicação da hipótese de leitura estabelecida, que concebe esse enclausuramento como referente ao desejo homoerótico. O qual se mostra por meio do “*colibrí de amor*”, semissímbolo que expressa aqui a fragilidade e sutileza de tal sentimento, que remete à isotopia do umbroso e é, no discurso poético, aprisionado pela isotopia do luminoso, reiterando a ideia de uma sociedade que faz com que o sujeito reprima essa forma de desejo.

No segundo bloco, é evidenciado um contato íntimo entre o eu lírico e esse companheiro, e tem-se uma ideia mais desenvolvida do posicionamento desse sujeito frente à sociedade.

Observando a primeira figura evocada nos versos 5 e 6: “*Mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente*”, entende-se que a figura do cavalo simboliza, em algumas culturas⁹, a virilidade masculina; dentro do poema, sua potência sígnica é

⁹ Segundo CHEVALIER (1997) associações entre equinos e temas do universo masculino estão presentes em culturas como a cigana, que está ricamente presente na Andaluzia e representa um eixo estrutural na poesia Lorquiana, como aponta a crítica.

expandida e passa a englobar o desejo homoerótico, reiterando a isotopia do umbroso.

Como os referidos cavalos são apresentados dormindo em uma praça, pode-se entender que: em espaços nos quais a sociedade se faz presente, o sujeito esconde seu desejo. Tal hipótese confirma-se pela afirmação feita em seguida, na qual o eu lírico diz que os cavalos dormiam sob a luz da face de seu amado.

Nessa chave de leitura baseada nesse discurso, a imagem projetada por este sujeito frente à sociedade é oposta à ideia de umbroso. Assim sendo, pode-se supor que este é um sujeito que projeta-se socialmente como não-*queer*, já que ele e seu amado não podem conceber seu amor em espaços públicos. Nestes espaços de exposição social, é necessário “mascarar” o objeto amado. Marca de uma identidade *queer*, pautada pela exclusão social devido ao objeto de desejo, como aborda Louro (2004):

A afirmação da identidade [*queer*] supunha demarcar suas fronteiras e implicava numa disputa quanto às formas de representá-la. Imagens homofóbicas e personagens estereotipados exibidos na mídia e nos filmes são contrapostos por representações “positivas” de homossexuais. Reconhecer-se nessa identidade é questão pessoal e política. O dilema entre “assumir-se” ou “permanecer enrustido” (no armário - *closet*) passa a ser considerado um divisor fundamental e um elemento indispensável para a comunidade (p. 32)

O confronto entre “assumir-se” ou “permanecer enrustido” afeta significativamente esse sujeito, sendo o medo da repressão social um ponto central de sua construção dentro do discurso poético. Medo esse, que afeta outros sujeitos construídos em outros poemas, como os que serão analisados mais adiante neste artigo.

Nos versos seguintes, 7 e 8, fica claro esse contato mais íntimo entre o interlocutor e o eu lírico, e é construída uma oposição interessante, que joga com partes corporais: opõem-se aqui a face e a cintura. Seguindo o movimento explorado na primeira ocorrência isotópica do umbroso que reveste a figura do ventre, aqui há novamente uma parte corporal, dessa vez mais íntima e facilmente

relacionável ao contato sexual: a cintura. Esta aparece sugerindo o desejo homoerótico e estendendo a isotopia do umbroso, em oposição à face desse sujeito que, como constatado na última ocorrência, é construída sob a ideia do luminoso. Dessa maneira, se pode supor que o conflito na construção identitária do sujeito: ele se projeta socialmente de um jeito, porém carrega dentro de si um desejo tido como obscuro.

Na primeira parte do terceiro bloco, nos versos 9 e 10, o eu lírico apresenta uma síntese de como seu interlocutor projeta-se socialmente. Mais uma vez a isotopia do luminoso é reforçada pelos semissímbolos criados. Sugerindo, dessa maneira, que tudo o que foi exposto anteriormente, referente à externalização dos sentimentos amorosos do interlocutor, está limitado pela sociedade: estando entre o branco do gesso e a palidez do jasmim. Esse possivelmente mostra-se como tendo medo da repressão social, já que seu desejo que começa a germinar como um ramo de semente é pálido e constantemente ocultado.

Nos versos 11 e 12, é onde se encontra a conexão que junta as estrofes 3 e 4 em um único bloco. Neste momento, o eu lírico anuncia que dará seu parecer quanto ao que espera do futuro de sua relação com seu amado. Para tal, reveste seu discurso, expresso na quarta estrofe, com a isotopia do luminoso, trazida pela figura do marfim. Entretanto, o semissímbolo criado expande o significado deste símbolo de brancura, sugestionando mais que a imposição dessa fala: sua resistência. São insinuadas as intenções de caráter subversivo que o poeta pode ter ao, nessa chave interpretativa, impor-se contra os paradigmas heteronormativos vigentes na sociedade. Além desse aspecto, um *enjambement* conecta as duas estrofes. Para além do nível discursivo, estão conectadas também por sua estrutura formal.

No primeiro verso da quarta estrofe, de número 13, o eu lírico recupera figuras exploradas anteriormente (a magnólia, o jasmim e o ramo de sementes) ao evocar a figura de um jardim. Tal movimento confirma a significação atribuída a estas figuras, visto que o jardim aqui desenhado é palco das agonias do eu lírico. É possível entendê-lo como sendo uma metáfora que refere-se à não

realização de seu impulso amoroso. Frente a toda essa repressão social, o eu lírico compreende que amar esse ser o fará sofrer, pois os sentimentos que ambos compartilham não se encaixam nos padrões heteronormativos impostos e sua exposição é restrita, dado o medo da retaliação.

Mediante isto, evidencia-se que o interlocutor apresenta sérios entraves que o impedem de externalizar seus desejos e anunciá-los socialmente. Inclusive, interferem na forma como sua identidade é constituída perante a sociedade: ele nunca vivenciará socialmente esse desejo como o vivenciou no momento íntimo, relatado na segunda estrofe, o qual compartilhou com o eu lírico.

Entende-se que nesse momento o interlocutor rendera-se ao desejo, pois uma parte de seu corpo é posta não como diretamente reiterando a isotopia do umbroso, mas sim negando a isotopia do luminoso, o que exprime diretamente o caráter subversivo de seu desejo.

Esse contato confirma-se aqui na ideia trazida nos versos 15 e 16. É construído o semissímbolo da “boca” que carrega a significação desse contato do eu lírico com o interior de seu interlocutor, onde está guardado seu desejo pelo homoerótico. E essa construção repete-se no momento em que o eu lírico enuncia que esse sujeito só terá contato com o seu interior quando conseguir libertar-se das amarras sociais e impor-se como sujeito *queer*. Fato que, para ele, só acontecerá depois da morte.

4.2. A morte e o desejo

Gacela III:
DEL AMOR DESESPERADO

La noche no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás

con la lengua quemada por la lluvia de sal.

El día no quiere venir
para que tú no vengas
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.
(GARCÍA LORCA, 2012, p. 44).

Tendo em vista os semissímbolos criados pelo poeta no poema analisado anteriormente, pode-se, de forma clara, reconhecer, em outros poemas, como o Gazel III reiteraões isotópicas que se fazem presentes em outras construções semissimbólicas. Neste poema em questão, o eu lírico queixa-se das dificuldades que ele e o interlocutor enfrentam para se encontrar e de como, apesar de tudo isso, o desejo de um pelo outro os fará estar juntos. Estruturalmente este é, entre os poemas analisados, o que mais se aproxima do modelo estrutural formal tradicional de um gazel. Porém, sua forma é extrapolada: o tema abordado faz com que a forma se molde para contemplá-lo.

A primeira estrofe do poema, para além de ditar o ritmo, confirma a reiteração das isotopias que sustentam o jogo do umbroso *vs.* luminoso.

A “noite” é elencada aqui como palco do encontro destes dois amantes. Porém, há uma queixa do eu lírico: este declara que esse momento de encontro demora a acontecer. Sugere-se que se trata do encontro de dois sujeitos *queers*, dada a escolha temática ao construir-se um semissímbolo que reitera a ideia do umbroso, que se liga intrinsecamente ao desejo homoerótico, e por outras reiteraões dessa isotopia ao longo do poema, que serão debatidas a seguir.

A segunda estrofe mostra a obstinação do eu lírico, seu desejo em estar com esse objeto amado e os desafios que está disposto a enfrentar para lograr esse feito. É construído um semissímbolo que reitera a ideia do luminoso, pondo este em chave negativa: um “sol de lacraias”, ou seja, um astro luminoso e venenoso que representa uma ameaça ao eu lírico, que teme que este “devore suas têmporas”.

Pensando na expansão desta simbologia, temos uma metáfora construída nos seguintes termos: o eu lírico fará de tudo para encontrar seu amado, ainda que tenha de enquadrar-se em um discurso hegemônico e socialmente normalizado, submetendo-se ao modo de pensar socialmente aceito; ou ainda, que tenha de enfrentar represálias ao seu modo de pensar e viver, tendo seus ideais atacados e posicionamentos questionados.

A hipótese acima é sugestionada a partir do entendimento do luminoso como uma ideologia dominante que, possivelmente, entraria em sua mente o instigando a ter medo do que pode acontecer se ele realmente quiser consumir seu amor com o interlocutor. Como resultado, ele optaria por enfrentar essas adversidades e ir de encontro à realização de seus desejos. Tanto medo e precauções envolvendo um encontro amoroso, podem bem estar relacionados à esfera da homoafetividade, que historicamente em nossa sociedade sempre foi uma forma de amor marginalizada.

A terceira estrofe diz algo sobre o outro sujeito. São apresentados outros semissímbolos de natureza metafórica: uma “língua queimada” e uma “chuva de sal”. Sendo que estas estão ligadas por causa e efeito, relacionadas diretamente ao discurso desse sujeito que é afetado por essa repressão social. Visto que o sal reitera a ideia do luminoso e fere o interior do interlocutor, o qual contém esse desejo pelo homoerótico contido dentro de si. Ele irá se encontrar com o eu lírico, porém tem marcas da violência social em seu interior, o que pode representar certo entrave em se entregar ao desejo homoerótico. Novamente um sujeito com medo de “assumir-se”.

A quarta estrofe inicia o segundo bloco do poema. As isotopias morfossintáticas aqui fazem com que o poema divida-se estruturalmente em três blocos, sendo o segundo, a repetição quase

exata do primeiro e o terceiro um arremate do texto. Pode-se comprovar a semelhança entre o primeiro e o segundo pelos versos 2 e 9; 3 e 10; 4 e 11; 6 e 13, os quais apresentam paralelismo sintático.

Por sua vez, os processos semissimbólicos contidos nos demais versos (1 e 8; 5 e 12; 7 e 14) têm sua significação reconstruída para reiterar outro momento da oposição isotópica, expressando de forma mais visceral o medo da sociedade punitiva.

Desse modo, na quarta estrofe, o semissímbolo “noite” criado no verso 1 é trocado no verso 8 por “dia”, agora sendo dado este cenário como o palco para o encontro desses dois sujeitos. Tal atualização age reiterando a ideia do luminoso e marcando o tom mais repressivo que os semissímbolos deste bloco assumirão.

O verso 12, seguindo a mesma linha temática do verso 5, expressa uma atitude do eu lírico frente a sociedade: se necessário for, ele irá se expor entregando parte de seu interior, seu “cravo mordido”. O verso 14, novamente complementando um outro verso, desta vez o verso 7, expressa algo sobre o sujeito amado: reitera seu medo em expor-se, pois este fará de tudo para ocultar seu desejo que o qualifica como *queer*, ele seguirá pelos caminhos escuros, os quais asseguram que permanecerá encoberto.

O terceiro bloco, formado pela última estrofe, traz a ideia de total impossibilidade da realização, em seu contexto atual, do encontro desses dois sujeitos: isso não pode acontecer nem durante o “dia” e nem durante a “noite”, nem de forma escondida e nem de forma explícita.

Frente a isso, o eu lírico sugere a morte como a realização deste encontro. Assim como no gazel analisado anteriormente. Não é atribuída a essa situação um sentimento pesaroso, mas sim a sensação de esperança, uma crença na possibilidade de concretização de seu enlace amoroso, distante do plano terreno e da pungente punição social.

4.3. Uma fuga e um encontro

Gacela X:
DE LA HUIDA

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas.
con la lengua llena de amor y de agonía

Muchas veces me he perdido por el mar,
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

No hay noche que, al dar un beso
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,
ni nadie que al tocar un recién nacido
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua, voy buscando
una muerte de luz que me consuma.
(GARCÍA LORCA, 2012, p. 60).

Neste poema, tem-se novamente a recorrência dos percursos isotópicos do umbroso e do luminoso. Contudo, é construído aqui como forma de expansão dessa oposição do plano do conteúdo a imagem do “mar”. Esta implica em si a possível construção semissimbólica do desejo homoerótico: algo profundo, muitas vezes escuro e indecifrável, no qual o eu lírico aparenta mergulhar e sentir-se perdido.

Na primeira estrofe, o eu lírico apresenta esse semissímbolo do “mar”. É evocada uma atmosfera sinestésica que joga com o ouvir e o falar: ele está perdido pelos ideais que a sociedade podou. Com os sentimentos amorosos que carrega dentro de si, ao adentrar mais profundamente nesse mar de desejo, acaba por ser tomado por uma extensa agonia, já que o discurso amoroso que traz é repudiado socialmente.

A segunda estrofe representa um estribilho do poema que será redesenhado mais adiante. Neste, transparece mais explicitamente a

relação entre o “mar” e o desejo homoerótico: o eu lírico compara a sensação de perder-se pelo mar com a de apaixonar-se por um rapaz. Louro (2004, p. 34) ao fazer considerações a respeito do discurso amoroso construído a respeito da homossexualidade em um contexto amplo - seja em obras literários ou textos científicos - aponta que o principal especificador que viria delinear o caráter deste discurso é a predileção pelo objeto amado. Sendo assim, para além da encoberta deste desejo amoroso, outro argumento que pode reforçar a tese de que este amor expresso no discurso poético lorquiano pertencente à esfera do homoerótico é a insinuação das sensações decorrentes da paixão por um rapaz.

Deste modo, quando o eu lírico insinua seu objeto de desejo, fundamenta a hipótese de que a construção semissimbólica, e a recorrência isotópica que esta remonta, estão intrinsecamente ligadas ao desejo homoerótico e sua profundidade envoltória. Seu tom é imperioso, indaga e consome o eu lírico em todos os poemas analisados deste livro e quiçá alguns demais em outros livros do mesmo poeta.

Nas estrofes seguintes são construídas duas cenas entre os versos 6 e 9. A primeira traz a “noite”, expressamente umbrosa, como debatido anteriormente. Porém, esta noite é palco de um beijo e seus protagonistas sentem o “sorriso de pessoas sem rosto”. O semissímbolo “sorriso” aqui reitera a ideia do luminoso, dada a cor branca dos dentes e como é lançado por pessoas que se misturam na multidão, reprodutoras do pensamento hegemônico, já que não é possível identificar seus rostos. Como se este beijo fosse uma ação que despertasse o repúdio social, depreendendo-se daí: um beijo homoerótico.

Na cena seguinte, é criada a imagem de um “recém-nascido” cujo toque lembra “caveiras de cavalo”. Tendo em vista o primeiro gazel analisado, aqui é recuperada a temática que tange o semissímbolo dos “mil cavalos persas”. Esta é ligada ao desejo homoerótico, como neste ponto é tratada a “caveira” deste “cavalo”, apreende-se de tal construção a ideia de um extinto social que leva a sociedade a vigiar se esse jovem que nasce será, ou não, tocado pelo desejo homoerótico. Tem-se a visão apenas do esqueleto desse

desejo, como referência aos preconceitos socialmente perpetuados, numa preocupação com o que está no mais interior deste sujeito.

Na estrofe seguinte, há mais uma ocorrência dessas ideias. Os semissímbolos que se referem a “flores”, ao longo dos poemas analisados, aparecem como um nascimento delicado de um desejo puro, e aqui elas são postas em contraponto a uma “dura paisagem” feita de “ossos”, semissímbolo este que reitera a ideia do luminoso punitivo e violento.

Tal aspecto socialmente construído faz com que o homem tenha de voltar-se para dentro de si, e esconder, assim como as “raízes escondem-se abaixo da terra”, seus desejos rechaçados. Se estes pedem um cuidado e uma necessidade de salvaguarda, não há dúvidas de quem são de cunho homoerótico.

Na última estrofe, recupera-se o estribilho do poema que aqui aparece com sua sintaxe invertida, dando mais ênfase para a expansão significativa do semissímbolo “mar”.

Finalmente, nos versos 16 e 17, temos um arremate do poema, que conclui ao afirmar que o eu lírico está assolado por uma sensação de perda. Tal sensação é oriunda de sua relação conflituosa para com o desejo homoerótico, fato que o leva a buscar uma “morte de luz”, um modo de findar com sua consternação, de ver-se livre dos entraves sociais, para que possa aventurar-se em seu desejo sem medos, indicando novamente, assim como nos outros dois poemas analisados, que à morte pode ser concebida como a possibilidade de realização plena do amor homoerótico.

4.4. O discurso poético homoerótico e seu grau máximo de significação

Por certo, ao longo dos três poemas analisados, tem-se um eu lírico que está em conflito direto, tanto interno quanto externo, com seu desejo e sua ânsia em unir-se com seu amado. O cerne deste conflito é o caráter punitivo do discurso social hegemônico que lhe causa um medo exorbitante. Este o contamina e fere a ponto de escorrer para a forma do poema - alterando sua forma estrutural, fazendo com que esta se adeque para poder conter o tema. Seu

desejo é tido sempre como obscuro, umbroso, acuado pela luz opressora da sociedade. Tal medo tange sujeitos *queers*, sempre regidos pelo dilema entre “assumir-se” ou “permanecer enrustidos”.

É justamente ao tentar fazer uma representação positiva do homossexual que o discurso poético lorquiano atinge um de seus graus máximos de potencialidade. Como traz Louro (2004), um reconhecer-se dentro destas representações é fundamental para o empoderamento de um sujeito *queer*. É facilmente perceptível que a tematização por trás de tais imagens criadas pela linguagem poética está muito mais próxima de uma sensibilidade homoerótica do que uma forma de perversão, ou deturpação, do caráter romântico de um texto poético/amoroso como o Gazel. Corroborando para a legitimação deste amor.

Cabe aqui pontuar a dissonância entre o modo como um sujeito *queer* constrói discursivamente seus próprios desejos e medos. As aproximações feitas neste artigo levam a entender que este discurso refere-se a um sentimento romântico sublime que deve ser protegido, acredita-se que isso ocorria por tratar-se de um amor entre homossexuais. Enquanto, historicamente, o discurso construído acerca de sujeitos *queers* conduzia ao riso e à chacota, estigmatizando e marginalizando toda forma de expressão amorosa homoerótica. Construindo, assim, de forma preconceituosa a ideia que as sensações percebidas por este sujeito, vítima sempre de opressão, estão ligadas a algo sujo e promíscuo, ou seja, repulsivo aos padrões normativos sociais vigentes.

5. Entre o sensível e o erótico

Por fim, é incontestável a necessidade de debater sobre essa forma de discurso. Muito se pesquisou e teorizou sobre as obras de Federico García Lorca, mas pouco se falou sobre sua homossexualidade e a forma como isso aparece em seus escritos literários. Assim, torna-se de suma importância que na contemporaneidade se desdobrem discussões sobre sexualidades marginalizadas, as quais foram sucessivamente apagadas dos cânones literários. Está na hora de estas figuras serem lidas de forma

positiva. Pois, como comprovado neste artigo, é entre o sensível e o erótico que está a construção simbólica de uma identidade homossexual que luta, como o próprio Lorca, por uma reformulação dos conceitos arraigados numa sociedade, que tanto os vigiou, reprimiu e perseguiu, até conseguir a sua completa aniquilação, ou quase isso.

NALDI, H. Homoerotismo, punição e sensibilidade: uma análise da construção semissimbólica da identidade homossexual na poesia lorquiana. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 19, n. 1, p. 342-361, 2020.

HOMOEROTISM, PUNISHMENT AND SENSITIVITY: AN ANALYSIS OF THE SEMI-SYMBOLIC CONSTRUCTION OF HOMOSEXUAL IDENTITY IN LORQUIAN POETRY

ABSTRACT: Understanding the extent of Federicos García Lorca's work, this article is limited to analyzing only one of his books of poems, *Diván del Tamarit* (1936). A link was made between Semiotics and Queer Theory, to became possible to identify the way these semisymbols are constructed throughout the poems and learn how the recurrence process of symbolic representation influences the construction of a homosexual identity.

KEYWORDS: *Federico García Lorca; Poetry; Homoerotism; Semiotic; Queer Theory.*

Referências bibliográficas

- BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994.
- CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Contexto, 1960.
- CHEVALIER, J.; et. All. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.
- FIORIN, J. L. *Elementos da análise do discurso*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- FLOCH, J.-M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.
- GARCÍA LORCA, F., 1898-1936. *Sonetos do amor obscuro; e, Divã do Tamarit*. 1.ed. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. Coleção Folha. Literatura ibero-americana. v.2. Tradução de: *Sonetos del amor oscuro; Divã del Tamarit*.

- GIBSON, I. *Federico García Lorca: a biografia*. São Paulo: Globo, 2014.
- GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima ... [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. *Semântica estrutural*; tradução de Haqira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- JIMENNEZ PEDRAZA, F. B. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Espasa, 2000.
- LOURO, G. L. *O corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MAGALHÃES, M. U. B., Prado, J. B. T. *A Estrutura da Função Poética*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, Universidade Estadual Paulista, vol. 13, n. 1, p. 121-150, jul 2015.
- MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. Série Cadernos da Diversidade; 6.
- PLATAS TASENDE, A. M. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2006.
- REGINO, S. M. de O. Representações simbólicas da homossexualidade em El Público de Garcia Lorca. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*. vol. 18, out. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 23 nov. 2020.
- VILLENA, L. A. de. LA SENSIBILIDAD HOMOERÓTICA EN EL ROMANCERO GITANO. *Castilla*. Estudios de Literatura. vol. 2, 2011, p. 501-516.