

“: VER É UM ATO POLÍTICO” – CONFIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO  
NA LÍRICA DE CAIO FERNANDO ABREU E HORÁCIO COSTA

MICHAEL SILVA (Doutorando)  
Universidade Federal de Goiás (UFG)  
Goiânia, Goiás, Brasil  
(michaeletras@gmail.com)

DR. JAMESSON BUARQUE DE SOUZA  
Universidade Federal de Goiás (UFG)  
Goiânia, Goiás, Brasil  
(jamessonbuarque@gmail.com)

RESUMO: Este artigo analisa duas obras: *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) e *A hora e vez de Candy Darling* (2016), de Horácio Costa. O objetivo foi constatar como as duas subjetividades líricas abordam o tema do homoerotismo. Ao analisá-las a partir da noção de sujeito lírico de Dominique Combe (2009-2010) e da de homoerotismo de José Carlos Barcellos (2006) e, mais detidamente, os poemas “Obsceno”, do primeiro, e “Ayers Rock ou A Ocupação Política do Cartão Postal”, do segundo, chegou-se à conclusão de que a poesia de Caio Fernando Abreu apresenta uma subjetividade lírica homoerótica que pode ser entendida como homossexual/homoafetiva, enquanto a de Horácio Costa instaura uma subjetividade lírica homoerótica que pode ser descrita como propriamente *gay*.

Palavras-chave: Poesia. Lírica. Homoerotismo. *Gay*.

Artigo recebido em: 14 maio 2020.  
Aceito em: 13 jun. 2020.

SILVA, Michael; SOUZA, Jamesson Buarque de. “: Ver é um ato político” – configurações do homoerotismo na lírica de Caio Fernando Abreu e Horácio Costa. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 1 (2020), p. 196-214.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 11 jul. 2020.

## “: VER É UM ATO POLÍTICO” – CONFIGURATIONS OF HOMOEROTICISM IN CAIO FERNANDO ABREU AND HORÁCIO COSTA’S LYRIC POETRY

**ABSTRACT:** This article analyses two poetic books: *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) and *A hora e vez de Candy Darling* (2016), by Horácio Costa. The purpose was to perceive how the two lyric subjectivities approach the theme of homoeroticism. When analyzing them from the notion of lyric subject by Dominique Combe (2009-2010) and that of homoeroticism by José Carlos Barcellos (2006) and, more specifically, two of their poems, the result was that the poetry by Caio Fernando Abreu has a homoerotic lyric subjectivity that can be understood as homosexual/homoaffective, while that by Horácio Costa establishes a homoerotic lyric subjectivity that can be properly described as gay.

**Keywords:** Poetry. Lyric. Homoeroticism. Gay.

### INTRODUÇÃO

“: ver é um ato político”  
Costa, 2016

O presente trabalho realiza uma análise comparativa de duas obras poéticas do contexto brasileiro nas quais o homoerotismo é presença de destaque: *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012) e *A hora e vez de Candy Darling*, de Horácio Costa (2016). O primeiro livro mencionado foi lançado *post mortem* pelas organizadoras Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. Ele agrupa poemas escritos por Caio F. Abreu entre 1968 e o ano de seu falecimento, 1996. A publicação foi subdividida em cinco seções, pelas organizadoras, tendo-se em vista a cronologia de escrita dos poemas: 1960, 1970, 1980, 1990 e a seção “sem data”, que contém poemas os quais o escritor não datou. O segundo livro referido foi lançado em 2016 e contém poemas de Horácio Costa escritos entre os anos de 2013 e 2014. O seu título faz referência ao conto “A hora e vez de Augusto Matraga” do escritor brasileiro Guimarães Rosa [MG, 1908-1967], contido em seu primeiro livro lançado, *Sagarana* de 1946. Assim como faz referência à atriz transgênero norte-americana Candy Darling [1944-1974], presença marcante em alguns filmes do famoso cineasta Andy Warhol.

SILVA, Michael; SOUZA, Jamesson Buarque de. “: Ver é um ato político” – configurações do homoerotismo na lírica de Caio Fernando Abreu e Horácio Costa. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 1 (2020), p. 196-214.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 11 jul. 2020.

A pesquisa aqui realizada não consiste em valorar positivamente um poeta em detrimento de outro; mas descrever como as duas subjetividades líricas configuram o tema do homoerotismo. A questão objetivamente foi: Como o tema se configura nas duas subjetividades líricas? Para resolvê-la, levamos em consideração às noções de subjetividade lírica circunscrita por Dominique Combe (2009-2010) e de homoerotismo delineada por José Carlos Barcellos (2006).

Para a discussão, foram relidos os cento e dezesseis poemas de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), mas considerados os poemas homoeróticos<sup>1</sup>; bem como todos os trinta e nove poemas de *A hora e vez de Candy Darling* (2016), mas especialmente os poemas também homoeróticos de tal publicação. Contudo, foram analisados aqui mais detidamente: “Obsceno”, de Caio Fernando Abreu (2012) e “Ayers Rock ou A Ocupação Política do Cartão Postal”, de Horácio Costa (2016). Tal seleção se deu em função de serem elucidativos em relação à questão levantada e pela necessidade de adequação ao espaço de divulgação da pesquisa, em formato de artigo.

## SUBJETIVIDADE LÍRICA E HOMOEROTISMO

Após uma explanação histórica acerca da noção de “eu lírico” da teoria da lírica, Dominique Combe (2009-2010) chega à conclusão de que a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, de maneira que convém relativizar a dicotomia radical estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre verdade e poesia. Isso porque, segundo o autor, todo discurso referencial comporta certo grau de invenção que alude à ficção, assim como toda ficção remete a estratos autobiográficos, de maneira que não há como mensurar com exatidão fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância”, nem quantificar o grau de “ficcionalidade” do texto literário.

Além disso, de acordo com o pesquisador, o sujeito lírico pode ser entendido como um sujeito sensível, porque o sentimento nele assume um valor universal. Segundo Combe, a poesia lírica supera o testemunho autobiográfico e institui uma ficcionalidade alegórica, de maneira que os sentimentos lá presentes não se restringem a um indivíduo, mas se inscrevem enquanto possibilidades do humano. Para ele, a redescrição lírica extrai o sentimento da esfera psicológica do poeta, de sua biografia, para elevá-la ao patamar de categoria *a priori* da sensibilidade.

---

<sup>1</sup> “Por ‘homoerótico’ nos referimos a poemas nos quais o sujeito lírico se dirige a um outro do mesmo gênero esboçando desejo/afeto; constrói a imagem de um sujeito homoerótico e/ou se configura textualmente enquanto ‘pederasta’, ‘sodomita’, ‘homossexual’, ‘gay’, ‘queer’, entre outras formas identitárias homoeróticas” (BARCELLOS, 2006).

Assim sendo, o jogo entre biográfico e fictício, singular e universal, faz com que o sujeito lírico seja “entre-dois”. Segundo o autor, não há uma identidade acabada para ele a rigor, pois não pode ser categorizado de maneira estável. O eu lírico, ou sujeito lírico, para ele, consiste em um incessante movimento do empírico em direção ao geral. Assim, longe de exprimir-se como um sujeito já constituído, o qual o poema apenas exprimiria ou representaria, ele está em permanente constituição e sempre se renovando pelo poema, sem o qual não existiria, pois “[...] o sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo” (COMBE, 2009-2010, p. 128).

Sobre o homoerotismo, José Carlos Barcellos (2006) afirma que uma das formas possíveis de abordá-lo na literatura é pelo viés temático. Essa tarefa consiste em identificar, circunscrever e analisar temas e subtemas homoeróticos nos textos literários. O autor propõe, para isso, alguns conceitos operacionais. Entre eles, destacamos: *homoerotismo* e a noção de literatura *gay*.

*Homoerotismo* é um conceito literário abrangente que procura lidar com diferentes formas de relacionamento erótico entre pessoas de um mesmo gênero e que considera esse tipo de emergência independentemente das configurações histórico-culturais e das percepções pessoais e sociais que causa. É um instrumento analítico que opera com ou sem a presença de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. O objetivo é contemplar “[...] tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto as relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição” (BARCELLOS, 2006, p. 20).

De acordo com José Carlos Barcellos, o conceito é vantajoso por não impor ao texto nenhum modelo predeterminado de relação. Ou seja, é uma noção que permite ao analista identificar as configurações que as relações entre iguais assumem em cada contexto cultural, social e/ou pessoal. Como conceito aplicado à crítica literária, em específico, ele é operacional justamente por não entrever formas de relação ou de identidades anacrônicas ao texto literário.

Percebe-se acima que a circunscrição do conceito é globalizante. A partir de sua abertura é analiticamente possível tratar de uma configuração textual em que um sujeito se dirige a um igual esboçando afeto/desejo, no qual entra em cena um sujeito homoerótico ou no qual haja a presença de uma relação dessa natureza. Ou seja, ele é um termo que contempla tanto as formas de apresentação literária do homoerotismo em contornos pejorativos quanto afirmativos, o que faz com que ele englobe desde a pederastia grega, a sodomia medieval, a prostituição até o casamento *gay*, por exemplo, tal como adiantado por José Carlos Barcellos acima.

Ainda de acordo com o escritor, o emprego do termo “homossexual”, no âmbito da crítica literária, parece coerente se aplicado ao período que vai desde a sua criação e difusão, pela segunda metade do século XIX, até a emergência de movimentos mais massivos de liberação homossexual nos anos 60 e 70 do século XX. Mais

precisamente entre os anos 1869 e 1968. Pois, a partir daí, seria preciso operar também com o termo “*gay*”. A diferença entre “homossexual” e “*gay*” fundamenta-se nas mudanças advindas dos movimentos de liberação que se desenvolveram conjuntamente com os da revolução sexual. Ou seja, de maio de 1968, e *Stonewall*, de junho de 1969, em diante e que determinaram, nas principais metrópoles ocidentais, a emergência da cultura/identidade/figura *gay*. Categoria que corresponde a uma forma de existência multidimensional estruturada tanto a partir de uma conduta homossexual quanto por formas de consumo, opções políticas, perspectivas culturais e estilo de vida específicos. De acordo com Barcellos, pode ser inclusive “[...] útil contrapor ‘*gay*’ a ‘homossexual’, sem, no entanto, enrijecer essa oposição, [...] porque as realidades culturais são sempre extremamente dinâmicas” (2006, p. 26). Útil porque, para ele, quando se pensa em escritas como as de André Gide ou Julien Green e, por outro lado, de Cyril Collard ou Allan Hollinghurst, por exemplo, percebe-se claramente a passagem de uma “condição” homossexual para um “estilo de vida” *gay*. Ou seja, “[...] de uma postura de autodefesa a uma de autoafirmação, do questionamento da legitimidade da própria existência à afirmação inequívoca da mesma” (p. 26-27). Ao recuperar Gregory Woods (1998), o autor assume que só poderíamos falar, de forma estrita, em literatura propriamente *gay* a partir da emergência de uma identidade pública *gay* pós-anos 1968 (p. 27).

Para o entendimento da poesia lírica do contexto brasileiro de autoria masculina, entretanto, preferiremos operar com a noção geral de “homoerotismo” destacada por José Carlos Barcellos (2006). Fazemos isso porque ela é mais vantajosa inicial e analiticamente do que “homossexual” (PITTA, 2003)<sup>2</sup> ou “*gay*” (SILVA, 2010); necessariamente por não atribuir, de antemão, ao poema lírico, representações que lhes são anacrônicas. Assim como pelo termo “homoerotismo/homoerótico” não operar, de forma endêmica, socialmente e em textos literários. O que, para nós, faz

---

<sup>2</sup> O crítico português Eduardo Pitta (2003), diferentemente do que ocorre com o brasileiro Antonio de Pádua Dias da Silva (2010) com o conceito de “literatura *gay*”, não recorre à anacronia. Ao empregar o termo “homossexual”, para entender aspectos da literatura portuguesa, Pitta parte de obras pós-1869. Ou seja, no contexto das obras arroladas, o termo já existia e circulava para designar sujeitos homossexuais de maneira inferiorizada. Antonio de Pádua Dias da Silva faz uma escolha anacrônica ao entender a obra brasileira *Bom-Crioulo* [1895], de Adolfo Caminha, por exemplo, como “literatura *gay*” porque, tal como ele mesmo adianta, a palavra “[...] surge num momento político que podemos chamar de pós-Stonewall [1969], cujas bases discursivas em que se assentou propiciaram o desarme das armadilhas sociais contra os homossexuais e, a partir de então, optou-se pelo termo *gay*” (2010, p. 65). E porque a obra de Caminha em questão constrói um “homoerotismo” com tons de patologia, anormalidade e zoomorfismo, entre os personagens Amaro e Aleixo. De maneira, inclusive, previsível para o contexto de lançamento da obra. Ou seja, o romance em questão constrói um homoerotismo mais próximo da noção patologizante e ultrapassada de “homossexualismo”, tributária da segunda metade do século XIX do que da concepção de sexualidade “*gay*” da segunda metade do século XX, para a qual a atração entre iguais é apenas mais uma forma de direcionamento na diversa afetividade/sexualidade humana.

dele um instrumento descritivo menos comprometido. Ele não se impregna de pré-conceitos e, conseqüentemente, não carrega consigo um teor previamente estigmativo ou militante. Em outras palavras, diferentemente de “pederasta”, “sodomita”, “homossexual”, “gay”, “queer”, etc., “homoerótico/homoerotismo” não possui uma relação semântica direta com identidades sociais historicamente bem delimitadas, tal como nos deixa entrever José Carlos Barcellos, nem mesmo com causas tão complexas, controversas e necessárias. Fenômeno que, a nosso ver, faz com que a noção seja mais proveitosa como ponto de partida analítico para poesias com essa temática.

Neste ínterim, é válido destacar que, para nós, o termo é também vantajoso analiticamente em função da sua remota etimologia: *Homo*, do grego “homos”, que equivale, em língua portuguesa, a “mesmo, igual, semelhante, idêntico, correspondente, parecido, etc.”; *erot*, também do grego “Eros”, que, na mitologia grega, é o deus do amor e do erotismo e o sufixo *ismo* do grego “-ismos” e do latim “-isma/-ismus”, elemento morfológico que equivale à especificação de uma “prática, sistema, doutrina e/ou maneira de entender algo”. Significa, portanto, que “homoerotismo” é uma categoria mais vantajosa como pontapé para a análise literária do que as nomações “pederasta”, “sodomita”, “homossexual”, “gay”, “queer”, entre outras, por não se ligar semanticamente, como dito, às identidades homoeróticas historicamente situadas.

Contudo, a terminologia não deve eximir o crítico de (tentar) entender que espécie de homoerotismo é configurado pelo sujeito lírico ou que imagens este sujeito lírico constrói de figuras homoeróticas. É nesse sentido que empregamos uma metodologia de pesquisa comparada entre duas obras: a de Caio Fernando Abreu e a de Horácio Costa, para analisar sob qual perspectiva a poesia do contexto brasileiro atual de autoria masculina aborda o tema do homoerotismo também masculino. Fazemos isso porque “[...] o poema carrega sua inscrição histórica como também a memória literária e as vivências circunstanciais instauradas na experiência com a linguagem” (CAMARGO, 2016, p. 60). Vejamos abaixo, então, como as duas subjetividades líricas focalizadas trabalham o tema.

## HOMOEROTISMO EM CAIO FERNANDO ABREU E HORÁCIO COSTA

Caio Fernando Abreu [RS, 1948-1996] foi principalmente contista, romancista, dramaturgo e jornalista. Mudou-se para São Paulo em 1968, após ser selecionado em um concurso nacional para integrar a primeira redação da revista *Veja*. Em 1969, refugiou-se na chácara da escritora Hilda Hilst [1930-2004], em Campinas/SP, em decorrência de ter sido fichado pela ditadura militar-empresarial. Abertamente *gay*, ele foi instigado pela contracultura, viajou pela Europa com recursos financeiros

limitados, viveu em comunidades e exerceu a função de lavador de pratos em Estocolmo. Em 1984, recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro de contos *Triângulo das águas* e, em 1989, pelo livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em 1990, foi para Londres e lançou a tradução inglesa do livro. Ele foi também para a França em 1994 a convite da *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint Nazaire*, onde escreveu a novela *Bien Loin de Marienbad* e, em 1996, recebeu o prêmio Jabuti pela coletânea de contos *Ovelhas negras*. Morreu nesse mesmo ano em decorrência de complicações do HIV. A solidão, o medo, a morte, as angústias da vida moderna, a AIDS, o sexo, o amor, a urbanidade, o abandono e o homoerotismo são temas frequentes de sua escrita.

“Obsceno” é um poema composto por três estrofes de vinte e cinco versos livres, como se perceberá. Ele apresenta um sujeito lírico masculino que se põe a observar passantes do mesmo gênero em um lugar não nominado (1, 2, 3 e 4):

1. atrás da janela
2. vejo passar os **homens** que nunca serão meus
3. todas as tardes
4. cuidadosamente **escondido** entre as cortinas
5. vejo passar e passar os homens da cidade
6. com camisas abertas sobre os pelos suados
7. onde vezenquando<sup>3</sup> se embaraçam medalhinhas
8. de São Cristóvão ou Santa Teresinha
9. amém

Como se viu, a atitude do sujeito lírico é descrita como se ele fosse uma espécie de *voyeur* e se dá de maneira “escondida”; ou seja, para que não seja notado (4 e 5). A primeira estrofe descreve esse ato licencioso do sujeito lírico de observar secretamente homens passarem, bem como por um tom erótico fortemente marcado por expressões como “camisas abertas” e “pelos suados” (6). Contudo, o tom lascivo dos primeiros versos é um tanto quanto suspenso pela presença inesperada dos elementos “medalhinhas/ de São Cristóvão ou Santa Teresinha” que se embaraçam nos pelos suados dos homens observados por ele a partir da janela (7 e 8). Assim, a sensualidade da primeira imagem construída no poema (1 ao 6) de alguma maneira contrasta com a segunda (7 ao 9), necessariamente pela evocação de símbolos ligados à religiosidade católica comumente dissociados do tema da sexualidade. Versos, inclusive, sucedidos pela expressão sagrada “amém”; sobre a qual trataremos mais tarde.

---

<sup>3</sup> Grafia por aglutinação usualmente utilizada por Caio F. Abreu. Possivelmente para assinalar a coloquialidade do emprego da palavra a partir da variante do português brasileiro falado na Região Sul.

O contraste das duas imagens (dentro/fora, profano/sagrado), presentes na primeira estrofe, pode produzir surpresa e, por isso mesmo, sensação de humor no leitor. É interessante notar que a justaposição delas – de um lado, um homem escondido a observar outros homens passarem e, do outro, esses mesmos passantes, suados e de camisas abertas portando, às vezes, medalhinhas de santos católicos – faz emergir, pelo menos, quatro subentendidos interpretativos: a) o sujeito lírico se esconde porque observar escondido é algo que simplesmente lhe dá prazer; b) o sujeito lírico se esconde porque o ato é “ilícito” e, portanto, se esconder é necessário; c) alguns passantes são homens religiosos como ele, que menciona os símbolos católicos usados por aqueles e emprega a expressão “amém” e/ou d) alguns passantes são ligados à religião, diferentemente dele; muito embora mencione os símbolos católicos e empregue a expressão “amém” no final da estrofe (neste caso, de maneira jocosa). O fato é que a primeira estrofe do poema constrói, conseqüentemente, duas ambiências (um dentro e um fora) concernentes ao sujeito lírico. A ambiência externa, contudo, é o lugar para o qual ele: 1) não quer e/ou 2) não pode se mostrar.

No início da segunda estrofe, por sua vez, é possível perceber que o sujeito lírico:

10. virgem, vadia, cadela, puta velha cansada
11. dessas que já provaram todos os prazeres
12. por todas as bocas, por todas as camas.
13. agora mastigo o mofo, a poeira, a naftalina
14. dos brocados, traças, veludos esgarçados,
15. restos de um tempo sem tanta fome
16. amém

a) se compara a uma “virgem”, a uma “vadia”, a uma “cadela”, a uma “puta velha” que já provou todos os prazeres, todas as bocas e todas as camas e/ou indica, de maneira generalizada, b) fases sucessivas nas quais o ser humano sai de uma condição de inocência sexual (virgem), para uma condição de agente sexual (vadia), até conseqüentemente chegar a uma fase de declínio/abandono sexual (puta velha cansada). Fase final com a qual aparentemente o sujeito lírico se identifica, pois informa, logo no verso seguinte (13), que, em seu estado atual (“agora”), se encontra abandonado ao “mofo” e à “poeira” e se localiza em um tempo “sem tanta fome”. Em outras palavras, ela é uma estrofe que imprime um tom pesaroso ao poema, que se contrapõe à possível jocosidade da primeira estrofe e que faz emergir a tônica do abandono, usualmente abordada nos trabalhos do escritor gaúcho. A utilização das palavras “vadia”, “cadela”, “puta”, “velha”, “cansada”, “mofo”, “poeira”, “naftalina”, comumente utilizadas disforicamente, como que acentua a gravidade da estrofe.

Na terceira e última estrofe, o sujeito lírico diz que esses homens, que continuam a passar todas as tardes, fazem o seu corpo arder como se incidido por um “sol de dezembro em pleno meio-dia” (23):

17. passam
18. e passam e tornam a passar atrás da janela
19. todos os homens que nunca serão meus
20. passam
21. e passam e seguem a passar sobre meu corpo
22. ardido como as pedras da rua quando bate forte
23. um sol de dezembro em pleno meio-dia
24. todas as tardes
25. amém

10 de maio de 1979

(ABREU, 2012, p. 74; grifos nossos)

A reiteração do verbo “passar”, repetido seis vezes nessa mesma estrofe, referindo-se aos homens observados, faz eclodir, pelo menos, três subentendidos interpretativos: a) o ato de vê-los passar é cotidiano, portanto, repetitivo; b) o ato de vê-los passar é, assim como a recorrência verbal, demasiado e/ou c) o ato de vê-los passar afeta lancinantemente o sujeito lírico. O último sentido é reforçado, na terceira estrofe, quando o sujeito lírico indica que tornam a passar “atrás” da janela todos os homens que nunca serão seus (18 e 19). Isso porque, ao utilizar o advérbio “atrás”, para referir-se à localização dos passantes em relação a sua janela, o sujeito lírico os desloca da ambiência externa, à qual eles se integravam na primeira estrofe do poema, e aqui como que os projeta para o mesmo lado onde se encontra (1 e 2). Projeção que pode ser entendida como uma metáfora para a contundência com a qual o sujeito lírico é abalado pela imagem dos passantes, uma vez ser improvável todos eles caberem em um espaço limitado como o ocupado pelo sujeito lírico e demarcado pela figura da “janela”. Outra expressão que robustece a metáfora é a utilização da preposição “sobre”, no verso “e passam e seguem a passar sobre meu corpo” (21), a qual indicaria que os passantes estão, agora, “em cima” do corpo do sujeito lírico (se empregássemos o sentido literal da preposição em questão). Se acompanharmos a progressão do poema é como se, na primeira estrofe, os passantes estivessem do lado de fora da janela e, na última, respectivamente, na mesma ambiência do sujeito lírico e, logo após, “sobre” o corpo “ardido” (22) dele. Construções vérsicas que embaralham a distinção fora *versus* dentro, apresentada inicialmente no próprio poema e que acentuam a pungência da afetação com a qual os corpos dos passantes são sentidos pelo sujeito lírico.

No poema como um todo um elemento bastante curioso é a repetição da palavra “amém” ao final de todas as três estrofes (9, 16 e 25). Paralelismo lexical que pode ser interpretado como: a) uma atitude heterodoxa do sujeito lírico, indiferente às “medalhinhas/ de São Cristóvão ou Santa Teresinha” nos pelos suados dos passantes. Heterodoxia que configuraria um sujeito lírico assumida e orgulhosamente “obsceno”, tal como sugerido já pelo título, e que se contrapõe às imagens e expressões sacras que ele mesmo menciona; b) um sujeito lírico devoto e, portanto, culpado de sua obscenidade e que roga “amém” no sentido de desculpar-se do seu ato errante de observação não consentida de outros homens ou c) um sujeito lírico simultaneamente obsceno e devoto que emprega a expressão “amém” para reiterar/aprovar/desejar o que foi anteriormente dito, tal como na utilização corrente do termo no contexto cristão após uma oração. No último caso, é como se o poema deslocasse a expressão de sua utilização estritamente sagrada e a alocasse, ao mesmo tempo, em um contexto de profanidade relacionado ao seu desejo carnal homorientado. Deslocamento semântico no qual nenhum dos dois polos (profano - sagrado) se elimina. Amálgama que faz com que o sujeito lírico opere uma espécie de desconstrução (ou reconstrução) da liturgia cristã pouco afeita ao tema da sexualidade.

\*\*\*

O próximo poema é de Horácio Costa [SP, 1954]. Ele é atualmente professor de literatura portuguesa da Universidade de São Paulo, cursou pós-graduações na Universidade de Nova Iorque e na Universidade de Yale e tem pesquisa acerca do período formativo do ficcionista português José Saramago. Foi também professor na Universidade Nacional Autônoma do México entre 1987 e 2001. Ele integra atualmente a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), que presidiu entre os anos de 2006 e 2008, e é um dos nomes relevantes da literatura atual brasileira. O homoerotismo é uma temática recorrente na sua produção poética que apresenta tanto jocosidade, ironia, prosaísmo, enciclopedismo, retomada de símbolos homoculturais, quanto temas dolorosos, como a violência, a homofobia e o suicídio, por exemplo.

“Ayers Rock ou A Ocupação Política do Cartão Postal”, como se verá, é composto por sete estrofes divididas em vinte e cinco versos livres ao todo. Nele podemos perceber alguns elementos característicos da poética de Horácio Costa: O prosaísmo, por exemplo, que se conforma a partir da sintaxe próxima ao uso cotidiano em língua portuguesa. Fenômeno que aproxima os versos à fala comum e que facilita a leitura em voz alta, caso realizada. O enciclopedismo está presente tanto no título do poema, que traz o “Ayers Rock”, um monólito situado na região central da Austrália, perto de Yularana, importante passeio turístico e cartão postal daquele

país. Bem como quando menciona *Priscilla, a rainha do deserto*<sup>4</sup> (1994), na segunda estrofe. Filme no qual três personagens passeiam pela Austrália a bordo do ônibus Priscilla, a fim de realizar shows como *drag queens*<sup>5</sup>. Também está na passagem “aquele nada que é tudo” e “FP”, que retoma parte do primeiro verso do poema “Ulisses” do livro *Mensagem*, (d)e Fernando Pessoa (FP). Em resumo, tal recurso funciona majoritariamente como uma espécie de emblema/convocação no poema que, ao enumerar casos estrangeiros, incita que o mesmo tipo de ocupação política deva ocorrer em cartões postais brasileiros a ponto de se tornar um evento mítico, como se verá:

1. **aquelas loucas** também vão para o centro
2. do subcontinente
3. – por que só os arqueólogos os fotógrafos e os
4. xamãs ditos primitivos?

Assim sendo, nessa primeira estrofe do poema, a expressão “aquelas loucas” (1) faz referência às três, mencionadas acima, *drag queens* do filme *Priscilla, rainha do deserto*. A menção às artistas é sucedida pela afirmação de que elas protagonizaram uma ocupação do centro do “subcontinente” (1 e 2). No caso, a Oceania, pela razão de o filme ser australiano e se passar no mesmo país da produção. Contudo, a referência às três personagens só se tornará mais clara com a menção direta de parte do título original do filme na estrofe seguinte. Assim, em uma primeira leitura, a expressão “aquelas loucas” (1) pode ser recebida de maneira um tanto quanto genérica. Uma estratégia composicional que pode fazer com que o leitor queira saber quem são as tais loucas as quais o poema menciona e prossiga com a leitura do mesmo, mas que também pode fazer com que a expressão se generifique tanto a ponto de parecer que o sujeito lírico se refere à comunidade LGBT+<sup>6</sup> como um todo; uma vez que a expressão “louca” ou “sua louca” é vastamente utilizada como vocativo dentro dessa comunidade no Brasil. Apesar da citação inicialmente aberta, a inquirição que vem depois dos dois primeiros versos já introduz o tom questionador

---

<sup>4</sup> Tradução brasileira para o filme australiano *The adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994).

<sup>5</sup> Designação, em inglês, para artistas que se trajam de mulher a fim de realizar shows. No contexto brasileiro, era usual se utilizar a expressão “transformista” para esse/as artistas. Nesse mesmo cenário, há também a figura *Drag King* cuja característica principal consiste em trajar-se de homem a fim de realizar performances artísticas.

<sup>6</sup> A sigla LGBT+, na qual figuravam Lésbicas, *Gays*, Bissexuais e Transexuais, utilizada pela Organização das Nações Unidas, pela militância e outras entidades, frequentemente tem sido escrita, por exemplo, como LBGTQIA+, incluindo também Travestis, Transgêneros, Pansexuais, *Queer*, Intersexuais e Assexuais. O sinal de “mais” é empregado para incluir pessoas não representadas pelas letras constantes e para abreviar a sigla.

do poema (3 e 4). Em outras palavras: Por que só algumas figuras podem ocupar o centro do “subcontinente” referido? Ou seja, os dois versos (3 e 4) configuram-se como uma contundente interpelação do sujeito lírico para o seu destinatário, inclusive precedida de travessão. Destinatário que tanto pode ser o tu do discurso quanto o próprio leitor do poema. Fatores que conferem uma certa incisividade à pergunta. É curioso também notar que, ao selecionar figuras como “arqueólogos”, “fotógrafos” e “xamãs” em sua interpelação, o sujeito lírico aparentemente relativiza/questiona essas posições de autoridade (e, portanto, de legitimidade de ocupação de espaços) e os iguala a “aquelas loucas” do primeiro verso, que teriam tanto direito ao “centro/ do subcontinente” quanto os esses.

Na segunda estrofe, por seu turno, o sujeito lírico finalmente menciona parte do título do filme *The adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e afunila mais o sentido da expressão “aquelas loucas” empregada no primeiro verso. Contudo, sem eliminar o sentido genérico anterior e conjuntamente instaurado:

5. pois, em **Priscilla Queen of the Desert** vão de Sydney ao centro
6. do nada australiano
7. **aquele nada que é tudo** diria **FP**
8. : a imagem mítica

Após revelar sua referência, o sujeito lírico indica que as três personagens, “aquelas loucas” (1), foram de Sydney, capital da Austrália, ao “centro/ do nada”, desse país. Ou seja, o sujeito lírico ao mesmo tempo informa e/ou aciona a memória, de quem assistiu à produção, de que as personagens saem da metrópole australiana para se apresentarem como *drag queens* no interior do país. Fato curioso sobre o filme é que as personagens deparam-se, muitas vezes, com audiências homofóbicas e mesmo violentas. Após mencionar a façanha cinematográfica de ocupação territorial da Austrália, o sujeito lírico utiliza um verso do escritor canônico Fernando Pessoa, “O mito é o nada que é tudo”: precisamente uma passagem, como dito antes, do poema “Ulisses” do livro *Mensagem*. Publicação lançada em 1934 pelo poeta português, cujo poema referido recupera a origem mítica de Portugal. Origem associada à figura do rei de Ítaca Ulisses, da *Odisseia*, de Homero. Em síntese, é como se nessa estrofe o sujeito lírico equiparasse a ocupação da Austrália pelas *drags*, protagonistas do filme referido, ao surgimento mítico de Portugal retomado no poema de Pessoa.

Na estrofe seguinte, o sujeito lírico sugere, a partir do advérbio “talvez”, que o “Cristo Redentor” e a “Guanabara” (9) sejam lugares equivalentes ao “nada australiano” (6) ocupado pelas *drags*:

9. talvez o equivalente ao **Cristo Redentor** e à **Guanabara**
10. a diáde
11. imagem zero da coletividade brasílica
12. aquilo que representa e é

Em outras palavras, ele elenca dois importantes pontos turísticos brasileiros, da cidade do Rio de Janeiro, que talvez se equivalessem enquanto lugares de apropriação. Espaços que, por comparação a Portugal inscrita no poema “Ulisses”, seriam também passíveis de mitificação. Isso porque, segundo o sujeito lírico, eles seriam uma “imagem zero da coletividade brasílica” (11). Ou seja, representativos. É interessante notar, nessa estrofe, que o sujeito lírico seleciona dois pontos, “Cristo Redentor” e “Guanabara” (9) respectivamente, que possuem uma projeção grande enquanto referências brasileiras. Locais grandiloquentes, visitados e localizados em zona considerada nobre<sup>7</sup> do Rio de Janeiro. Sugestão de ocupação mítica que, nesse sutil aspecto, contrasta com o interior australiano desbravado pelas *drag queens* do citado filme, assim como com o recuado Ayers Rock evocado no título do poema e localizado no centro do “subcontinente”, tal como nominado pelo sujeito lírico (talvez pelo reduzido tamanho daquele e de sua posição periférica em relação aos demais continentes). Por conseguinte, a seleção desses dois pontos geográficos brasileiros como que redimensionam, por comparação, o “nada” australiano (6) indicado pelo sujeito lírico. Isto é, a estrofe em questão faz com que a palavra “nada” da construção vésica (6) incorpore, pelo menos, quatro camadas de sentido: a) o nada australiano é assim referido porque, bem como o mito, é originário (ele é o nada fundador); b) o nada australiano é assim referido porque, ao contrário do Cristo Redentor e da Guanabara, é recuado e periférico; c) o nada australiano é nada porque é ambos: mítico e recuado e d) o nada australiano é nada porque, embora recuado, é mítico, bem como o Cristo Redentor e a Guanabara.

Após sugerir os dois lugares possíveis de ocupação mítica no Brasil, o sujeito lírico incita à organização coletiva de uma parada<sup>8</sup> no Cristo Redentor (13 e 14), na quarta estrofe:

13. portanto devíamos organizar uma **parada** e subir
14. todas as **drags** ao **Cristo**

---

<sup>7</sup> Por “nobre” considerem-se aqui regiões geográficas ocupadas/frequentadas por classes financeiramente abastadas.

<sup>8</sup> As paradas *gays* (ou melhor, LGBT+) são realizadas desde a década de 1970, ao redor do mundo, como estratégia de visibilidade e como mobilização contra a homofobia. Elas são realizadas frequentemente nas intermediações do mês de junho para comemorar os motins reivindicativos de *Stonewall Inn* de 1969. Um dos momentos históricos em que homossexuais se mobilizaram contra a violência policial naquele país e que se tornou, *a posteriori*, um dos marcos da militância.

15. para abraçá-lo em **diversidade** e
16. **erotismo outro**

A especificidade dessa estrofe é que, ao convidar à organização de uma mobilização, figurada pela expressão “parada”, o sujeito lírico produz cerca de quatro diretrizes interpretativas para os versos (13 e 14) “portanto devíamos organizar uma parada e subir/ todas as drags ao Cristo”: a) o sujeito lírico se inscreve enquanto *drag* (inscrição não coincidente com dados biográficos do poeta); b) ele convoca apenas as *drags* para tal parada até o Cristo Redentor; c) ele alarga o sentido da expressão (*drag*) para designar todo e qualquer agente possível dessa mobilização e/ou d) generaliza o sentido da expressão (*drag*) para aludir tanto às personagens do filme citado na segunda estrofe por ele, quanto a si mesmo e a todo e qualquer possível agente da mobilização. Outro elemento composicional bastante curioso dessa estrofe é o *enjambement* do verso 13 logo após a palavra “subir”, antes do verso seguinte “todas as drags ao Cristo” (14). Recurso poético que, em função de isolar visual e vocalmente o termo (subir) daquele que o sucede, promove uma suspensão temporal que potencializa tanto o sentido literal do verbo quanto o metafórico. Em outras palavras, é como se 1) o sujeito lírico convocasse tanto as *drags* para subir, fisicamente, até o monumento Cristo (Redentor) quanto 2) as convocasse a ascender a um posto igual ao de Cristo (literário). A escolha da figura divinizada de Jesus Cristo, nessa estrofe, é bastante emblemática tanto por ele estar inscrito em um contexto religioso pouco afeito à “diversidade” (15) quanto por Cristo ter se tornado, no Ocidente moderno, uma figura tão lendária quanto Ulisses no mundo antigo. Figura mítica recuperada pelo sujeito lírico a partir da citação do poema de Fernando Pessoa na segunda estrofe. Assim, ao contrário da estrofe anterior, “Cristo” (14), na quarta estrofe, ultrapassa a referência topológica carioca para sugerir também uma possibilidade de ascensão das “drags” (14), da “diversidade” (15) e do “erotismo outro” (16) a um posto de respeitabilidade equiparado ao de “Cristo” (14). Essa equiparação, para o sujeito lírico, se daria mediante um abraço, pois ele sugere, após a subida, “abraçá-lo em diversidade”. A figura do abraço, por conseguinte, tal como a de “Cristo”, pode ser tomada aqui em seu sentido literal, mas também metafórico. Uma vez que são comuns mobilizações populares no Brasil de subida ao Cristo Redentor que, de fato, abraçam. Contudo, a metáfora proporcionada pelo verbo abraçar toma, nessa estrofe, uma dimensão dramática porque carrega consigo o sentido de reparação. Em outras palavras, o objetivo da convocação do sujeito lírico é tanto subir (elevar-se à mesma altura, topologicamente falando) até o Cristo quanto ascender a uma posição paritária à dele. Isso porque o abraço pressupõe relação de proximidade e finalidade de aconchego.

Na quinta estrofe, o sujeito lírico prossegue afirmando a necessidade de ocupação desse cartão postal de valor mítico com o “arco-íris”, símbolo da diversidade empregado pelo movimento LGBT+:

17. posto que não se deve ocupar apenas a cidade:
18. é necessário envolver
19. o lugar mítico o ur-cartão postal
20. com o **arco-íris**

Nessa estrofe é particularmente curiosa a expressão “**ur**-cartão postal” em “é necessário envolver/ o lugar mítico o ur-cartão postal”. Especialmente instigante porque, segundo Gênesis, Ur foi a cidade natal do patriarca Abraão. Isso implica que, ao incitar à ocupação do “Cristo (Redentor)” (14) e do “ur-cartão postal”, o sujeito lírico metaforicamente propõe a substituição do sistema patriarcal, ostensivamente opressor e machista, por uma organização mais diversa e incluyente, tal como o “arco-íris” (20), figura multicolorida empregada por ele.

Na sexta e última estrofe, o sujeito lírico sugere, novamente, a ocupação como ação estratégica:

21. para que todos vejam o que se chama ver
22. aquilo que se **impõe**
23. aos olhos de todos aos borbotões
24. para lá do cartão postal
  
25. **: ver é um ato político**

(COSTA, 2016, p. 28, grifos nossos)

E, como se vê, ele encerra o poema com uma categórica chave-de-ouro que acena uma solução para a invisibilização imposta aos sujeitos homoeróticos.

Após apreciados os poemas, é válido ressaltar que, embora Dominique Combe não trate da problemática da subjetividade homoerótica na poesia francesa, empregamos aqui seu ponto de vista “desdobrado” acerca da subjetividade lírica porque o tema do homoerotismo é algo, como se viu acima, que se faz presente tanto no trabalho poético quanto foi/é um aspecto prático das vidas empíricas dos escritores aqui focalizados. Apesar de nem todos os poemas das duas obras selecionadas trabalharem a temática do homoerotismo, quando enfatizamos esse elemento da escrita de ambos, não é para afirmar que tal aspecto poético seja uma representação *ipsis litteris* de eventos biográficos dos poetas e nem que seja

exclusivamente fictício. Sobre o processo de interpretação da poesia lírica, reiteramos o ponto de vista detalhado por Gregory Woods, para quem:

Um texto gay<sup>9</sup> é aquele que se presta à hipótese de uma leitura gay, independentemente de onde os órgãos genitais do autor costumavam fazer morada. A biografia do autor pode ser pouco mais do que uma placa de sinalização, indicando onde é mais provável que alguém encontre textos abertos a determinadas leituras e que tipo de leitura de um determinado texto tem mais chances de recompensar. Fingir que o sinal está apontado na direção oposta, ou realmente virá-lo para o lado errado, é, obviamente, inadequado e fútil. (1987, p. 4, tradução livre nossa)<sup>10</sup>

Assim, é notório o fato de que tanto no poema de Caio Fernando Abreu quanto no de Horácio Costa o que entra em jogo são sujeitos líricos tensionados entre biografia e ficção a ponto de não ser possível mensurar quando começa um e quando termina o outro fenômeno. Configuração textual que constrói sujeitos sensíveis ao homoerotismo e que, nas duas obras, faz o tema ganhar contornos gerais. Deste modo, a partir da noção de sujeito lírico “entre-dois” de Combe, foi que nos interessou investigar, tal como informamos na introdução, como se deu a abordagem do tema em ambas as poesias e como ela apresenta diferenças nos dois sujeitos líricos.

Em perspectiva comparada, portanto, é possível notar que tanto o sujeito lírico esboçado por Caio Fernando Abreu quanto o de Horácio Costa, nos dois poemas enfatizados, realiza um jogo com as noções de sagrado e profano. Entretanto, enquanto o primeiro sujeito se situa em um lugar instável entre esses dois polos, despertando, inclusive, sensação de humor, o segundo sugere uma paridade entre os dois polos representando-os a partir das figuras: “Cristo (Redentor)” e “arco-íris”. Contudo, no que diz respeito ao delineamento das subjetividades líricas nos dois poemas, é possível constatar que, enquanto no primeiro o sujeito lírico se inscreve a partir de uma personalidade ávida, no segundo, ele se inscreve a partir de uma coletividade, inclusive, conclamada. A mirada comparativa entre os dois poemas também revela que enquanto o tema do homoerotismo é inscrito no âmbito da intimidade (“atrás da janela”) por Caio Fernando Abreu, o mesmo é inscrito em nível

---

<sup>9</sup> O pesquisador mencionado, diferente de nós, utiliza os termos “*gay*” e “*homoeroticism*” como sinônimos, alternando-os no decorrer dessa publicação em que analisa a poesia lírica de língua inglesa.

<sup>10</sup> “A gay text is one which lends itself to the hypothesis of a gay reading, regardless of where the author’s genitals were wont to keep house. The biography of the author may be little more than a signpost, indicating both where one is most likely to find texts open to certain readings, and what kind of reading a given text is most likely to reward. To pretend that the sign is pointing in the opposite direction, or actually to turn it to face the wrong way, is, of course, mischievous and futile”.

comunitário por Horácio Costa (incitação à ocupação). Por conseguinte, observa-se um sujeito autodefensivo no primeiro e autoafirmativo no segundo, de modo que, se em “Obsceno” temos um sujeito caracterizado pelo entendimento e prolongamento de si enquanto ser desejante, no segundo temos um sujeito autoproclamado, reivindicativo e incitador de exposição civil.

## CONCLUSÃO

Tal como no poema “Obsceno”, percebemos que a tônica do homoerotismo circunscrito por Caio Fernando Abreu consiste na descrição da atração/afeto entre sujeitos do mesmo gênero ou fala da falta de amor de um sujeito lírico abandonado. Conformação textual que configura, para nós, uma subjetividade lírica homoerótica homossexual/homoafetiva. Tal configuração lírica pode ser vista em poemas como “Breve memória”, “Fever 77º”, “Realista”, “Opus 9 nº 2”, “um dia, de porre”<sup>11</sup>, “Rômulo”, “Aceito a solidão que me impões”<sup>12</sup>, “Ivan”, “era de um outro jeito que acontecia”<sup>13</sup>, “Agora que não irei mais te encontrar na Alemanha”<sup>14</sup>, “Dinastia”, “Penélope”, “A todo momento”<sup>15</sup>, “deu meia noite”<sup>16</sup>, “como um silêncio teu”<sup>17</sup>, “Carta dispersa à beira de um não-ser” e “faz anos navego o incerto”<sup>18</sup>.

Em contrapartida, tal como em “Ayers Rock ou A Ocupação Política do Cartão Postal”, o homoerotismo delineado por Horácio Costa toma contornos afirmativos ao tratar do amor entre homens diferentes; ao pegar como motivo a atriz transgênero Candy Darling, explorada como algo excêntrico pela indústria cinematográfica; ao falar da cirurgia de redesignação sexual; ao sugerir a ocupação de cartões postais como estratégia contra a invisibilização dos sujeitos homoeróticos; ao falar da violência, dos assassinatos e da homofobia brasileira generalizada; ao tratar do problema da AIDS e do sofrimento causado pela doença, entre outras nuances que conformam uma subjetividade lírica homoerótica, para nós, propriamente *gay*. Isso por abordar temas e problemas frequentemente insurgidos e levantados por essa população pós-década de 60<sup>19</sup>. Tais conformações podem ser vistas em poemas como

---

<sup>11</sup> Poema sem título. O primeiro verso foi usado aqui como índice.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Não desconsideramos movimentos pró-diversidade anteriores à década de 1960, tal como o *Order of Chaeronea* [Ordem de Queroneia]. Grupamento inglês que, em meados de 1890, reunia, entre outros, escritores afeitos à resistência homossexual; tampouco ignoramos a existência do militante alemão Karl H. Ulrichs [1825-1895] (WOODS, 1987) ou as dissidências

“História do Brasil”, “A hora e vez de Candy Darling”, “Dados novos na paisagem”, “Nênia para o menino Alex André Moraes Soeiro” e “Visita de Severo Sarduy à fazenda Volta Redonda”. Por fim, concluimos este artigo com o desejo de que o “arco-íris” seja cada vez mais exposto, notado e estudado porque “: ver é um ato político”.

## REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. CHAPLIN, L. da C. & LIMA e SILVA, M. I. (Orgs.). Rio de Janeiro: Record, 2012.

BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

CAMARGO, G. O. de. Inscrições da subjetividade na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In: CAMARGO, G. O. de & BUARQUE, J. *Fronteiras de paragens líricas: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016, p. 57-70.

COMBE, D. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, nº 84, 2009-2010, p. 113-128.

COSTA, H. *A hora e vez de Candy Darling*. Goiânia: Martelo, 2016.

MOTT, L. *Dicionário biográfico dos homossexuais da Bahia (séculos XVI-XIX)*. Salvador: Grupo Gay da Bahia, 1999.

PITTA, E. *Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

SILVA, A. de P. D. da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. *Literatura homoerótica e escritas de si. Revista Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 36, nº 1, 2014, p. 71-81.

\_\_\_\_\_. Inscursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. *Revista Sociopoética*, Campina Grande, v. 1, nº 5, 2010, p. 55-72.

WOODS, G. *Articulate Flesh: male homo-eroticism and modern poetry*. London: Yale University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *A history of gay literature: the male tradition*. London: Yale University Press, 1998.

---

sexuais brasileiras desde o século XVI (Mott, 1999). Contudo, reconhecemos que a difusão do termo *gay* e os movimentos massivos pró-LGBT+ se deram a partir do contexto do século XX.

SILVA, Michael; SOUZA, Jamesson Buarque de. “: Ver é um ato político” – configurações do homoerotismo na lírica de Caio Fernando Abreu e Horácio Costa. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 1 (2020), p. 196-214.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 11 jul. 2020.

MICHAEL SILVA é doutorando em Letras e Linguística – Estudos Literários – pela UFG, licenciado em Letras pela Universidade Federal de Tocantins (UFT). Sua pesquisa de doutorado é financiada com bolsa CAPES. É pesquisador da Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia e integra o grupo de vocalização de poesia Corpo de Voz.

JAMESSON BUARQUE DE SOUZA é professor da área de Teoria e Crítica Literária da Faculdade de Letras da UFG. Vice-coordenador da Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia. Coordenador do Projeto “Apresentação da poesia goiana: de 1948 aos dias atuais”. É o atual diretor da Faculdade de Letras/UFG, coordena o grupo de vocalização de poesia Corpo de Voz (cursos disponíveis no canal do YouTube, Facebook e Instagram) e tem vários livros de poesia lançados, entre eles "Meditações" (2015).