



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

**REVENDO AS MARGENS:
A (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS
HOMOSSEXUAIS EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

Brasília

2010

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

**REVENDO AS MARGENS:
A (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS
HOMOSSEXUAIS EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial e último para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Linha de Pesquisa: Representação na literatura contemporânea

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos

Brasília

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Camargo, Flávio Pereira.

C172r Revendo as margens: A (auto)representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu [manuscrito] / Flávio Pereira Camargo. – 2010. 287 f.

Referências.

Orientador: Profa. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos
Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação em Literatura, 2010

1. Contos Brasileiros – Crítica e interpretação. 2. Abreu, Caio Fernando – Crítica e interpretação. 3. Contos brasileiros – Personagens Homossexuais. 4. Homossexualismo – Representação na Literatura. I. Santos, Rita de Cassi Pereira dos. I. Universidade de Brasília. III. Instituto de Letras. IV Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

**REVENDO AS MARGENS: A (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS
HOMOSSEXUAIS EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Literatura, _____, em ____ de _____, de _____, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos (UnB/IL/TEL)
Orientadora e Presidente da banca

Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB/IL/TEL) – Membro

Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva (UEPB) – Membro

Profa. Dra. Cintia Schwantes (UnB/IL/TEL) – Membro

Profa. Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz (UnB/IH/HIS) – Membro

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB/IL/TEL) – Suplente

O encontro de dois homens ou de duas mulheres pode ser apenas um encontro, mas também pode ser uma possibilidade de diálogo e abertura para o mundo, desafio maior de todo discurso minoritário, alguma vez discriminado. [...]. Esta experiência nada tem de redutora dos grandes temas “humanos e universais”, nem classificadora se assim o quisermos. Ela é um mistério insondável, um ponto de partida, uma pergunta mais do que uma resposta.

Denílson Lopes

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Rita de Cassi pela amizade, compreensão, carinho e respeito. Pela confiança e crença em minha vontade de realizar esta pesquisa. Agradeço ainda pela leitura atenta e pelas sugestões precisas que contribuíram para o melhor andamento desta tese.

Às professoras doutoras Cintia Schwantes e Ana Laura dos Reis Corrêa, pelas sugestões certeiras na qualificação.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, pelo diálogo constante e frutífero durante as aulas da pós-graduação, particularmente a Profa. Dra. Sara Almarza, pelos esclarecimentos precisos de alguns conceitos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À coordenação do curso de Letras, à direção da Universidade Estadual de Goiás/UnU de Campos Belos, e aos meus alunos de Literatura Brasileira, pela flexibilidade de horários e compreensão em meus períodos de ausência.

À Profa. Dra. Maria Imaculada Cavalcante, da Universidade Federal de Goiás, *Campus* de Catalão, que me apresentou, em uma fria manhã, com paixão e emoção, as sutilezas da escrita de Caio Fernando Abreu.

A minha mãe, Divânia, e a minha avó, Divina, mulheres fortes, guerreiras, sensatas, que, infelizmente, não tiveram a oportunidade de dar prosseguimento aos seus estudos, mas sempre souberam de sua importância, dando-me o suporte necessário, na medida do possível, para prosseguir em minha jornada acadêmica. E também aos meus irmãos, Marcos e Rodrigo, pelo carinho, incentivo e respeito sempre.

RESUMO

Nesta pesquisa, objetivamos analisar como ocorrem as (auto)representações de personagens homossexuais masculinos em contos de Caio Fernando Abreu, além de examinar nas estratégias discursivas e narrativas quem fala, o que e de onde fala; pensar a relação centro-periferia no âmbito da dominação simbólica no mundo literário e artístico, que é transfigurada no campo das relações sociais; e evidenciar os preconceitos e os estereótipos preestabelecidos em relação a esses personagens. Para tanto, em um primeiro momento, propomos uma discussão entre literatura e representação, cuja ênfase recai sobre as implicações teóricas, sociais, políticas, culturais e subjetivas em relação à representação do outro na literatura brasileira. Nesta etapa, também examinamos certos questionamentos que não podem ser deixados de lado: como o outro é representado? O que essa representação significa? Sob quais circunstâncias essa representação se concretiza e como ela se justifica? Trata-se de uma representação institucionalizada ou não? Em seguida, discutimos questões diversas de cunho teórico e crítico sobre gênero, sexualidade e identidade, com enfoque especial nos valores socioculturais e históricos presentes na cultura ocidental. Tecemos ainda algumas considerações sobre as travessias e os deslocamentos na constituição de identidades de gênero e sexual, que remetem a uma questão cara àqueles sujeitos que ousam romper tais fronteiras de uma sociedade marcadamente heteronormativa: *o coming out*. Posteriormente, situamos Caio Fernando Abreu no panorama das literaturas brasileira e gaúcha, bem como evidenciamos certas características peculiares à contística do autor, particularmente o que diz respeito ao seu estilo urbano. Por fim, passamos à análise do *corpus* literário com a finalidade de analisar os seguintes eixos temáticos: 1) as experiências homoafetivas e/ou homoeróticas; 2) as questões relacionadas à sexualidade humana, à solidão, ao preconceito, à discriminação e à violência às quais os personagens homossexuais estão sujeitos diariamente; 3) os ritos de iniciação sexual ou a passagem da (pré)adolescência para a fase adulta; 4) a AIDS e seu impacto na vida afetiva e sexual desses personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Representação; Conto Brasileiro Contemporâneo; Caio Fernando Abreu; Literatura e Homoerotismo.

ABSTRACT

In this research we aim at analyzing how the self-representations of masculine homosexual literary characters occur in Caio Fernando Abreu's short stories, besides examining who speaks, what is spoken and from where one speaks in the discursive strategies; think the relation center-periphery in the field of symbolic domination in the literary and artistic world, which is transfigured in the area of social relations; and put in evidence the pre-established prejudices and stereotypes related to those characters. In a first moment, a discussion between literature and representation is proposed. Its emphasis is on the theoretical, social, political, cultural and subjective implications related to the representation of the other in Brazilian literature. At this point, some questions which could not be neglected are also raised: how is the other represented? What does this representation mean? Under which circumstances does this representation turn out to be concrete and how does it justify itself? Is it an institutionalized representation or not? Then, diverse theoretical and critical issues on gender, sexuality and identity are discussed with a distinguished prominence on sociocultural and historical values present the Western culture. Also, some considerations about the crossings and displacements in the constitution of a gender and sexual identity, which directs an issue of importance to those individuals who dare breaking up the frontiers of a highly heteronormative society: the coming out. Next, Caio Fernando Abreu is placed in the scenario of the literatures from Brazil and Rio Grande do Sul and some peculiar characteristics of his short story production are evidenced, particularly those which refer to his urban style. Finally, the literary *corpus* is analyzed so that we concentrate on the following thematic fields: a) the homoaffective and/or homoerotic experiences; 2) issues related to human sexuality, solitude, prejudice, discrimination and violence, to which the homosexual characters are subjected everyday; 3) the sexual initiation rituals or the passage from pre-adolescence to adulthood; 4) the AIDS and its impact on the sexual and affective life of these characters.

KEYWORDS: Literature and Representation; Contemporary Brazilian Short Story; Caio Fernando Abreu; Literature and Homoeroticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. MODOS DE OLHAR, MODOS DE DIZER O OUTRO	20
1.1 Literatura e Representação: implicações teóricas, sociais, políticas, culturais e subjetivas.....	20
1.2 Das margens ao centro, do centro às margens: notas sobre a representação de grupos minoritários na narrativa brasileira.....	36
2. QUESTÕES SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE E IDENTIDADE	55
2.1 Travessias e deslocamentos na constituição de identidades de gênero e de sexualidades OU Sair ou não do armário: a (in)visibilidade e a transgressão das fronteiras heteronormativas (seus perigos e desafios).....	73
3. CAIO FERNANDO ABREU: UM GAÚCHO DE FRONTEIRAS	90
3.1 O estilo urbano de Caio Fernando Abreu.....	93
3.1.1 Homoerotismo e violência em “Terça-Feira Gorda”.....	114
3.1.2 O entre-lugar das relações homoafetivas em “Aqueles dois”, “Uma história confusa” e “Madrugada”.....	130
3.1.2.1 Dos frágeis limites do amor e da amizade entre “Aqueles dois”.....	130
3.1.2.2 “Uma história confusa” OU Uma ambígua relação de amor e amizade.....	153
3.1.2.3 Pela “Madrugada” a dentro: possíveis encontros homoafetivos.....	166
3.1.3 Ritos de iniciação sexual e passagem em “Sargento Garcia” e “Pequeno monstro”.....	173
3.1.3.1 “Sargento Garcia” e Hermes: impulsos de desejos ambivalentes.....	173
3.1.3.2 Transgressões e ritos de iniciação em “Pequeno monstro”.....	198

3.1.4 AIDS e morte, vida e memória: mapeamentos subjetivos e ficcionais.....221

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....263

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....267

INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu¹ é considerado, por alguns críticos como, por exemplo, Karl Posso e Fernando Arenas, um dos escritores mais representativos da literatura brasileira dos últimos anos. Escolhemos a obra desse autor como *corpus* para nossa pesquisa sobre a (auto)representação de personagens homossexuais masculinos precisamente por se tratar de um autor que representa, com sensibilidade e sofisticação, experiências diversas desses personagens, inseridos em uma conjuntura sociocultural extremamente rica, a saber, as décadas de 1970, 1980 e 1990. Um contexto marcado por utopias políticas e sexuais, pela liberdade de expressão e pelo movimento de contracultura, entre outros aspectos. É válido ressaltarmos que na década de 1960 até o final da de 1970 vivíamos sob o regime da ditadura militar. As referências a este período aparecem ora de forma explícita ora implicitamente por meio de indícios nas entrelinhas das narrativas do autor denunciando um contexto marcado pela repressão.

Para Karl Posso (2003), nos contos de Caio Fernando Abreu há uma reelaboração ou uma desconstrução do conceito de exílio e exclusão do homossexual, ao resgatar o seu discurso das margens e dar a ele uma nova perspectiva que destoa significativamente daquelas representações engessadas e já enraizadas em nosso imaginário coletivo sobre os homossexuais, cujas imagens veiculadas e produzidas pelos discursos pautados em uma matriz heterossexual os representam como seres excêntricos, geralmente efeminados e subjugados pelo olhar do(s) outro(s). Não se trata

¹ Caio Fernando Abreu sempre assinava suas cartas, correspondências e algumas de suas publicações como Caio F., de modo que em alguns momentos de nossa pesquisa a ele faremos referência utilizando essa forma de abreviação.

aqui de reduzir “o discurso literário ao político, mas [tentar] uma leitura política do literário, sem que uma esfera se submeta a outra” (LOPES, 2001, p. 39), pois o que temos presenciado em nossa cultura ocidental são representações socioculturais, geralmente negativas e/ou distorcidas, resultantes de determinadas perspectivas sociais sobre aqueles sujeitos que ousam romper as fronteiras das normas regulatórias das identidades de gênero e sexuais. Representações que são, diga-se de passagem, estereotipadas e preconceituosas.

Além disso, o que verificamos é uma ausência significativa de autores gays e/ou de uma literatura de expressão gay e/ou de temática homoerótica em nosso cânone. Salvo alguns nomes já consagrados pela crítica literária, como, por exemplo, Adolfo Caminha (*Bom Crioulo*), Raul Pompéia (*O Ateneu*), Aluísio Azevedo (*O Cortiço*), Jorge Amado (*Capitães de areia*), Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*), Silviano Santiago (*Stela Manhattan e Keith Jarreth no Blue Note*), João Gilberto Noll (*Bandoleiros, Hotel Atlântico, O quieto animal da esquina*) e Jean-Claude Bernadet (*Aquele rapaz*), além, é claro, de Caio Fernando Abreu, o que temos presenciado ao longo de nossa tradição literária é um silêncio e um esquecimento ou renegação da produção literária que aborde a temática homoerótica.

É certo que em algumas dessas representações os autores não são gays nem engajados politicamente sobre “o lugar do *gay* na sociedade, mas se arvoram de uma questão crucial para o entendimento das culturas, problematizando na ficção a questão da diferença sexual” (SILVA, 2007, p. 36, grifos do autor). A produção e o reconhecimento de uma literatura de expressão gay ou de temática homoerótica, principalmente por autores assumidamente homossexuais, no campo literário brasileiro,

ainda não recebeu o merecido respaldo da crítica, daí a necessidade de um resgate de tais produções literárias renegadas às margens do cânone, uma vez que

uma história da literatura gay brasileira contribuirá para a promoção do espaço literário das representações da minoria gay que está em adiantado estágio de construção teórico-reflexiva de sua identidade, e necessita ter uma representação gay na literatura, não como postura política ou reivindicativa, mas como manifestação artística do desejo gay: os símbolos, os medos, as formas de amar, de se relacionar, de se entender, de entrar em crise, perturbar a ordem vigente e ser perturbado, de ser submisso a várias práticas discursivas de caráter homofóbico, dentre outras (SILVA, 2008, p. 45-46).

Gostaríamos de ressaltar que em nossa pesquisa não temos como finalidade fazer um mapeamento historiográfico de uma literatura gay ou de temática homoerótica no campo literário brasileiro², muito menos um percurso sobre a história da homossexualidade desde a Antiguidade³, pois nosso objetivo maior é examinar e evidenciar como ocorrem as (auto)representações de personagens homossexuais masculinos em contos de Caio Fernando Abreu.

O que percebemos na produção do escritor gaúcho é uma crítica às estruturas universais de subjugação, tais como a patriarcal e a heteronormativa, que impõem determinados valores socioculturais que são considerados hegemônicos e universais, aos quais praticamente todos devem se submeter, cabendo àqueles que não se encaixem em tais padrões predefinidos a marginalização e a exclusão social. Enfim, nas narrativas de Caio F. percebemos uma (auto)representação de personagens

² A este respeito ver as pesquisas desenvolvidas por Antonio de Pádua Dias da Silva (2007, 2008, 2009a, 2009b), Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2009), João Silvério Trevisan (2007), James Green (2000), James Green e Ronald Polito (2006), José Carlos Barcellos (2006a, 2006b) e Denílson Lopes (2002b).

³ Ver os seguintes trabalhos a este respeito: Michel Foucault (2001, 2007a, 2007b, 2007c, 2007d) e Pedro Paulo de Oliveira (2004).

homossexuais que põe em questão, entre outros aspectos, o discurso homofóbico e intolerante, largamente influenciado pelo catolicismo, em relação aos homossexuais.

Em relação a essa necessidade de uma afirmação de uma identidade gay ou de representações que tragam novos modos de olhar e de representar determinados grupos sociais marginalizados, Antonio de Pádua Dias da Silva afirma que

a identidade gay, para se afirmar como identidade, como grupo forte, e adquirir visibilidade de todos os ângulos possíveis, principalmente do ponto de vista legal, é preciso haver a necessidade de apresentar e representar os modelos de vida, de família, de sujeitos, de credos, de cotidiano, de idéias e visões de mundo filtrados pelo olhar ou pela perspectiva gay (2009a, p. 84, grifos do autor).

Nesse sentido, Caio Fernando Abreu é um autor que resgata das margens vozes sociais marginalizadas pela sociedade para nos oferecer imagens outras que não apenas aquelas com as quais temos convivido ao longo de várias décadas. Os modos de olhar e de dizer as experiências homoafetivas e/ou homoeróticas, os ritos de iniciação sexual ou a passagem da (pré)adolescência para a fase adulta, assim como as questões relacionadas à sexualidade humana, à solidão, ao preconceito e à discriminação e, ainda, sobre a AIDS, expõem ao leitor uma (auto)representação discursiva que revela justamente uma perspectiva gay sobre os seus próprios valores, seu campo social e simbólico; enfim, sobre seus modos de vida.

De tal modo que nos textos de Caio F. verificamos certa noção de fluidez e pluralidade em relação à sexualidade e um questionamento das categorias monolíticas, uma vez que “sexualidade e categorias de identidade de gênero surgem como espaços de significação altamente instáveis no mundo ficcional de Caio Fernando Abreu, nos

quais noções fixas de heterossexualidade, bissexualidade ou homossexualidade são constantemente postas em dúvida” (ARENAS, 2003, p. 55)⁴, o que nos remete àquela noção de “sexualidade plástica”, “descentralizada, liberta das necessidades de reprodução” (GIDDENS, 1993, p. 10).

É consenso entre os críticos literários que a perspectiva adotada por Caio Fernando Abreu, em relação à identidade gay, trouxe valiosa contribuição cultural e política para essa comunidade dentro e fora do Brasil, pois o autor

ataca qualquer sistema ideológico que marginalize ou exclua a diferença ou ainda que impeça o sujeito de perceber-se emocionalmente, sexualmente e ontologicamente com quem quer que ele escolha. Abreu também impele-nos a repensar os limites de sexualidade do estado-nação (ARENAS, 2003, p. 55)⁵.

Na produção de Caio F. também há a tematização de aspectos diversos referentes à homofobia, um produto da repressão social contra os homossexuais. Para Fernando Arenas (2003, p. 61), a homofobia aparece ainda como um obstáculo formidável para a autorrealização do desejo do sujeito e de sua comunhão erótica com o outro, o amado, seu objeto de desejo, o que leva à angústia ontológica da maioria dos personagens homossexuais, pois “a relação com o outro e a absoluta necessidade daí decorrente constituíram para Abreu um horizonte existencial último para a constituição

⁴ No original: “sexuality and gender identity categories appear as highly instable sites of signification in Caio Fernando Abreu’s fictional world, where fixed notions of heterosexuality, bissexuality, or homosexuality are constantly called into questions”.

⁵ No original: “attacks any ideological system that may marginalize or exclude difference or that may preclude the subject from realizing himself emotionally, sexually, and ontologically with whomever he chooses. Abreu also makes a case for rethinking the ‘sexual’ borders of the nation-state”.

do eu e da sociedade em uma época de sonhos compartilhados, solidões acentuadas e doenças letais aparentemente incuráveis” (ARENAS, 2003, p. 63)⁶.

Em relação a essa (auto)representação de personagens homossexuais na literatura brasileira, há certos questionamentos que não podem ser deixados de lado: como o outro é representado? O que essa representação significa? Sob quais circunstâncias essa representação se concretiza e como ela se justifica? Trata-se de uma representação institucionalizada ou não? Estes são alguns dos questionamentos que têm nos incomodado em relação à (auto)representação do outro, em particular, à de personagens homossexuais na literatura brasileira, pois o outro só tem a sua representação legitimada se ele se identificar com essa representação. (In)felizmente, frequentemente, não há essa relação de identificação, pois o intelectual, aquele que detém o poder do discurso, tem a ilusão de representar o outro e este a de ser representado, quando, na verdade, não o é. Por isso, é necessário colocar em questão quais seriam as razões que levariam alguém a supor que está sendo representado pelo outro.

Sendo assim, em nossa pesquisa temos como objetivo examinar e evidenciar as implicações subjetivas, sociais, políticas e ideológicas presentes na (auto)representação dos grupos marginalizados, com enfoque particular sobre a (auto)representação de personagens homossexuais masculinos em contos de Caio Fernando Abreu. Ademais, julgamos importante o estudo da obra deste autor no contexto das décadas de 1970, 1980 e 1990 no tocante aos múltiplos aspectos presentes em sua contística, tais como a referência à ditadura militar, ao movimento de contracultura e de liberdade sexual, às drogas e à AIDS, dentre outros.

⁶ No original: “the relationship with the other and its absolute necessity constituted for Abreu an ultimate existential horizon for the constitution of the self and society in an era of shattered dreams, accentuated solitudes, and seemingly incurable life-threatening diseases”.

Além disso, pretendemos: examinar nas estratégias discursivas e narrativas quem fala, o que e de onde fala; pensar a relação centro-periferia no âmbito da dominação simbólica no mundo literário e artístico, que é transfigurada no campo das relações sociais; evidenciar os preconceitos e os estereótipos preestabelecidos presentes nas representações discursivas sobre os homossexuais; comprovar a tese de que a (auto)representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu destoa, como dissemos anteriormente, daquelas representações pautadas em modos de olhar que não se identificam ou estabelecem algum tipo de relação com a cultura gay⁷.

Por questões metodológicas, optamos por estruturar nossa pesquisa em três capítulos que se complementam. No primeiro, intitulado “Modos de olhar, modos de dizer o outro”, discutimos questões diversas de cunho teórico e crítico relacionadas ao conceito de representação, assim como as implicações sociais, culturais, ideológicas e subjetivas que permeiam a representação do outro, principalmente o que diz respeito aos grupos marginalizados e sua (auto)representação na literatura brasileira. Também é neste capítulo que discutimos o papel do intelectual em relação à representação destes grupos. Para tanto, embasamos nossos pressupostos nas teorias de Mikhail Bakhtin (1990), Homi Bhabha (2003), Peter Berger e Thomas Luckmann (2000), John Carey (1993), Nobeit Elias e John Scotson (2000), Regina Dalcastagnè (2001, 2002, 2005a, 2005b, 2005c), Didier Eribon (2008), Michel Foucault (1996), Denise Jodelet (2001, 2003), Sandra Jovchelovitch (2000), Luiz Costa Lima (1981), Maria Isabem Edom Pires (2003), Anne Phillips (2001), Hanna Pitkin (2003, 2006), Ella Shoat e Robert Stam (2006) e Iris Young (2006), entre outros teóricos.

⁷ A cultura gay e tudo que ela representa para a comunidade gay é, com certa frequência, denominada pela sociedade de “subcultura” por estar relacionada ao “submundo” gay, o que nos remete a representações sociais extremamente pejorativas, uma vez que estas representações e/ou classificações implicam em um julgamento tanto dos valores socioculturais de determinado grupo, quanto a estigmatização da própria identidade daqueles que se encontram inseridos naquela comunidade.

Após essas discussões sobre o conceito de representação, no segundo capítulo, “Questões sobre gênero, sexualidade e identidade”, passamos às reflexões sobre alguns temas relacionados à identidade de gênero e sexual, com enfoque especial nos valores socioculturais e históricos presentes na cultura ocidental. Como suporte teórico e crítico, valemo-nos de Judith Butler (2001, 2008), Jane Flax (1991), Michel Foucault (2001, 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2007c, 2007d), Stuart Hall (2006, 2007), Guacira Lopes Louro (1997a, 1997b, 2001, 2003, 2004), Ivonne Szasz (2004), Jeffrey Weeks (2001) e Kathryn Woodward (2007), entre outros. Ainda neste capítulo, tecemos algumas considerações sobre as travessias e os deslocamentos na constituição de identidades de gênero e sexual, que nos remetem a uma questão cara àqueles sujeitos que ousam romper tais fronteiras de uma sociedade marcadamente heteronormativa: *o coming out*. Esta questão é discutida principalmente por Eve Kosofski Sedgwick (2000, 2007, 2008), Silviano Santiago (2004), Denílson Lopes (2007) e John Kyper (1978), entre outros críticos que são retomados.

Estes dois capítulos iniciais, nos quais nos atemos a questões de cunho teórico e crítico sobre conceitos diversos, são necessários e justificam-se à medida que servem como instrumental para as análises do *corpus* literário. Se a proposta da tese é trabalhar com a questão da representação de personagens homossexuais, então estes dois capítulos são necessários porque neles discutimos, em um primeiro momento, noções sobre o conceito de representação e sobre a representação de grupos marginalizados, e, em segundo, porque partimos daquele conceito para abarcar as questões relacionadas à identidade de gênero e sexual, especialmente o que se refere àqueles discursos sobre a sexualidade humana, considerados hegemônicos, que são produzidos e veiculados em nossa sociedade.

Passando da teoria à prática, no terceiro e último capítulo, “Caio Fernando Abreu: um gaúcho de fronteiras”, em um primeiro momento situamos Caio F. no panorama das literaturas brasileira e gaúcha, além de evidenciar algumas características peculiares à contística do autor, principalmente o que diz respeito ao seu estilo urbano.

Em um segundo momento, passamos à análise de nosso *corpus* literário. Entre as várias possibilidades de leituras e devido à ampla produção de contos por parte do autor, optamos por selecionar um *corpus* constituído por dez contos⁸, por julgarmos as narrativas selecionadas exemplares, no conjunto da produção de Caio F., no que se refere aos núcleos temáticos por nós abordados nesta pesquisa, a citar: 1) as (auto)representações sobre as experiências homoafetivas e/ou homoeróticas, assim como a violência, o preconceito e a discriminação às quais os personagens homossexuais estão sujeitos diariamente; para tanto, selecionamos os contos “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles dois”, incluídos em *Morangos mofados*, de 1982; “Uma história confusa”, publicado inicialmente na *Revista ZH*, em 1974, do *Jornal Zero Hora*, e posteriormente na coletânea intitulada *Ovelhas negras*, em 1995; “Madrugada”, publicado em 1970 no livro *Inventário do irremediável*; este livro foi reeditado, em 1995, e todos os contos praticamente foram reescritos⁹ e publicados na coletânea agora reintitulada *Inventário do ir-remediável*; 2) a representação dos ritos de passagem e iniciação sexual: “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados*, e “Pequeno monstro”, incluído no livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988; 3) sobre a AIDS¹⁰ e seu impacto na vida afetiva e sexual dos personagens: “Linda, uma história

⁸ A seleção do *corpus* não nos impedirá, quando julgarmos necessário, a referência a outros contos, cartas e crônicas.

⁹ Quando Caio Fernando Abreu comprovou que estava com AIDS, na década de 1990, o autor praticamente reescreveu todos os seus contos que havia publicado, reeditando alguns de seus livros em versões denominadas por ele como definitivas. São estas versões com as quais trabalhamos.

¹⁰ O autor, que morreu de AIDS, em fevereiro de 1996, em Porto Alegre, foi um dos primeiros escritores brasileiros a tematizar essa doença. A tematização da AIDS na literatura de Caio F. apareceu, pela primeira vez, em 1988, em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Neste livro, em vários contos o autor

horrível” e “Dama da noite”, ambos inseridos na coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*; “Depois de Agosto” e “Anotações sobre um amor urbano”, da coletânea *Ovelhas negras*, publicada em 1995.

A você, caro leitor, fazemos o convite para um passeio, cujos caminhos são estabelecidos e guiados pelo nosso olhar e de acordo com nossos interesses, pelos alguns contos de Caio F.. Nesse percurso pelas trilhas de sua produção, nossos olhares e leituras se detêm em alguns pontos com mais vagar, em outros com mais pressa, dependendo da pertinência dos tópicos abordados para a economia deste estudo.

aborda a temática da AIDS e da morte, tão cara à maioria de seus personagens, homossexuais ou não, como verificamos em “Linda, uma história horrível”; “Dama da noite” e “O destino desfolhou”, dentre outros.

1 MODOS DE OLHAR, MODOS DE DIZER O OUTRO

O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”.

Mikhail Bakhtin

é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente, o seu segmento a que chamam de *lumpen*, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo.

Sérgio Sant’Anna

1.1 Literatura e Representação: implicações teóricas, sociais, políticas, culturais e subjetivas

Hanna Pitkin (2003, 2006), em seus estudos sobre o conceito de representação, afirma que este é extremamente complexo. Em suas pesquisas, a autora faz um mapeamento semântico da palavra *representação* em vários idiomas, assim como um resgate histórico de sua etimologia, além de uma incursão sociopolítica em seus campos semânticos, que evoluíram significativamente nos últimos séculos. A autora também faz um levantamento de um complexo conjunto de instituições e práticas representativas presentes em nossa sociedade, para demonstrar como os conceitos e estas práticas evoluíram ao longo dos séculos. Pitkin também afirma que o conceito de representação, particularmente a de seres humanos por outros seres humanos, é essencialmente moderno. A representação do outro, especialmente dos grupos minoritários, depende da posição social, política, ideológica e subjetiva do sujeito que o representa. Essa representação pode ser contestada, pois o sujeito responsável por ela está em uma posição particular e a defende como correta, desprezando outros

posicionamentos, outros olhares sobre o outro. Portanto, podemos questionar quem fala, o que fala, de onde fala e como ocorre essa representação discursiva do outro.

Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que há certa obsessão com o “realismo” que envolve as discussões sobre as imagens positivas e/ou negativas dos grupos minoritários que são veiculadas nos meios de comunicação. Tais questionamentos e/ou tentativas de produzir e veicular estas imagens têm uma estreita relação com uma “estética da versossimilhança” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 261). Partindo deste pressuposto, podemos afirmar que não há apenas uma verdade absoluta, uma única representação que pode ser tomada como “correta”, haja vista que podemos ter uma multiplicidade de verdades e de representações sociais. É justamente através da linguagem e das representações que construímos uma dada realidade, pois nossos discursos têm como objetivo produzir “efeitos de realidade” e a literatura, como representação artística, assim como outras artes, “não se referem ao ‘mundo’, *mas representam suas linguagens e discursos*” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264, grifos nossos).

Compreendemos o conceito de representação como “o produto de classificações”, pois é justamente por meio das representações que “alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. *Por elas, o mundo se faz significativo. E o choque de significações de imediato resulta do choque de representações*”, conforme afirma Luiz Costa Lima (1981, p. 219, grifos nossos). As classificações se dão no mundo social e são (re)produzidas e (re)atualizadas nas e pelas representações, havendo uma espécie de “círculo vicioso”, uma vez que “o mundo social é ‘visto’ a partir das classificações, estas, de sua parte, se motivam pelo mundo social” (LIMA, 1981, p. 222).

É a partir de determinadas classificações que damos visibilidade ao outro e a nós mesmos em uma relação de alteridade e identidade. Falar sobre, pelo, em nome e/ou do outro é uma forma de colocá-lo em evidência, dar-lhe certa visibilidade e, ao mesmo tempo, viabilizar a nossa própria visibilidade através da linguagem. Nesse processo de visibilidade tanto do eu quanto do outro, valemo-nos de classificações, de atribuições de sentidos e significados às práticas socioculturais que constituem a identidade do outro. Caso não haja um processo de compartilhamento de experiências e vivências pode ocorrer, com certa frequência, um choque de representações resultante justamente de um distanciamento em relação ao universo do outro, ao seu campo social. Esse choque resulta de um desnivelamento entre as estruturas sociais decorrente da própria estrutura do campo social, resultando em representações que, porventura, distorcem a imagem do outro, de seu universo e de seus valores.

Nesse sentido, toda representação artística, assim como os discursos produzidos, pode ser entendida como uma representação social, histórica, política e cultural. Para Shohat e Stam, “a questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, *mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas*” (2006, p. 265, grifos nossos). Entendemos a representação ficcional, artística, como um construto linguístico, uma construção discursiva que não se quer como cópia fotográfica do real, mas como uma elaboração artística de discursos ideológicos e de perspectivas sociais diversas que se sobrepõem e entrecruzam-se no interior do discurso literário.

Se entendermos a arte como o resultado de um construto linguístico, perguntamos: construção para quem? Por quem? Para quê? Em conjunção com quais ideologias e discursos? Nessa perspectiva, “*a arte é uma representação não tanto em*

um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265, grifos nossos). Outro crítico que endossa essa tese é Luiz Costa Lima ao afirmar que, nas representações sociais,

a *mimesis* opera a *representação de representações*. [...]. Representação de representações, a *mimesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele (1981, p. 231, grifos do autor).

O conceito de representação não é, por nós, compreendido como “mimese”, nos conceitos de Aristóteles e Platão, mas como “delegação de vozes” sociais, o que nos remete à ausência expressiva de vozes de grupos minoritários, historicamente marginalizados na e pela sociedade, na literatura brasileira. O que temos presenciado é uma visão unidimensional, resultado da ausência de pluralidade de vozes e de perspectivas sociais, que está intimamente relacionada ao capital econômico e cultural e, sobremaneira, à produção, à circulação e ao consumo dos bens simbólicos em nossa sociedade. Há uma necessidade de delegarmos voz aos grupos minoritários para que estes possam se expressar e representar seus universos sociais, político-econômicos e culturais.

Eis o paradoxo presente nas representações sociais: o distanciamento e a identificação com determinadas representações. O distanciamento advém justamente do não pertencimento do agente responsável por determinada representação à estrutura e ao campo social dos grupos representados, o que pode levar a distorções, a subtrações e/ou adições no ato da representação do universo social do outro. É justamente em

decorrência desse distanciamento que podemos apreciar e conhecer o universo do outro, assim como questionar essa representação social, principalmente quando as vozes sociais presentes no texto divergem daquelas dos agentes que pertencem ao campo social representado. Já o processo de identificação remete-nos à recepção das representações, ou seja, se o leitor, caso pertença aos grupos marginalizados, irá estabelecer uma relação de analogia com a representação presente no discurso literário. Trata-se de uma identificação ou não com as vozes sociais presentes no texto literário que tentam representar o universo social do outro através da linguagem, da literatura.

Sobre a identificação com determinada representação política, Iris Young afirma que “[sente-se] representado quando pelo menos algumas dessas discussões e deliberações sobre políticas *captam e expressam o tipo de experiência social que [lhe] diz respeito, em razão da [sua] posição num grupo social e da história das relações desse grupo social*” (2006, p. 158, grifos nossos). As afinidades e o compartilhamento de perspectivas sociais dependem das funções sociais ocupadas pelos membros de um grupo que irá influenciar suas perspectivas sociais, seu modo de olhar e de dizer o outro através da linguagem, de uma representação discursiva do outro, tendo em vista que os indivíduos ocupam diferentes posições na estrutura social de um grupo.

Shohat e Stam (2006, p. 289), ao analisarem a questão dos estereótipos presentes nas representações dos grupos minoritários, enfatizam que tais imagens têm contribuído para: 1) “revelar [com certa frequência] padrões opressivos de preconceito”; 2) “ênfatisar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação”; e 3) “assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma

de controle social”. Não se trata de estabelecer, *a priori*, categorias preestabelecidas, o que poderia levar a uma representação reducionista, que produziria certo tipo de essencialismo, mas de uma retomada da perspectiva e do posicionamento social dos agentes envolvidos na representação discursiva do outro, além da necessidade de se respeitar as especificidades culturais dos distintos grupos e de seus membros.

Para tanto, Shohat e Stam propõem como “alternativa metodológica à abordagem mimética dos ‘estereótipos e distorções’ [...] *um enfoque nas ‘vozes’ e ‘discursos’*” (2006, p. 309, grifos nossos) presentes na representação do outro. Trata-se de uma abordagem metodológica com base nas vozes sociais e nos discursos que representam os grupos minoritários. Essa ênfase nos discursos, nas construções/representações discursivas, nos permitirá, no decorrer de nossa pesquisa, realizar comparações entre os discursos sobre os grupos marginalizados, principalmente aqueles discursos que se referem à representação dos homossexuais e/ou da homossexualidade em uma sociedade marcadamente heteronormativa. Nesta abordagem discursiva, que adotamos como metodologia em nossa pesquisa, “os personagens não são vistos como essências unitárias, como amálgamas transformadas em entidades de carne e osso, que vivem em algum lugar ‘além’ da *diegesis*, mas como construções discursivas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 311, grifo dos autores), resultantes de uma representação discursiva, de uma dada perspectiva social.

O que verificamos atualmente é uma necessidade de restituirmos a voz àqueles que foram excluídos do campo de produção artística. O que colocamos em questão é justamente se a voz presente trata-se de uma voz social real ou figurativa, ou seja, que voz está presente em uma dada representação? A problemática não é a

“acuidade mimética”, mas a representação e a transmissão de vozes e perspectivas sociais de um determinado grupo minoritário, haja vista que

[o] conceito de voz sugere uma metáfora de *infiltração através de fronteiras* que, como o som no cinema, *remodelam a própria espacialidade*, ao passo que a organização do espaço, com seus limites, cercas e policiamentos, *forma uma metáfora de exclusões e arranjos hierárquicos* (SHOHAT; STAM, 2006, p. 309, grifos nossos).

As múltiplas vozes sociais presentes em uma representação podem romper as fronteiras da exclusão e do silenciamento de determinados grupos, pois a espacialidade do texto literário pode permitir a essas vozes um contraste, um questionamento e uma *remodelação* das vozes sociais que se sobrepõem. O discurso não coincide exatamente com a voz, pois esta é personalizada e “tem o acento e a entonação do autor, e constitui uma interação específica de discursos (individuais ou coletivos)” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 311). Já o discurso é transpessoal e institucional.

Entretanto, os autores ressaltam que “a noção de voz é aberta à pluralidade; uma voz nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois *mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes*” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 311, grifos nossos). Em relação a essa polifonia de vozes sociais presentes no texto literário, os autores ainda afirmam que essa

[p]olifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, *mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância*. A questão não se resume ao pluralismo, *mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais* (SHOHAT; STAM, 2006, p. 312, grifos nossos).

O cerne da questão é justamente uma delegação de voz aos grupos marginalizados, uma necessidade de pluralizar as representações destes grupos, cujo posicionamento estrutural no campo social é marcado por desigualdades socioeconômicas e culturais. Essas “desigualdades estruturais” estão intimamente relacionadas ao “caráter excludente das normas de representação” (YOUNG, 2006, p. 140). Ora, a representação social depende, como afirmamos anteriormente, do posicionamento estrutural dos agentes envolvidos no processo da representação no campo social, o que implica, de certo modo, em certa *distinção* e *separação* entre os agentes que representam e os sujeitos representados. Se entendermos que no processo de representação social há uma distinção e uma separação entre os agentes/atores políticos, podemos afirmar que em “sociedades complexamente estruturadas os indivíduos estão multiplamente posicionados, *eles interpretam a sociedade a partir de uma multiplicidade de perspectivas sociais de grupos*” (YONG, 2006, p. 166, grifos nossos).

Não devemos afirmar com total convicção que determinada representação social deve ser considerada única e exclusivamente como legítima, haja vista que, dependendo do posicionamento estrutural de determinado agente no campo social, teremos uma perspectiva social, em relação a um mesmo objeto e/ou grupo, que pode entrar em confronto com outra, dependendo das experiências e perspectivas dos agentes envolvidos no referido processo. É justamente a partir deste posicionamento que Young (2006, p. 179) defende a tese de que deveríamos prestar maior atenção em relação a *quem* faz a representação, além de defender que há certa necessidade de que o responsável por determinada representação esteja situado “em relações sociais que lhe propiciem experiências e percepções sociais similares às daquela pessoa que possui os atributos descritivos”. Esse fator, com certeza, poderia contribuir para uma

representação mais legítima em relação ao universo social do outro, pois haveria um compartilhamento de experiências e interesses entre os agentes envolvidos nesse processo, conforme verificamos na produção de Caio Fernando Abreu.

Para Anne Phillips (2001), o ato de representar o outro implica necessariamente uma *ação*, pois o agente irá *agir* em nome do outro, representando suas experiências, seu universo socioeconômico e cultural. Phillips concorda com Young em relação à necessidade de os agentes compartilharem experiências e interesses – tendo em vista que vivemos em uma sociedade estruturada em classes sociais que leva à desigualdade e à exclusão de determinados grupos – uma vez que uma “representação adequada é, cada vez mais, *interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos*” (YOUNG, 2001, p. 273, grifos nossos).

Esta representação mais correta de que fala Young só seria possível se houvesse uma multiplicidade de perspectivas sociais e/ou de vozes sociais em relação à representação do outro. No entanto, não é exatamente essa prática que temos presenciado ao longo de nossa história/produção literária. As vozes sociais presentes no discurso literário geralmente reforçam clichês, preconceitos e estereótipos em relação àqueles desvalidos socioculturalmente em nossa sociedade, além de não lhes possibilitar meios para que possam se auto-representarem.

Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre “A pessoa que fala no romance”, inicia suas reflexões retomando a questão do plurilinguismo social no romance, ou seja, “a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance” (1988, p. 134) e nele penetram, seja como estilizações pessoais e/ou impessoais. O romancista lida com a estratificação da linguagem e com sua

diversidade, cabendo-lhe escolher qual(is) linguagem(ns) utilizar no romance. A linguagem escolhida pelo romancista “ressoa em meio do plurilinguismo” e é, portanto, “contestável e contestadora”.

De acordo com o referido autor, o plurilinguismo penetra no romance através das pessoas que falam e materializa-se através do discurso dessas pessoas, de tal modo que “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romancista precisa de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 1988, p. 134).

Partindo desta reflexão acerca do plurilinguismo, Bakhtin (1988, p. 135) destaca três aspectos importantes em relação à pessoa que fala no romance: 1) a originalidade estilística do gênero romanesco reside no “homem que fala e sua palavra”, que é, ao mesmo tempo, “objeto tanto de representação verbal como literária”; 2) “*o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um dialeto individual*” (grifos nossos). O discurso é, conseqüentemente, uma prática social, uma construção, uma representação social na qual se entrelaçam questões ideológicas, culturais, políticas e econômicas, entre outros fatores; 3) por isso, devemos prestar atenção às ideologias presentes no discurso do sujeito que fala no romance, pois

uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. [...] o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato” (BAKHTIN, 1988, p. 135, grifos nossos).

É exatamente em decorrência destes aspectos que Bakhtin chama-nos a atenção para as estratégias narrativas e discursivas presentes na representação do outro, o que ocorre justamente por meio da linguagem, ou melhor, do discurso que é enunciado por determinado sujeito que se encontra em uma dada posição sociocultural e histórica.

Esses três aspectos em relação à pessoa que fala no romance estão intimamente relacionados e podem ser sintetizados da seguinte forma:

Síntese 1: **SUJEITO → DISCURSO → IDEOLOGIA**

OU

Síntese 2: **SUJEITO → AÇÃO → IDEOLOGIA → REPRESENTAÇÃO
DISCURSIVA DO OUTRO COMO PRÁTICA SOCIAL**

Estas sínteses são expressivas no que diz respeito à representação do discurso do outro, assim como nos remete ao problema da perspectiva narrativa e do posicionamento ideológico do narrador e/ou da pessoa que fala no romance. O sujeito exerce uma ação, a de representar o universo social do outro através da linguagem, do discurso, e este discurso, compreendido como representação discursiva do outro como prática social, está impregnado de ideologias, como afirmamos anteriormente.

Perguntamos: seria possível representar adequadamente o outro, o mundo ideológico de outrem somente pelo discurso, pela perspectiva de alguém que não pertence àquele grupo? Este questionamento nos remete ao que viemos discutindo ao longo de nossas reflexões, especificamente o que diz respeito a uma necessidade de

possibilitarmos meios para que o outro tenha acesso ao discurso, à palavra, para que ele mesmo possa se expressar, se auto-representar. Além disso, a questão referente ao distanciamento do sujeito que fala da realidade empírica do outro e a seleção parcial e subjetiva do que será representado, assim como o contexto e as circunstâncias múltiplas em que ocorre essa representação juntamente com o problema da legitimidade e da autoridade da representação do outro, são aspectos que demandam certa atenção da crítica e do leitor, que deveria estar mais atento a estes procedimentos e estratégias narrativas e discursivas presentes no discurso literário.

Um narrador suspeito exige de nós leitores uma desconfiança em relação ao que é narrado. Devemos estar sempre atentos às armadilhas do discurso do narrador em relação aos modos de olhar e de dizer o outro, uma vez que *o que representar e como representar* depende extensivamente da posição socioeconômica, cultural e histórica do sujeito que fala. Essa representação discursiva implica em um jogo de múltiplos interesses: políticos, sociais e econômicos de determinados grupos que são marginalizados, por uma representação social institucionalizada que é, por excelência, excludente. É justamente em decorrência desse caráter excludente presente na representação do outro que Bakhtin afirma que

não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que estas podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor (1988, p. 137, grifos nossos).

Para que houvesse uma representação mais adequada do universo de outrem seria necessário trazer a sua própria palavra para o universo da representação com suas

significações, intenções e ideologias, pois toda palavra está preta de ideologias, a não ser no caso da palavra reificada, objetivada, como, por exemplo, a palavra dicionarizada ou a palavra na gramática.

Se compreendermos a representação discursiva do outro como prática social, podemos afirmar que há certas relações entre as representações sociais e os espaços públicos, haja vista que as representações são construídas e compartilhadas coletivamente na e pela sociedade. A este respeito, Sandra Jovchelovitch (2000), em seu estudo sobre questões de intersubjetividade, espaço público e representações sociais, afirma que as representações são construídas no espaço público em uma relação de alteridade. Trata-se de uma construção simbólica das alteridades presentes nos espaços sociais, na esfera pública, e como estas alteridades se relacionam, se socializam. Enfim, como as identidades são construídas, pois “as representações sociais, enquanto fenômeno psicossocial, estão necessariamente radicadas no espaço público e nos processos através dos quais o ser humano desenvolve uma identidade, cria símbolos e se abre para a diversidade de um mundo de Outros” (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 65).

Denise Jodelet (2001) também defende a tese de que há uma relação entre espaço público e representações sociais. Para a autora, nas representações sociais nos deparamos com imagens preta de significações múltiplas e estas representações funcionam, na verdade, como “sistemas de interpretação” que

regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais (2001, p. 22, grifos nossos).

Ora, se as representações sociais desempenham a função de sistemas de interpretação do mundo e da forma como nos relacionamos com os outros, então as representações estão intimamente relacionadas à nossa vida social. Além disso, elas *“envolvem a pertença social dos indivíduos com as implicações afetivas e normativas, com as interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento, socialmente inculcados ou transmitidos pela comunidade social, que a ela estão ligados”* (JODELET, 2001, p. 22, grifos nossos).

É exatamente este sentimento de pertença social que nos possibilita uma identificação, assimilação e compartilhamento de determinadas experiências e valores socioculturais no seio de um determinado grupo social. Nosso sentimento de pertença social nos propicia compartilhar e (re)atualizar determinadas representações sociais tanto de nosso próprio universo social quanto do universo de outrem, pois as imagens que fazemos de nós e dos outros estão enraizadas em nosso imaginário coletivo e estas são (re)produzidas e (re)atualizadas constantemente através de nossas representações sociais.

Talvez seja por este motivo que tenhamos certa dificuldade em apreender, compreender, assimilar e respeitar universos sociais tão distintos daqueles nos quais estamos inseridos, pois nos deparamos com práticas socioculturais e modelos de conduta social, por exemplo, diferentes daqueles aos quais pertencemos. Arriscamo-nos a afirmar que é justamente em decorrência de as representações sociais, enquanto sistemas de interpretação e do sentimento de pertença social que envolve os sujeitos, que há, em nossa sociedade, uma marginalização e exclusão social de determinados grupos minoritários. Esta exclusão advém precisamente do choque de valores e do

sentimento de pertença a um dado campo social, pois a “representação serve para agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácia sociais” (JODELET, 2001, p. 28).

A partilha social e a aderência a determinadas representações sociais implicam necessariamente um compartilhamento e uma adesão ao pensamento de uma classe, ao meio sociocultural de um grupo, enfim, “partilhar uma idéia ou uma linguagem é também afirmar um vínculo social e uma identidade” cultural (JODELET, 2001, p. 34). A unidade e a pertença social desempenham uma função de adesão e reforço do vínculo social entre os integrantes de determinados grupos sociais.

Sendo assim, elementos afetivos, mentais e sociais são necessários ao estudo das representações sociais, haja vista suas implicações, tais como: quem sabe e de onde sabe? O quê e como sabe? Sobre o quê sabe e com quais efeitos? Partindo deste pressuposto, temos três aspectos relacionados, sobre os quais temos refletido: as condições de produção e de circulação das representações sociais; os processos e os estados; e o estatuto epistemológico das representações.

O que verificamos é uma dinâmica social no processo das representações sociais, pois há uma estreita relação entre o caráter social e ideológico da representação e a inserção social dos agentes envolvidos neste processo. Além disso, Jodelet afirma que os meios de comunicação exercem, de certa forma, funções e/ou papéis significativos, uma vez que a comunicação, como mecanismo de transmissão de representações sociais,

incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de *interação social, influência, consenso*

ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa enérgica social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Enérgica e pertinência sociais explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas (JODELET, 2001, p. 32, grifos nossos).

É através dos meios de comunicação que conseguimos uma ampla divulgação de determinadas imagens e nessa gama de representações sociais sobre o outro, com certeza haverá mais polêmica e dissenso do que consenso em relação a certas imagens e discursos sobre/do outro. A dinâmica social das representações aí se manifesta explicitamente, uma vez que essas representações são forjadas através de discursos orquestrados ideologicamente, como assinalamos no início de nossas reflexões. Esses discursos e linguagens sociais tentam representar diferentes universos e campos sociais. Enfim, é através da linguagem, das representações discursivas como práticas sociais que temos a ilusão de produzir, compartilhar e aderir a determinadas “versões da realidade”. Versões que dependem de um posicionamento no campo social, de uma perspectiva em relação a uma dada realidade.

Portanto, o que pretendemos demonstrar em nossa reflexão sobre as representações discursivas do outro como práticas sociais é que estas estão impregnadas de valores ideológicos de variada ordem e podem ser questionadas, pois as representações sociais cristalizam-se no discurso e através da linguagem, estando de tal forma relacionadas a nossas práticas sociais em nosso dia-a-dia que, por vezes, nem as percebemos.

1.2 Das margens ao centro, do centro às margens: a representação dos grupos minoritários na literatura brasileira

Como demonstramos anteriormente, o conceito de representação no âmbito dos estudos literários traz, em seu bojo, ressonâncias políticas, culturais, sociais e ideológicas. O que colocamos em questão é o acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais em nossa sociedade e na literatura, uma vez que observamos certo monopólio dos lugares de fala, o que implica, necessariamente, na literatura brasileira contemporânea¹¹, a ausência quase absoluta de representantes das classes marginalizadas, pois estas não têm acesso às esferas da produção discursiva, dominadas pelas elites intelectuais, que têm o seu discurso reconhecido e legitimado. Enfim, um discurso que tem autoridade.

Para Pierre Bourdieu, “entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que constituem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que fala ou das posições de onde se fala com autoridade” (1979, p. 133). Nesta perspectiva, podemos afirmar que os grupos marginalizados, na e pela sociedade, são constituídos, em sua maioria, pela classe trabalhadora, proletária, por mulheres, negros, pardos, velhos, homossexuais e crianças. Enfim, os grupos marginalizados, em geral¹², não têm autoridade para legitimar seu discurso e são excluídos no/do processo de produção de sentido na sociedade, uma vez que são impedidas de falar de si, de seu mundo, de expressar a própria voz. Em relação ao problema da perspectiva, se temos somente a representação de uma elite sobre o outro, perdemos a pluralidade de perspectivas sociais no discurso literário.

¹¹ A este respeito ver Regina Dalcastagnè (2002, 2005a, 2005b).

¹² Existem na literatura brasileira, embora poucas, (auto)representações literárias de negros e homossexuais, por exemplo.

A forma de percepção e a posição social do intelectual correspondem, de modo geral, a uma elite cultural e econômica, o que leva a uma perspectiva preestabelecida em relação ao outro, carregada de preconceitos, de ideologias e valores morais e sociais. Enfim, o domínio do discurso é uma forma de poder que os grupos marginalizados, em sua maioria, infelizmente, não dominam. De acordo com Bourdieu, “os discursos não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também *signos de riqueza* a serem avaliados, apreciados, e *signos de autoridade* a serem acreditados e obedecidos” (1996, p. 53, grifos do autor). O ser marginalizado, *off-centro*, não tem autoridade e nem legitimidade perante a sociedade para se apoderar do discurso.

Temos, desse modo, um discurso institucionalizado, pois a instituição social, a sociedade, composta pela elite e pelos intelectuais, de modo geral, é que detém o poder da palavra, o poder do discurso. É através deste que ocorre a exclusão e a interdição do discurso do outro. Estas interdições revelam uma ligação muito estreita com o desejo e com o poder de dominação. Michel Foucault supõe que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (1996, p. 08-09, grifos nossos).

As formas do sistema de exclusão do discurso referem-se, principalmente, ao que se diz e ao como se diz. Se o grupo marginalizado não tem acesso à voz, ao saber, à cultura, à educação, ao livro, enfim, se não domina o discurso, como irá representar a própria identidade se a sociedade não lhe possibilita meios para expressar a própria voz? Portanto, a sociedade vale-se de alguns procedimentos que lhe permitem

o controle do discurso, além de “determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles” (FOUCAULT, 1996, p. 36-37). Há uma espécie de pressão e um poder de coerção presente nos discursos institucionalizados, como, por exemplo, no discurso religioso, científico, técnico e também no discurso literário.

A representação do outro, do indivíduo marginalizado, está condicionada ao modo de olhar e ao modo de dizê-lo, o que leva a uma rarefação dos sujeitos que falam, haja vista que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1996, p. 37). O controle do discurso não trata apenas da forma ou do conteúdo enunciado, mas, principalmente, do sujeito que fala e detém o poder no discurso. Esse sujeito, geralmente, é representado por um homem, branco, de classe média, intelectual e heterossexual.

Entretanto, Foucault (1996) ressalta o princípio da descontinuidade do discurso. Essa descontinuidade discursiva instaura-se a partir do momento em que há uma apropriação dos discursos por certas categorias de sujeitos. O discurso é considerado como uma prática descontínua porque, por vezes, há um entrecruzamento de discursos, que ora se incorporam, ora se excluem. As cesuras rompem o instante discursivo e dispersam o sujeito da enunciação em uma pluralidade de posições e de funções possíveis, o que leva a uma quebra do monopólio da representação do outro e a uma multiplicidade de perspectivas e de vozes discursivas, conforme verificamos na (auto)representação do homossexual na contística de Caio Fernando Abreu, que propicia uma descontinuidade dos discursos e dos saberes produzidos sobre o

homossexual na sociedade ocidental, que são, frequentemente, balizados pelo preconceito e pela discriminação.

O acesso à educação, a uma formação cultural e humanística seria uma das formas de apropriação dos discursos, dos saberes e poderes institucionalizados, uma vez que “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 1996, p. 44).

A diferença cultural assume formas de autoridade cultural e política. Na construção de uma cultura nacional sempre houve e encontraram-se dificuldades em escrever a história do povo, pois ocorre, frequentemente, uma apropriação intelectual da “cultura do povo” dentro de um discurso de representação. No entanto, Homi Bhabha reconhece que há certa instabilidade oculta de significação cultural presente na representação do outro em nossa cultura, que está intimamente relacionada ao tempo e ao espaço da escrita: “a cultura nacional vem a ser articulada com uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’ – que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação” (1998, p. 214).

De acordo com Homi Bhabha (1998), o discurso da representação das minorias e das margens está intimamente relacionado com uma identidade cultural. E esse processo de formação de uma identidade cultural pode ser constituído pela sedimentação histórica, através do discurso pedagógico, que representa a minoria como aquela classe explorada, sem acesso à cultura e ignorante, entre outras características, ou ocorrer a perda da identidade, por meio do discurso performático, no seio dessa representação de uma identidade cultural, pois a

figura do povo emerge na ambivalência narrativa de tempos e significados disjuntivos [...] o povo como uma forma de interpelação emerge do abismo da enunciação onde o sujeito se divide, o significante ‘desaparece gradualmente’ e o pedagógico e o performativo são articulados de forma agonística (BHABHA, 1998, p. 216 -217).

Temos, pois, um processo simbólico presente no imaginário social da representação de nossa identidade cultural que privilegia, mais uma vez, a voz da elite. Se essa voz é a privilegiada no âmbito da constituição de uma identidade cultural, verificamos que há uma perda de identidade dos grupos minoritários. Sendo assim, há uma necessidade de “desmassificação da diferença” no âmbito da representação de uma identidade cultural, tendo em vista um caráter plural do signo nacional e da representação de nossa identidade.

No pluralismo do signo nacional “a diferença retorna como o mesmo, [e] é contestado pela ‘perda de identidade’ do significante que inscreve a narrativa do povo na escrita ambivalente, ‘dupla’, do performativo e do pedagógico” (BHABHA, 1998, p. 216), de modo que a totalidade do discurso unilateral, que representa a identidade da nação, é confrontada com um movimento suplementar, ou seja, o discurso da minoria, situado no entre-lugar, considerado “secundário”, emerge em meio ao discurso dominante e antagoniza com o poder implícito que generaliza, produzindo uma “solidez sociológica”.

O discurso do entre-lugar, o discurso das minorias, coloca em xeque a representação de uma identidade, de um modo de olhar e de dizer, e questiona os valores representados no discurso-mestre, embora, em muitos casos, o discurso das minorias não seja legitimado e reconhecido na e pela sociedade.

O reconhecimento artístico e estético de uma obra de arte daqueles que não pertencem àquela classe detentora do poder, da cultura e do saber institucionalizado, fica comprometido, ou melhor, não é, na maioria das vezes, reconhecido e legitimado. Os modos de olhar e de dizer o outro, implicam, necessariamente, um sentido e um valor, portanto, em um julgamento estético, pois a obra de arte é vista como um objeto simbólico dotado de sentido e de valor. Esse julgamento considera categorias de percepção e de apreciação específicas, tais como: Quem é o artista? Quem é o autor? O produtor da obra? O que produziu? Sobre o quê se fala?

Podemos dizer, na esteira de Bourdieu, que há uma necessidade de pensarmos os conceitos utilizados pelos críticos de arte e pelos literários para se pensar as obras e, conseqüentemente, julgá-las e classificá-las, pois um julgamento de valor implica um ponto de vista subjetivo, social, histórico e político. É necessário (re)pensarmos a relação centro-periferia no âmbito da dominação simbólica no mundo literário e artístico.

É através de um poder simbólico, entendido como “um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica” (BOURDIEU, 2001, p. 09), e, em particular, do mundo social, que a cultura dominante legitima a ordem preestabelecida por meio de distinções hierárquicas, pois

a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 2001, p. 11).

A cultura da minoria é classificada como uma subcultura em relação à cultura dominante. No seio dessa cultura há uma imposição ou legitimação desta cultura em detrimento das outras como uma forma de dominação cultural ou de “domesticação dos dominados” para garantir a hierarquia preestabelecida. Trata-se de uma violência simbólica e ideológica que é transfigurada no campo das posições sociais. É o domínio da palavra que estabelece a distância simbólica entre o intelectual, que tem o seu domínio e o monopólio de um discurso já reconhecido e legitimado socialmente, e a massa, que não o tem.

Nas últimas décadas, um novo movimento político e teórico foi posto em ação e nele as noções de centro, de margem e de fronteira passaram a ser questionadas. De acordo com Linda Hutcheon (1991), há uma revisão dessa relação entre centro-periferia que leva a um deslocamento de interesses do centro para as margens. Ao falarmos em centro, temos de pensar em todas as formas de cultura e de sujeitos que ocupam o lugar central, o qual serve de referência para os demais e cuja posição foi ocupada, historicamente, pelo homem branco ocidental, heterossexual e de classe média urbana. Em seguida, temos de pensar no conjunto de movimentos sociais e também teóricos que, na contemporaneidade, vêm desafiando essa posição, ou seja, os movimentos empreendidos por aqueles grupos que, tradicionalmente, foram colocados nas margens: as mulheres, os negros, as chamadas minorias sexuais e minorias étnicas. O que parece muito expressivo na contemporaneidade é justamente esse voltar-se na direção das margens e das fronteiras, certo afastamento em relação à posição central e às ideias que lhe são associadas, tais como as noções de origem, de universalidade ou de unidade.

O que verificamos é que, na contemporaneidade, quem vêm ganhando evidência são os sujeitos considerados, até então, como excêntricos, aqueles que estavam fora do centro. Até muito recentemente, apenas a ciência, a arte, a estética, a política ou a justiça articuladas ao sujeito central eram reconhecidas como legítimas. Geralmente, aqueles que ocupam a posição central são considerados não-problemáticos, são os outros sujeitos e suas práticas que são vistos como derivações ou desvios dessa posição e que são considerados, muitas vezes, como problemáticos. Contudo, nos últimos anos, essa situação vem se modificando: os movimentos promovidos pelos grupos que estão fora *deste* centro passaram a contestar a universalidade dessas afirmações. Talvez seja razoável pensar que eles são excêntricos não por que sejam, exatamente, esquisitos ou extravagantes, mas porque têm *outro centro*, por isso Hutcheon (1991, p. 84) utiliza o termo “ex-cêntrico” para identificar todos/as aqueles/as que se localizam fora do “centro”, das normas preestabelecidas.

O centro não deixou de ser atraente ou tornou-se menos importante. Ele continua sendo reconhecido e sedutor, mas o que ocorre agora é que se passa a acentuar o seu caráter de ficção. Reconhecemos que a posição central é uma invenção, não é uma posição “naturalmente” dada, mas uma posição historicamente construída como tal. A noção de centro passa a ser desafiada e contestada, na contemporaneidade, por diversas frentes. Não se trata propriamente, ou não se trata somente, de pôr em questão o sujeito masculino, branco e heterossexual. É mais do que isso: o que se passa a questionar é toda uma noção de cultura, ciência, arte, ética, estética e educação que, associada a esse sujeito, usufruíram, ao longo dos tempos, de um modo praticamente inabalável e abrangente, a posição privilegiada em torno da qual tudo mais gravita.

No âmbito literário, também percebemos que há uma exclusão dos grupos marginalizados, que são, constantemente, representados por intelectuais de classe média e/ou alta. O problema da representação é colocado em questão e questionado, pois a representação do outro depende, como afirmamos anteriormente, do sujeito que fala no romance.

Para Regina Dalcastagnè, “reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades” (2005a, p. 14). Para tanto, é importante identificar exatamente quem é esse outro, que posição ele ocupa na sociedade e o que há de misterioso e perigoso em seu silêncio. Através desses aspectos, podemos perceber os motivos pelos quais os estudos literários, ultimamente, estão preocupados com questões relativas ao acesso à voz e à representação de vários grupos sociais marginalizados, considerados “ex-cêntricos” e/ou “*outsiders*”. No caso dos grupos marginalizados, há sempre um grande estranhamento quando alguns grupos sociais simplesmente desaparecem ou são esquecidos em uma obra literária. Justamente por isso, a autora examina a representação e a legitimidade na narrativa brasileira contemporânea através de três questões principais: a) a diversidade de percepções do mundo; b) a perda da diversidade; c) e qual a atitude mais correta a ser tomada perante tal ocorrência.

A primeira questão nos remete à ausência de representantes das classes populares inseridos na narrativa brasileira contemporânea, sejam eles produtores literários ou simplesmente personagens, o que contribui de modo eficaz para que suas chances de terem voz ali dentro fiquem cada vez mais reduzidas. Diante dessa realidade, Dalcastagnè descreve nossa literatura como sendo “a classe média olhando para a classe média” (2002, p. 35), o que reforça a ideia de que os lugares de fala na narrativa estão

reservados para os homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média. Tal aspecto leva-nos a concluir que há uma significativa limitação de perspectivas, ou seja, não se observa uma pluralidade de perspectivas em relação ao outro. A justificativa para essa ausência é bastante complexa, pois envolve problemas sociais e não se resume exclusivamente aos domínios da literatura.

Em nossa sociedade, as classes populares não têm muitas oportunidades de acesso a produções discursivas, o que demonstra sua sub-representação e, conseqüentemente, um dos vários procedimentos de exclusão. Se um dos sentidos de representação é, exatamente, falar em nome do outro, a partir do momento que um discurso é imposto, aquele que fala torna-se o grande responsável pela legitimação do mesmo, seja através de meios como competência linguística, e posição social ou de esclarecimento e objetividade em relação ao tema abordado.

Desse modo, não resta alternativa ao outro senão a de permanecer calado, visto que seu modo de dizer e sua experiência de vida não servem ou não têm o devido valor reconhecido na e pela sociedade, pois “entre as censuras mais eficazes [...] e dissimuladas situam-se aquelas que *consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade*” (BOURDIEU, 1998, p. 13, grifos nossos). O silêncio dos grupos dominados é um fato real, pois o controle do discurso nega-lhes o direito de fala simplesmente por não se adequarem a determinados aspectos exigidos pela sociedade, o que origina uma censura social. Trata-se de uma negação de delegação de vozes sociais aos indivíduos que integram os grupos marginalizados.

A problemática a respeito da representação do outro na literatura brasileira contemporânea, para Dalcastagnè (2005a, p. 17), não se resume apenas a sua escassa

presença no romance atual. A dificuldade, no entanto, não é só a possibilidade de falar, mas falar com domínio, com autoridade. Daí ser necessário observarmos o controle do discurso, ou seja, quem fala e de que lugar, para que tenhamos uma visão real de como são reconhecidas as chances de os grupos marginalizados terem voz ativa dentro de uma determinada narrativa. A esse respeito, a autora afirma que

o que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2005a, p. 16, grifos nossos).

Como vimos na citação anterior, os lugares de fala dentro da narrativa são monopolizados e o silêncio dos grupos marginalizados é marcado por vozes que buscam falar em nome desses grupos. O outro não é o sujeito do discurso, mas uma releve peça. Por isso, “é preciso relembrar que a classe trabalhadora, principalmente, o seu segmento a que chamam de *lumpen*, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo” (SANT’ANNA, 1989, p. 103, grifo do autor).

Não se trata apenas da possibilidade de os grupos marginalizados terem acesso à voz, mas de falarem com a devida autoridade. Diante dessa problemática, surge o mito de que os excluídos são incapazes de produzirem literatura justamente por não dominarem adequadamente algumas formas de expressão consagradas pelos grandes mestres dessa arte. Regina Dalcastagnè (2002, p. 37) esclarece que esta concepção é

decorrente da definição de 'literatura' excluir as suas formas de expressão, logo, os grupos marginalizados também são excluídos do âmbito do fazer literário.

Tais questões não se constituem em um fato isolado, pois fornecem subsídios para discutirmos a segunda questão levantada pela autora: a perda da diversidade. A narrativa brasileira busca, constantemente, a multiplicidade dos pontos de vista, no entanto, não existem variadas perspectivas sociais. De modo geral, podemos verificar que, entre os indivíduos dos grupos excluídos socialmente, é praticamente nula qualquer tipo de manifestação artística capaz de revelar suas peculiaridades ou aspectos do mundo que os cercam. O que é bastante compreensível, pois a eles é permitido apenas permanecer em silêncio. A literatura, que deveria tentar se beneficiar com a grandiosidade de perspectivas e propiciar uma alternativa de mudança para essa realidade, torna-se uma das grandes colaboradoras da prática de exclusão e marginalização do outro, acentuando, ainda mais, as desigualdades sociais, econômicas e político-culturais.

Em decorrência a esse fato, surge a terceira questão: que atitude tomar diante do processo de exclusão presente no discurso literário? Essa questão é, com certeza, a mais complexa, pois reforça a ideia de que a literatura participa de um esforço humano para melhor compreender a realidade que nos cerca. A arte, em geral, traduz a necessidade humana de ampliar a compreensão do mundo. Com esse intuito, todo artista adota a realidade como ponto de partida e, captando seus dados essenciais, recria-a como objeto artístico, em um processo do qual participam sua sensibilidade e seu poder imaginativo.

As dificuldades de representação do outro estão presentes principalmente na narrativa brasileira contemporânea, pois são características da sociedade em que

vivemos, o que evidencia um fato real. Regina Dalcastagnè (2002, p. 38) propõe a “democratização da literatura” com o intuito de incluir vozes sociais nos segmentos mais representativos da sociedade, principalmente naqueles formadores de opinião em uma tentativa de amenizar essa problemática.

Como já afirmamos, em nossa sociedade as classes populares não têm muitas oportunidades de acesso às produções discursivas, o que demonstra sua sub-representação e, conseqüentemente, um dos vários procedimentos de exclusão. Para examinar esse fato, recorreremos novamente a alguns dos pressupostos teóricos de Michel Foucault em *A ordem do discurso*. O referido autor, no decorrer de sua exposição, faz as seguintes indagações: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (1996, p. 08). Através desses questionamentos, Foucault nos leva a refletir sobre os discursos que estão em pauta no nosso cotidiano, ou melhor, que tipo de discurso ouvimos, falamos e, principalmente, reproduzimos.

Partindo do pressuposto de que toda sociedade produz discursos que são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos por certo número de procedimentos que têm por função evitar seus poderes e perigos, Foucault identifica, ao longo de sua obra, quais são os procedimentos externos e internos que regulam as ocorrências do discurso.

Os procedimentos externos de regulação do discurso foram definidos a partir de sistemas de exclusão que identificam e analisam as condições para que o discurso seja valorizado como verdade ou excluído de uma determinada formação discursiva. Os procedimentos externos que atingem o discurso são definidos por Foucault (1996, p. 19) como: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de

verdade. Os procedimentos de exclusão determinam que um sujeito não possa falar tudo o que pensa a qualquer momento ou local, pois ele só deve expressar seus pensamentos de acordo com as circunstâncias em que está inserido, uma vez que o mesmo está subordinado ao discurso institucionalizado. Ademais, não temos o direito de falar à vontade, pois existem os tabus, os rituais da circunstância, o direito privilegiado ou exclusivo de um sujeito determinado ou de alguns sujeitos.

Essa questão teórica referente à representação literária pode e deve ser estendida à representação política, pois, por mais que o discurso seja aparentemente “sem função”, as interdições que o atingem revelam sua ligação com o *desejo* e com o *poder*. É justamente em decorrência desta estreita relação entre desejo e poder que há uma tentativa de centralizar o domínio do discurso presente em lutas políticas em nossa sociedade. Foucault afirma que o “discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, *mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar*” (1996, p. 10, grifos nossos).

Há, ainda, outras formas de problematizar e esclarecer o discurso. Na separação e rejeição, por exemplo, temos uma divisão valorativa que é introduzida nas formações discursivas, selecionando, classificando, habilitando ou excluindo os enunciados. Ela provoca a exclusão de determinados discursos, que, a partir da separação, ganham *status* diferenciado e podem ser avaliados como acima do normal ou como não merecedores de escuta. Enfim, tais discursos divergentes, investidos pela razão, promovem o afastamento da palavra que está fora daquele discurso que se impõe ou é imposto como verdadeiro.

Por último, a vontade de verdade, que se caracteriza pela separação historicamente construída e define a forma geral de materialização de nossa vontade de

saber. Em suma, a vontade de verdade consiste nos métodos para efetivar o conhecimento, verificar e comprovar cientificamente em relação ao modo como o saber é aplicado em uma sociedade. Entre os procedimentos externos citados, Foucault (1996, p. 19) atribui à vontade de verdade o norte de condução, pois este procura retomar os anteriores, por sua própria conta, para, ao mesmo tempo, modificá-los e fundamentá-los.

À medida que a vontade de verdade penetra aspectos como o poder e o saber, ela produz uma verdade que busca tornar-se mais profunda, enquanto os demais procedimentos externos tornam-se cada vez mais frágeis e incertos. Portanto, os princípios externos, segundo Foucault, “concernem, sem dúvida, a parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo” (1996, p. 21). Segundo o referido autor, os procedimentos internos que regulam o discurso “exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, principalmente, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (1996, p. 21).

Esses procedimentos internos do discurso são representados por três aspectos: o comentário, o autor e, por fim, a disciplina. Em primeiro lugar está o comentário, no qual podemos verificar que há, nas unidades discursivas, uma espécie de desnivelamento entre os discursos, ou seja, existem os discursos corriqueiros, que passam com o ato mesmo que os pronunciou, e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, transformam ou falam deles, discursos que permanecem através de sua (re)atualização. A materialização desse procedimento ocorre através da utilização de discursos que são ditos, permanecem ditos e daqueles que ainda serão ditos, tendo em vista que esta “substituição” não é estável, constante ou absoluta, pois não cessa de se modificar com o tempo.

O segundo procedimento, que está diretamente relacionado ao primeiro, regido pelo princípio da rarefação, agrupa o discurso como unidade e origem de suas significações. Assim, espera-se que o autor se responsabilize pela unidade do texto a ele delegada, que sustente o sentido que o atravessa, que o articule com sua vida. Já o terceiro procedimento é a disciplina, princípio que se opõe ao autor e ao comentário, permitindo que se construa um conjunto de métodos, um jogo de regras, definições e técnicas, que se constituem em uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou validade estejam ligados a quem lhe provocou a emergência. O que é esperado na origem não é um sentido a ser descoberto, mas aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados, sendo imprescindível a uma disciplina a possibilidade de formulação constante de novas proposições.

O discurso de um único autor e/ou narrador leva a uma rarefação do discurso, ou seja, não há uma multiplicidade de discursos, de perspectivas discursivas em relação ao outro. Ademais, como salienta Foucault, o discurso é permeado de princípios de coerção que exercem função restritiva e coercitiva. Este fator, infelizmente, impede a proliferação de outros discursos. O outro é coagido e não tem espaço para expor seu discurso, seus problemas, sua realidade; enfim, o discurso do outro não é legitimado e reconhecido. Trata-se de uma representação que nos conduz novamente ao problema da perspectiva e do homem que fala no romance, conforme assinala Mikhail Bakhtin. Dito isto, há uma necessidade latente de possibilitarmos condições para que os integrantes dos grupos minoritários tenham acesso à voz, à palavra, ao discurso, para que possam autorrepresentar-se.

De acordo com Maria Isabel Edom Pires (2003), nos últimos anos há um forte questionamento do papel, da função do intelectual na sociedade. Segundo a autora, no decorrer dos tempos foram atribuídos "papéis, funções, tarefas" aos intelectuais, aos quais foi incumbida "uma postura crítica, uma missão política, uma intervenção acerca dos problemas do homem e, em especial, mais recentemente, dos menos favorecidos" (PIRES, 2003, p. 39). O que verificamos é uma ausência de vozes que são silenciadas pelos discursos dos intelectuais, exatamente porque são considerados os detentores de um saber cultural negado aos grupos marginalizados, de tal modo que é possível concluirmos que somente "a alguns é dado falar pelo outro, só a alguns é dado possibilitar a fala dos outros, só a alguns é permitido ser o porta-voz das aspirações alheias" (PIRES, 2003, p. 39).

O intelectual detém, via de regra, o domínio da cultura escrita. De acordo com John Carey (1993), no final do século XIX e início do século XX, com a Revolução Industrial, ocorreu o acesso da massa à alfabetização, à escrita. Com a ascensão das massas em relação à escrita, o intelectual perdeu parte de seu espaço e, por conseguinte, de seu público leitor, pois as massas demonstravam mais interesse pelos jornais.

O acesso à cultura letrada, erudita, era e ainda é, em nossa sociedade, um privilégio de uma minoria. Há, por conseguinte, uma "exclusão das massas das rodas da *intelligentsia*" (CAREY, p. 29). Segundo esse autor, essa *intelligentsia* negava e ainda há aqueles que negam a humanidade, a existência das massas, como um sujeito político-literário, como se elas não existissem. Os intelectuais do final do século XIX e início do século XX, como, por exemplo, Nietzsche, T.S. Eliot e Ezra Pound, não tinham e não

queriam ter nenhuma relação de aproximação com as massas. Havia e, infelizmente, ainda há um sentimento de superioridade de alguns intelectuais em relação às massas.

Se o intelectual não se identifica com a pobreza, com as minorias, com os grupos marginalizados – como, por exemplo, os velhos, as crianças, os pobres, os homossexuais e as mulheres –, ou melhor, com aqueles “que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada”, enfim, com qualquer grupo “que [se] sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações da justiça econômica, social ou política”, conforme assinala Silviano Santiago (2002a, p. 40; 41), como poderia, então, representar tais grupos?

A tentativa de reescrever, de representar as massas exige dos escritores demasiados esforços imaginativos, o que gera uma ampla variedade de identidades. A meta dessa tentativa de reescrever as massas é, para Carey (1993, p. 29), “segregar os intelectuais da massa e o controle que a linguagem confere”. Sendo assim, há uma segregação do escritor, do intelectual, em relação às massas.

Segundo Carey (1993, p. 30), o intelectual crê ter acesso aos pensamentos das massas, que são representados, ficcionalizados e controlados por sua linguagem. Mas mesmo que o intelectual se esforce para representar o outro, as minorias sociais, para falar em seu nome, essa representação estará ancorada em seus próprios valores sociais e culturais. Na verdade, há uma tentativa de representação do outro, mas, na maioria das vezes, o escritor falha nessa representação, justamente por causa do distanciamento, da segregação entre ele e as minorias sociais. E se há uma solidariedade dos intelectuais com as massas, essa é fictícia, pois o intelectual, geralmente, não conhece e não quer conhecer nenhum de seus integrantes, ele apenas observa o outro de

longe, de seu ângulo, de seu lugar social, cultural e econômico, para representá-lo ficticiamente.

O que vem prevalecendo em nossa sociedade é a imagem do intelectual como o porta-voz das aspirações das minorias sociais, ocorrendo uma centralização do poder da fala e da representação do outro na literatura, pois “os intelectuais acreditam em dar ao público o que os intelectuais desejam” (CAREY, 1993, p. 14), de tal modo que eles até podem ter consciência dos problemas diversos vivenciados pelas minorias, se posicionando de alguma forma, mas mantendo-se, é claro, ao lado de seus pares. Eis uma imagem e uma função que precisam ser desconstruídas e questionadas, haja vista que “*a questão das minorias passa tanto por uma necessária descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber*” (SANTIAGO, 2002a, p. 42, grifos nossos).

2. QUESTÕES SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE E IDENTIDADE

Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga. As configurações culturais do sexo e do gênero poderiam então proliferar ou, melhor dizendo, sua proliferação atual poderia então tornar-se articulável nos discursos que criam a vida cultural inteligível, confundindo o próprio binarismo do sexo e denunciando sua não inaturalidade fundamental.

Judith Butler

No capítulo anterior, discutimos algumas questões referentes ao conceito de representação, que está intimamente relacionado às nossas práticas de significação e aos nossos sistemas simbólicos através dos quais produzimos significados a partir de determinados posicionamentos no interior de um dado campo sociocultural e histórico, de tal modo que as representações estabelecem uma estreita relação com nossas experiências e identidades culturais.

Em relação a essa concepção de representação como parte de um processo cultural, Kathryn Woodward (2007) afirma que é a partir dessas representações culturais que as identidades individuais e coletivas são estabelecidas, de modo que a cultura exerceria um papel fundamental na produção de significados e de representações de identidades, o que nos leva a uma questão importante: a identificação ou não com determinadas representações, uma vez que estas são produzidas e veiculadas nas práticas discursivas nas quais verificamos certas relações de poder e exclusão de determinados grupos: “Os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos

são excluídos e estigmatizados. *As identidades são contestadas*” (WOODWARD, 2007, p. 19, grifos nossos). Trata-se de um questionamento sobre a produção de determinadas identidades, como, por exemplo, as identidades sexuais que também estão em constante mudança, tornando-se ambíguas e, até mesmo, fragmentadas, o que poderia nos remeter a “uma crise de identidade” (WOODWARD, 2007, p. 31).

Para a autora, “a forma como vivemos nossas identidades sexuais é medida pelos significados sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação” (WOODWARD, 2007, p. 32) que têm como suporte uma cultura falocêntrica e heterossexual, que produz representações culturais acerca de identidades, não levando em consideração aquelas que não se encaixam nos padrões por ela preestabelecidos. Se “toda prática social é marcada simbolicamente”, então, a produção de discursos e saberes sobre a sexualidade também o é, uma vez que “as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas práticas” (WOODWARD, 2007, p. 33).

Partindo destes pressupostos, na primeira parte deste capítulo propomos uma reflexão acerca de questões relacionadas ao gênero, à sexualidade e às identidades sexuais, com o intuito de demonstrar: que as representações de gênero e de identidades sexuais, em nossa sociedade, geralmente são balizadas em uma concepção essencialista ou fixa da identidade; que as identidades sexuais não são fixas e estáveis, pelo contrário, elas são cambiantes e estão em constante processo de construção, haja vista que “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: *formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam*” (HALL, 2006, p. 12-13, grifos nossos).

No subcapítulo intitulado “Travessias e deslocamentos na constituição de identidades de gênero e de sexualidades **OU** Sair ou não do armário: a (in)visibilidade e a transgressão das fronteiras heteronormativas (seus perigos e desafios)”, dando continuidade às reflexões iniciadas no primeiro tópico, tecemos algumas considerações sobre uma questão cara àquelas identidades sexuais que não se encaixam nos padrões heteronormativos: *o coming out*.

Stuart Hall (2006, p. 11-13), em suas reflexões sobre a identidade cultural na pós-modernidade, chama a atenção para o fato de que há três concepções de identidade que têm norteado as discussões teóricas e os debates entre os críticos que dela se ocupam: a) uma concepção essencialista ou fixa da identidade que advém do sujeito do Iluminismo; b) uma concepção “interativa” da identidade e do eu, própria do sujeito sociológico, na qual há uma relação do sujeito com outras pessoas ou mediações culturais, de tal modo que “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (p. 11); c) uma concepção do sujeito pós-moderno que não teria uma identidade fixa, mas cambiante, móvel, flutuante, propiciando um questionamento sobre aquelas representações pautadas em concepções fixas de identidades. Com base nestas três definições, faremos uma discussão sobre questões diversas relacionadas às identidades de gênero e sexuais.

As representações de identidades estão relacionadas aos sistemas simbólicos e culturais de uma dada sociedade. Ora, se tais representações têm como suporte uma concepção essencialista em relação às identidades sexuais, que “fundamenta suas afirmações tanto na história quanto na biologia” (WOODWARD, 2007, p. 15), haverá uma exclusão significativa daquelas identidades consideradas marginalizadas,

justamente porque são diferentes, porque destoam dos padrões preestabelecidos. Para Woodward, “a identidade é *relacional*” e “marcada pela *diferença*” (2007, p. 09, grifos nossos), isto é, nossas identidades são constituídas e construídas em relação a outras identidades, como, por exemplo, a identidade homossexual que estabelece uma relação de oposição à heterossexual.

Neste processo, tanto o aspecto simbólico quanto o sociocultural devem ser levados em consideração, uma vez que constituem elementos expressivos para a marcação da diferença em relação a outras identidades com as quais não nos identificamos. Há, no percurso dessas identidades moveis, tanto uma inclusão quanto uma exclusão que contribuem para a delimitação de territórios nos quais determinados sujeitos podem compartilhar suas subjetividades.

Tanto as diferenças quanto as identidades são produzidas social, cultural e historicamente. Nesse percurso, há um processo contínuo e muito bem delimitado de inclusão e de exclusão de alguns sujeitos cujas identidades sexuais são consideradas marginalizadas, justamente porque são diferentes. Para Tadeu Tomaz da Silva (2007, p. 82), esse processo de inclusão e exclusão expõe claramente os limites das fronteiras que nos remetem a algumas dicotomias: aceito/não aceito; dentro/fora; legítimo/ilegítimo; nós/eles; hetero/homossexual etc. Trata-se de uma demarcação de fronteiras que estabelece uma *separação* e uma *distinção* entre diferentes grupos e identidades contribuindo para “afirmar e reafirmar relações de poder” (SILVA, 2007, p. 82). Nessa hierarquização das identidades em oposições binárias, com base em relações de poder, como, por exemplo, branco/negro, masculino/feminino, hetero/homossexual, há sempre uma valorização de um termo em detrimento de outro: positivo/negativo. Nesse caso, o

primeiro termo é fixado como norma, como central enquanto o segundo é representado como não pertencendo à norma, como excêntrico, como uma anti-norma.

Em relação a esse processo de hierarquização das identidades e das diferenças com base em uma norma preestabelecida, Tadeu Tomaz da Silva afirma que este procedimento de normalização trata-se de

um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade (2007, p. 83, grifos do autor).

Podemos questionar como estes padrões de normalização da identidade e da diferença são construídos socioculturalmente. Este questionamento implica necessariamente em uma crítica às formas de representações discursivas de identidades de gênero e sexuais, entre outras, e também aos seus suportes de sustentação em nossa cultura, que são pautados em estratégias de poder-saber disseminadas em práticas discursivas de subjetivação, uma vez que “o poder produz sujeitos, fabrica corpos dóceis, induz comportamentos” (LOURO, 1997b, p. 40).

Em relação a estas estratégias de poder-saber, Michel Foucault afirma que

o discurso desempenha um papel no interior de um sistema estratégico em que o poder está implicado, e para o qual o poder funciona.

Portanto, o poder não é nem fonte nem origem do discurso. *O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder* (2006a, p. 253, grifos nossos).

Estas relações de poder, presentes nas práticas discursivas sobre as categorias das identidades sexuais, remetem constantemente a uma estrutura binária: homens x mulheres, resultado de uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2008, p. 08). Nessas relações de gênero, baseadas em uma concepção estruturalista, há divisões e atribuições diferenciadas e distintas explicitando essas duas categorias que se excluem mutuamente: “só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas” (FLAX, 1991, p. 228).

Jane Flax, em suas reflexões sobre as relações de gênero na teoria feminista, também considera que “*o gênero*, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é *relacional*. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou “totalidades” temporárias na linguagem da dialética) *constituídos por e através de partes inter-relacionadas*” (1991, p. 228, grifos nossos). Mesmo que haja uma exclusão mútua entre uma categoria e outra, uma não existe sem a outra, pois ambas são constituídas e construídas justamente em decorrência de uma inter-relação que expõe os valores socioculturais e históricos que estão envolvidos neste processo. Nessas relações de gênero também há as de dominação “por um de seus aspectos inter-relacionados – o homem” (FLAX, 1991, p. 228). Esta dominação refere-se, por exemplo, às relações sociais e culturais marcadas pela repressão e pela opressão da mulher e daqueles cujas identidades sexuais destoam de certo padrão de masculinidade: os homossexuais masculinos.

A categoria sexo refere-se às diferenças de ordem anatômicas e/ou biológicas entre macho e fêmea, homem e mulher. No entanto, gostaríamos de ressaltar que na contemporaneidade já contemplamos cirurgias para mudança de sexo. Já a categoria de gênero remete à compreensão dos significados socioculturais e históricos de “masculino” e “feminino” e as “conseqüências de ser atribuído a um ou outro gênero dentro de práticas sociais concretas” (FLAX, 1991, p. 230). Ainda em relação à compreensão dessa categoria como construída culturalmente, Butler afirma que

o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. *Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida* (2008, p. 20, grifos nossos).

Os discursos que se pautam na categoria do sexo, geralmente estruturalistas, procuram estabelecer uma relação entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, cuja baliza é a matriz heterossexual que defende a união afetiva e sexual apenas entre duas pessoas de sexos diferentes, além de haver uma relação entre sexualidade, corpo e reprodução da espécie humana. Aqueles que não se enquadram nestes padrões são por ela excluídos e, por vezes, até mesmo demonizados, como é o caso dos homossexuais e das mulheres, filhas de Eva, tentadoras do homem, carne do diabo.

Para Judith Butler, devemos questionar “que tipos de continuidades se presume entre sexo, gênero e desejo” e quais seriam os tipos de práticas culturais capazes de produzirem uma “*descontinuidade* e uma *dissonância subversivas* entre sexo, gênero e desejo, e questionar suas supostas relações” (2008, p. 10, grifos nossos).

A autora chama a atenção para a construção sociocultural dos corpos e das categorias dos gêneros, com ênfase sobre o processo de descontinuidade entre os corpos sexuais e os gêneros construídos culturalmente: “supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (2008, p. 24).

Trata-se de práticas discursivas reguladoras de *formação, divisão e distinção* entre os gêneros que constituem nossa identidade enquanto homens ou mulheres em corpos masculinos ou femininos. Por um lado, quando há uma continuidade entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, estes gêneros, que mantêm certas relações de coerência e continuidade, são considerados como gêneros “inteligíveis” que se encontram dentro das normas preestabelecidas. Por outro lado,

os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual (BUTLER, 2008, p. 38).

As práticas discursivas sobre sexualidade e gênero pautam-se em uma matriz heterossexual que produz uma inteligibilidade cultural referente aos conceitos de identidade do sexo, resultado direto de uma relação contínua e coerente entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais. Esta “matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que

as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2008, p. 39).

Acontece que nem sempre ocorre essa continuidade, pois há uma proliferação de gêneros, desejos e práticas sexuais que não estabelecem uma relação de simetria com o sexo, que não se encaixam nos padrões de inteligibilidade cultural. Estes desejos e estas práticas sexuais, com as quais convivemos diariamente – a *priori* proibidos de existirem –, expõem as fraturas do projeto de cerceamento das identidades de gênero e sexuais, além de disseminar “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2008, p. 39).

O que temos são práticas discursivas reguladoras das identidades de gênero e sexuais que se pautam em uma estrutura binária do gênero como resultado da instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada que têm como um de seus objetivos tentar manter uma coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, assim como excluir e subjugar aquelas práticas e desejos que destoem deste padrão preestabelecido. Esta exclusão dos gêneros e das práticas sexuais consideradas subversivas, que podem desestabilizar a aparente hegemonia heterossexual, e a restrição binária que pesa sobre os sexos, tem como finalidade a reprodução da espécie humana, que é um dos pilares da heterossexualidade compulsória.

A construção sociocultural das identidades de gênero e sexuais é regida por estratégias discursivas que explicitam processos de hierarquização e exclusão de determinadas identidades que subvertem as regras que governam a identidade inteligível, denunciando a norma como mera ficção reguladora:

quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. *O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever* (BUTLER, 2008, p. 194, grifos nossos).

Os binarismos hierárquicos têm como objetivo regular e fixar as identidades de gênero e sexuais: “as regras que governam a identidade inteligível, i.e., que facultam e restringem a afirmação inteligível de um ‘eu’, regras que são parcialmente estruturadas em conformidade com matrizes da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória, operam por *repetição*” (BUTLER, 2008, p. 209, grifos da autora). É por meio de repetições estilizadas de alguns atos que construímos, ao longo de um percurso espaço-temporal, determinadas identidades de gênero e sexuais.

É evidente que essa polaridade e/ou dicotomia dos gêneros “esconde a *pluralidade* existente em cada um dos pólos” (LOURO, 1997b, p. 48, grifos nossos). Esta pluralidade é constantemente vigiada, policiada, regulada, censurada com o intuito de tentar manter certa ordem em relação às práticas e aos desejos sexuais. Àqueles corpos e sujeitos que fogem a estas prescrições, expondo a ficção daquele ideal regulador e normativo, são atribuídos rótulos diversos, entre eles, o de corpos subversivos:

o sexo anal e oral entre homens estabelece claramente certos tipos de permeabilidade corporal não sancionados pela ordem hegemônica, a homossexualidade masculina constituiria, desse ponto de vista hegemônico, um lugar de perigo e poluição, anterior à presença cultural da AIDS e independente dela (BUTLER, 2008, p. 190).

No entanto, Judith Butler afirma que não devemos estabelecer uma relação imediata que classifica aqueles que não estão dentro da norma hegemônica como automaticamente inseridos em um “estado sórdido e desordenado da natureza. Paradoxalmente, a homossexualidade é quase sempre concebida, nos tempos da economia significativa homofóbica, tanto como incivilizada quanto como antinatural” (2008, p. 190, grifos da autora em itálico, grifos nossos em sublinhado).

As práticas sexuais dos homossexuais, particularmente o que diz respeito ao sexo anal, remetem a imagens escatológicas – o anus é o canal destinado biológica e socioculturalmente exclusivamente à excreção das fezes – que não são admitidas pelas normas regulatórias que pressupõem relações sexuais “saudáveis”, “limpas”, entre homens e mulheres, preferencialmente no matrimônio. Em decorrência dessas práticas sexuais, geralmente consideradas anormais, a homossexualidade é rotulada como “incivilizada” e/ou “antinatural” justamente porque os sujeitos que praticam tais atos estão, segundo os discursos dessas normas, indo contra as leis da natureza. Estas práticas são consideradas ilegítimas devendo ser reprimidas, pois “o que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio” (FOUCAULT, 2007a, p. 10).

De acordo com Guacira Lopes Louro, tanto os homossexuais masculinos quanto os femininos afastam-se, respectivamente, de padrões hegemônicos preestabelecidos de masculinidade e feminilidade, sendo “considerados *diferentes*, [...] representados como o *outro* e, usualmente, experimentam práticas de discriminação ou subordinação” (1997b, p. 48, grifos da autora).

Michel Foucault (2007a, p. 45), ao estudar a história da sexualidade, constatou que poder, saber e sexualidade sempre estiveram entrelaçados de tal modo que os discursos sobre o sexo eram produzidos segundo dispositivos discursivos diversos. É no discurso e através do discurso que se articulam poder e saber sobre o sexo. O discurso, ao mesmo tempo que produz e veicula poder, também nos possibilita expô-lo, debilitá-lo, questioná-lo.

Em relação a este dispositivo da sexualidade, Foucault afirma que não se trata somente de

um mecanismo negativo de exclusão ou rejeição, *trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes*; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade: *todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer* (2007a, p. 82, grifos nossos).

Segundo o autor, até o final do século XVIII, as práticas sexuais eram regidas por três códigos: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Estes códigos prescreviam e delimitavam as relações sexuais dos cônjuges, ou seja, tratava-se de procedimentos regulatórios das práticas sexuais estabelecendo as fronteiras entre o lícito e o ilícito, além de defender a monogamia heterossexual. Neste contexto, tanto a homossexualidade, considerada uma abominação e uma forma extrema contra as leis da natureza, quanto a bestialidade e o casamento sem consentimento dos pais eram julgados pelos tribunais.

Em suas pesquisas, Foucault (2007a) constatou dois procedimentos utilizados para a produção de verdades sobre/do sexo: a *ars erotica* e a *scientia sexualis*. A arte erótica, praticada geralmente nas sociedades orientais, como, por exemplo, China, Japão, Índia e Roma, entre outras, busca uma verdade que seria

extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência [...] ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. Melhor ainda: este saber deve recair, proporcionalmente, na própria prática sexual, para trabalhá-la como se fora de dentro e ampliar seus efeitos (FOUCAULT, 2007a, p. 65-66).

Trata-se de uma arte que tem como um de seus objetivos desvelar os segredos que podem propiciar maior prazer e intensidade do ato sexual. Este conhecimento sobre o prazer ou os modos de alcançá-lo é transmitido de geração a geração. A arte erótica consiste em um conjunto de conhecimentos sobre o corpo, os seus movimentos e as posições que podem gerar prazer.

Já a *scientia sexualis*, presente nas sociedades ocidentais, não tem como objetivo uma produção de conhecimentos sobre os prazeres do corpo e do ato sexual e sobre os procedimentos empregados para alcançá-los:

em outras palavras, *não se ensina a fazer amor, a obter o prazer, a dar prazer aos outros, a maximizar, a intensificar seu próprio prazer pelo prazer dos outros*. Nada disso é ensinado no Ocidente, e não há discurso ou iniciação outra a essa arte erótica senão a clandestina e puramente interindividual (FOUCAULT, 2006b, p. 61, grifos nossos).

Falar sobre os prazeres e os atos sexuais é, geralmente, proibido, reprimido, de tal modo que há uma interdição sobre os possíveis métodos – carinhos, posições, fetiches etc. – que poderiam levar a uma maximização dos prazeres do corpo no ato sexual.

O que temos presenciado nas sociedades ocidentais é o desenvolvimento de artifícios diversos ao longo dos séculos “*para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão*” (FOUCAULT, 2007a, p. 66, grifos nossos). É a produção de verdades do sexo ou sobre a sexualidade com base principalmente na confissão, técnica desenvolvida desde a Idade Média pela Igreja Católica.

No entanto, Foucault faz a ressalva de que o papel do cristianismo na história da sexualidade não pode ser restringido apenas à interdição e à recusa, mas a “colocação em ação de um mecanismo de poder e de controle, que era ao mesmo tempo um mecanismo de saber, de saber dos indivíduos, de saber sobre os indivíduos, mas também de saber dos indivíduos sobre eles próprios e em relação a eles próprios” (2006b, p. 72).

Trata-se de uma relação entre poder-saber-prazer, um tripé que está na base dos discursos sobre a sexualidade humana, principalmente no Ocidente. São produções discursivas sobre o sexo ou a sexualidade permeadas pelo poder que tentam regular tanto as práticas sexuais quanto as identidades de gênero. Esses discursos sobre o sexo e seus domínios proliferaram rapidamente, principalmente a partir do século XVIII, impulsionados por uma “incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a

forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado” (FOUCAULT, 2007a, p. 24).

No século XVII, a prática da confissão, compreendida como um exame da própria consciência e dos atos sexuais, tornou-se frequente. Trata-se de um exame de si, de uma prática confessional na qual se deve dizer tudo sobre o sexo: insinuações da carne, pensamentos, desejos, deleites, imaginações. Detalhes precisos e minuciosos precisam ser confessados para que sejam julgados, punidos, perdoados, consolados. Nesse processo da confissão dos pecados da carne há uma estreita relação entre poder e saber, pois aquele que confessa será julgado, punido ou perdoado por aquele que o ouve, geralmente, um sacerdote da igreja. Esses desejos e pecados da carne são tratados como excessos e/ou transgressão das normas de conduta social, sendo considerados como atos pecaminosos, uma vez que o “sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso” (FOUCAULT, 2007b, p. 230). Daí a necessidade da penitência para a purificação e a salvação dos pecadores.

Poderíamos pensar, em primeiro momento, que esta prática teria levado a uma censura sobre o sexo, mas o que ocorreu foi justamente o contrário, pois

focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia (FOUCAULT, 2007a, p. 29).

O que ocorreu foi uma produção de discursos sobre o sexo a partir da primeira técnica utilizada no Ocidente cristão para se obter e produzir verdades sobre o sexo: a confissão.

A partir do século XVIII em diante há uma proliferação de discursos sobre o sexo e a sexualidade humana em diversos campos do saber: biologia, medicina, demografia, psiquiatria, psicologia, a moral e a crítica política, nos quais percebemos o que Foucault denominou de “polícia do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (2007a, p. 31). Essa necessidade de regular e disciplinar os corpos e a sexualidade advém justamente em decorrência do crescimento populacional e de sua relação com a economia, do controle entre natalidade e mortalidade e também dos comportamentos e das práticas sexuais dos sujeitos.

O que percebemos é uma disseminação dos procedimentos de confissão ao longo dos séculos, sobretudo, no século XIX em que há uma produção de verdades e uma interpretação da e/ou sobre a sexualidade através da confissão.

No século XIX também presenciamos a uma “medicalização dos efeitos da confissão” (FOUCAULT, 2007a, p. 76) que distinguiu o que era normal do patológico. Nesse processo de medicalização, os homossexuais foram considerados como pessoas doentes que precisavam ser tratadas e curadas. Este pensamento errôneo sobre a homossexualidade, infelizmente, disseminou-se muito rápido deixando marcas profundas em nossa sociedade arraigada socioculturalmente em valores heterocêntricos, de tal modo que ainda hoje podemos presenciar alguns discursos nos quais a homossexualidade é vista como doença.

No entanto, Foucault ressalta que essa multiplicidade de discursos científicos que emergem no século XIX também possibilitou a proliferação discursiva sobre a homossexualidade, até então relegada ao silêncio:

o aparecimento, no século XIX, na psiquiatria, na jurisprudência e na própria literatura, de toda uma série de discursos sobre as espécies e subespécies de homossexualidade, inversão, pederastia e ‘hermafroditismo psíquico’ permitiu, certamente, um avanço bem marcado dos contrastes sociais nessa região de ‘perversidade’; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso ‘de reação’: a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico (2007a, p. 112, grifos nossos).

Segundo Foucault (2007a, p. 74), no século XIX há duas modalidades de produção de verdades sobre o sexo: as técnicas e os procedimentos da confissão e a proliferação de discursos científicos sobre a sexualidade que se inscreve em dois registros de saber distintos: “uma biologia da reprodução desenvolvida segundo uma normatividade científica geral, e uma medicina do sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas” (FOUCAULT, 2007a, p. 63). Nesse sentido, aquelas sexualidades que não se enquadram nos padrões preestabelecidos nos discursos da biologia da reprodução e da medicina do sexo são consideradas periféricas.

Foi no século XIX e XX que, de acordo com Foucault (2007a, p. 44), houve uma multiplicação das heterogeneidades sexuais que solaparam alguns dos pilares dos discursos pautados em concepções essencialistas em relação à identidade e à sexualidade, como, por exemplo, a noção de identidade fixa e imutável.

Em relação ao homossexual do século XIX, Foucault afirma que ele

torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. *Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e insuficiente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre* (2007a, p. 50, grifos nossos).

Estas considerações podem e devem ser estendidas ao século XX e XXI, pois ainda hoje os dispositivos da sexualidade, em suas múltiplas faces, tentam regular e disciplinar tanto os corpos, os desejos e as práticas sexuais quanto as identidades de gênero e sexuais com discursos pautados no binarismo macho x fêmea, masculino x feminino. Estas esferas de pertencimento são distintas e atuam em nossas vidas desde a infância até a vida adulta, uma vez que

o dispositivo da sexualidade em ação utiliza *pedagogias corporais que criam diferenças e instituem o feminino e o masculino em sexos e corpos separados*, já que ‘diferentes’. Cria materialidades em torno dessas categorias organizadas de forma binária e hierárquica, pois, de fato, somos mulheres e homens no social, assim instituídos, assim assujeitados/os. Ou não (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 397, grifos nossos).

É justamente em decorrência desse poder disciplinar que temos presenciado as “pedagogias corporais”, que se apóiam em um discurso heteronormativo, que pressupõe uma hierarquização dos corpos, dos sexos e das identidades. Desde a infância nossos corpos são, com certa frequência, assujeitados a estes discursos que impõem constantemente modelos a serem seguidos, moldes aos quais nossos corpos e nossas identidades teriam que se ajustar. No entanto, há corpos e identidades de gênero e sexuais que não se dobram a estes padrões preestabelecidos, ousando ultrapassar as

fronteiras de uma sociedade heteronormativa para constituir e construir as suas próprias identidades de gênero e sexuais. É justamente sobre essas travessias e deslocamentos na constituição de identidades que passaremos a discutir no próximo tópico.

2.1 Travessias e deslocamentos na constituição de identidades de gênero e de sexualidades OU Sair ou não do armário: a (in)visibilidade e a transgressão das fronteiras heteronormativas (seus perigos e desafios)

A fronteira é um lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão.

Guacira Lopes Louro

Sabemos que na cultura ocidental predomina uma ideologia da diferença sexual que dissimula as diferenças sociais que implicam em uma ordem econômica, política e ideológica. De acordo com Monique Wittig (2006, p. 26), “a categoria de sexo é uma categoria política que funda a sociedade enquanto heterossexual [...]. A categoria de sexo é a categoria que estabelece como ‘natural’ a relação que está na base da sociedade (heterossexual)”¹³.

Dito isto, prevalece no seio de nossa sociedade uma concepção apoiada no discurso científico e religioso que vê a sexualidade como uma força poderosa que requer um controle social, ou seja, há uma necessidade de controlar os impulsos sexuais

¹³ No original: “la categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual [...]. La categoría de sexo es la categoría que establece como ‘natural’ la relación que está en la base de la sociedad (heterossexual)”.

de acordo com uma ordem social preestabelecida. Esta concepção produz e veicula discursos em que a manifestação socialmente correta seria entre homens e mulheres adultos, preferencialmente no matrimônio, como percebemos, por exemplo, no discurso religioso. Sendo assim, a cultura ocidental apresenta a sexualidade sob a ótica da Natureza univalente apoiada pelo Cristianismo.

Para Guacira Lopes Louro,

[u]ma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem (2004, p. 17).

A autora afirma que os próprios sujeitos estão empenhados na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos, embora não possam exercitá-la sem constrangimentos devido à matriz heteronormativa que vigora em nossa sociedade. Trata-se de práticas discursivas de subjetivação às quais os corpos se (des)conformam. A materialização das normas regulatórias de “sexo” é fruto de uma reiteração praticamente imposta e forçada.

Para Judith Butler (2001), aspectos sociohistóricos e culturais estão intimamente envolvidos na materialização dessas normas, de modo que devemos (re)pensar os modos de apropriação e de uso de determinadas regras corporais. É em virtude dessa reiteração dos preceitos regulatórios “que fossos e fissuras são abertos, *fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma*” (BUTLER, 2001, p. 164, grifos nossos).

Sobre essa relação entre a materialização das normas regulatórias pelos corpos e a performatividade de gênero, Butler afirma que devemos compreender a performatividade

como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ela nomeia. [...] as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (2001, p. 154).

Trata-se de práticas discursivas de subjetivação que têm como um de seus objetivos reiterar as diferenças sexuais, além de contribuir para a materialização das normas regulatórias pelos corpos. Nesse processo de materialização, a matriz heterossexual exclui aqueles que não se identificam com essas normas, sendo considerados sujeitos e/ou corpos abjetos que estão à margem da sociedade. Nesse sentido, *“o sujeito [homossexual] é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante refúgio”* (BUTLER, 2001, p. 155-156, grifos nossos).

A materialização das normas regulatórias de “sexo” diz respeito ou está associada à “regulação de práticas identificatórias” com as quais alguns sujeitos não se identificam, ou melhor, alguns corpos não se conformam, pois não materializam essas normas “que têm a finalidade de assegurar o funcionamento da hegemonia heterossexual na formação daquilo que pode ser legitimamente considerado como um corpo viável” (BUTLER, 2001, p. 171). É justamente em decorrência de uma negação

dessa materialização de regras impostas por uma matriz heterossexual que os corpos dos homossexuais são considerados abjetos.

Alguns corpos são submetidos a essas práticas e “conformam-se” às “normas regulatórias” de uma sociedade heteronormativa, ao passo que outros optam pela subversão das fronteiras e dos limites impostos a seus corpos, como observamos nos contos de Caio F., construindo e constituindo suas identidades de gênero e sexuais à margem das “normas regulatórias do sexo [que] têm, portanto, caráter performativo, isto é, têm poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual” (LOURO, 2004, p. 44).

As normas, ao invés de serem repetidas, seguidas, são, ao contrário, deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas pelos sujeitos que optam por essa ou aquela regra e direção a ser seguida. Os sujeitos deixam de se conformarem a uma heterossexualidade “compulsória e naturalizada”. Enfim, descaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas impostas pela sociedade criando as suas próprias regras e normas, as suas próprias identidades de gênero e de sexualidade, haja vista que “*é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam*” (LOURO, 2004, p. 83, grifos nossos).

Em relação a essa transgressão, Silvano Santiago afirma que

a “norma” foi e está constituída social e politicamente pela violência heterossexual. É apenas a violência do seu movimento identitário que expulsa do seu espaço, como marginal, não só ao homossexual assumido ou não, como a todo e qualquer outro cidadão que apresente traços diferenciais dentro da “norma” (2004, p. 202).

Os sujeitos que desafiam as fronteiras estabelecidas colocam em xeque as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, hetero/homossexual. Os lugares e/ou as posições sociais destes sujeitos têm uma estreita relação com seus corpos, que, por sua vez, não materializam as normas regulatórias instituídas por múltiplas instâncias sociais e culturais, como, por exemplo, a família, a igreja, a mídia, a escola, a medicina etc., para (re)afirmá-las. Ora, se esses preceitos regulatórios servem para indicar os limites de moralidade, de legitimidade, de coerência e até mesmo de sanidade dos corpos, aqueles que ousam romper tais práticas de subjetivação, através e por meio de seus corpos, serão “marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos” (LOURO, 2004, p. 82), uma vez que “*os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros*” (LOURO, 2004, p. 83, grifos nossos).

Entretanto, Louro ressalta que

os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e de sexualidade talvez não “escolham” livremente essa travessia, eles podem ser movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados. Eles podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras circunstâncias de sua existência. Sua viagem talvez possa se caracterizar como um ir e um voltar livre e descompromissado ou pode se constituir num movimento forçado, numa espécie de exílio (2004, p. 19).

Esses sujeitos considerados “ousados” escapam àquela via planejada, subvertem as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, extraviam-se por outros caminhos que podem ser ásperos ou não. Eles assumem a sua sexualidade, “saem do armário”, atravessam as fronteiras, os limites impostos, e escolhem caminhos transversos, onde o ilícito, por vezes, circula. Alguns atravessam

logo essa demarcação de espaços, outros permanecem no entre-lugar da fronteira, compreendida como um lugar de relação, região de encontro, de confronto, de cruzamentos, de desejos à deriva e de medo. Por fim, há aqueles que optam por se manterem dentro dos limites, por medo, por insegurança, não sabemos ao certo os motivos, apenas que são vários.

Em relação a esse entre-lugar, Denílson Lopes afirma que este é

um espaço político de confronto de imagens de culturas, espaço da pátria, não simplesmente da fraternidade masculina. [...]. O entre-lugar não é só um espaço frágil do intelectual e das produções periféricas, mas a base de uma política e estética da amizade, de uma ética particularista da deriva, do desejo e do encontro (2001, p. 47, grifos nossos).

A maioria dos sujeitos homossexuais opta, por questões sociais, políticas e até econômicas, por se manterem “dentro do armário”, ou seja, preferem não assumir as suas identidades de gênero e sexual em público por motivos diversos. Em alguns casos, esses sujeitos mantêm-se no armário por causa do emprego, da família, da violência física e simbólica praticada contra os homossexuais, por causa do estereótipo, das ofensivas, das injúrias, das críticas, entre outras questões.

Para Didier Eribon (2008, p. 27), as injúrias expõem a “vulnerabilidade psicológica e social” à qual os homossexuais são constantemente submetidos. Tanto a agressão verbal quanto a física constituem, juntas, dois aspectos onipresentes na vida dos homossexuais assumidos ou não. Para o referido autor, estas

agressões verbais [...] marcam a consciência. São traumatismos sentidos de modo mais ou menos violento no instante, mas que se inscrevem na memória e no corpo (pois a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produzidas pela hostilidade do mundo exterior). E uma das conseqüências da injúria é moldar a relação com os outros e com o mundo. E, por conseguinte, moldar a personalidade, o próprio ser de um indivíduo (ERIBON, 2008, p. 27, grifos nossos).

A injúria, ao se inscrever na memória e no corpo dos indivíduos, passa a fazer parte da constituição da própria personalidade, da própria subjetividade daqueles sujeitos que outrora experimentaram na pele as dores, as mágoas e os sofrimentos advindos de agressões verbais e/ou físicas. São memórias amargas que estão incrustadas em nosso corpo e em nossa mente, que nos fazem recordar, em distintos espaços de sociabilidade, que devemos, de certa forma, dissimular nossa identidade através e por meio de ações e de atitudes corporais que não denunciem nossa identidade homossexual, de modo a evitar possíveis agressões verbais e, até mesmo, físicas.

Os homossexuais são estigmatizados, sendo considerados indivíduos inferiores, marginais. Este estigma advém justamente das injúrias que estabelecem ou pelo menos tentam estabelecer uma distinção entre aqueles que são “normais” e os que são considerados “anormais”. Entre aqueles que se conformam às normas regulatórias de sexo e os que não se conformam, que ousam ultrapassar as fronteiras preestabelecidas. Há, com certa frequência, uma dissimulação da identidade homossexual, que nos remete a um

controle da homossexualidade [que] repousa sobre esse silêncio imposto e sobre essa dissimulação forçada e, sobretudo, sobre o sentimento de culpa e de inferioridade que não pode deixar de ser produzido pela inscrição nas consciências individuais da clivagem entre o que se é e o que se pode fazer, entre o que se é e o que se pode dizer (ERIBON, 2008, p. 70).

Trata-se de uma “privatização do privado”, que, segundo Eribon (2008, p. 124), constitui uma estrutura singular de opressão na constituição das subjetividades homossexuais, contribuindo negativamente para moldar as personalidades e condutas destes sujeitos. Para o referido autor, essa privatização do privado refere-se à constituição de

um gueto psicológico para ali dissimular a identidade sexual e afetiva e, portanto, uma boa parte daquilo que define a personalidade, preservando-a, assim, do olhar exterior e das possibilidades da injúria, do insulto, da desvalorização. *Mas, como vimos, o ‘armário’ só oferece uma segurança incerta e, com frequência, fictícia* (ERIBON, 2008, p. 124, grifos nossos).

Eve Sedgwick (2007) afirma que o “armário” funciona como dispositivo de regulação da vida dos homossexuais e também concerne aos heterossexuais no que diz respeito a seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores, que não são contestados. Pelo contrário, estes valores são considerados legítimos e não são questionados e desvalorizados. Ainda em relação à presença do “armário” na vida dos homossexuais, a autora afirma que,

[n]o nível mais básico, tampouco é inexplicável que alguém que queira um emprego, a guarda dos filhos ou direitos de visita, proteção contra violência, contra “terapia”, contra estereótipos distorcidos, contra o escrutínio insultuoso, possa escolher deliberadamente entre ficar ou voltar para o armário em algum ou em todos os segmentos de sua vida. O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora (2007, p. 22).

O armário é, para muitos homossexuais (masculino e feminino), uma presença dominante, principalmente na cultura ocidental. Esses sujeitos deveriam, obrigatoriamente, manter uma identidade de gênero e sexual aparente, ou seja, manterem-se dentro dos limites, “dentro do armário”, dentro das fronteiras e das regras regulatórias impostas pela sociedade heteronormativa.

“Ficar no armário” ou “sair do armário” tem suas implicações, tais como: sair implica em mostrar à sociedade uma identidade, por vezes, estigmatizada; em assumir essa identidade perante todos, o que nem sempre é fácil, pois os homossexuais assumidos enfrentam, com certa frequência, preconceitos de variada ordem. Ademais, “sair do armário” e assumir uma identidade seria dar aos aparelhos ideológicos do Estado um aval de controle sobre a homossexualidade ou não? Ora, ao assumir uma identidade gay, o homossexual passa a ser reconhecido como tal, limitado a um *locus*, a um espaço predeterminado na e pela sociedade heteronormativa, ou seja, o espaço dos guetos, dos becos, das boates e das saunas gays, entre outros. Enfim, uma fronteira é estabelecida entre os padrões aceitos pela sociedade e os não aceitos, cabendo àqueles sujeitos que ultrapassam os limites estabelecidos, na maioria das vezes, viverem à margem da sociedade como excluídos, como excêntricos.

O próprio ato de se assumir como homossexual publicamente entroniza, segundo Silviano Santiago (2004, p. 197), algumas dicotomias: público/privado, privacidade/revelação, conhecimento/ignorância, dentro/fora, vida familiar/vida privada [*closet*], além de colocar em questão a “vida familiar brasileira tradicional”, com o advento de novas famílias formadas por dois homens ou duas mulheres.

Nas décadas de 1960 e 1970, principalmente, com a eclosão dos movimentos militantes norte-americanos, houve uma imposição aos homossexuais, por

parte destes movimentos, para que eles assumissem publicamente seu “comportamento diferente e a preferência sexual particular. Se assumisse publicamente como marginal à “norma”. *Coube ao homossexual carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava nem carrega*” (SANTIAGO, 2004, p. 197, grifos nossos).

Em nossa sociedade, a heterossexualidade é vista como algo universal e neutra, é algo que “se é”, enquanto a homossexualidade é algo particular, privado, é uma coisa que “se assume”. Portanto, ninguém precisa assumir-se como heterossexual, mas a homossexualidade precisa ser desvelada, assumida publicamente, o segredo precisa ser descoberto. Sendo assim, os homossexuais ocupam um lugar *epistemologicamente desprivilegiado*, uma vez que

sendo sempre cedo demais para sair e sempre tarde demais para nele ficar, a possibilidade do armário garante aos heterossexuais o privilégio epistemológico de nomear, descrever e categorizar os homossexuais, e também de *julgar* o valor de verdade das visões de mundo e dos estilos de vida dos homossexuais (ALÓS, 2007, p. 57, grifos do autor).

Permanecer no armário pode propiciar aos heterossexuais condições para que falem *de e por nós*, que *julguem* nossas atitudes, nossos valores de mundo, nosso estilo de vida, considerado por muitos como “desviante” da norma ou como um estilo “pervertido”. Enfim, os discursos que representam o universo social e cultural dos homossexuais são produzidos através dos modos de olhar e de dizer dos heterossexuais. O ato de nomear o outro não é um ato vazio em si, pois este é marcado ideologicamente e implica um julgamento de valor em relação àquele que é nomeado. Dito isto, “nomear é sempre um perigo, mas se não nos nomeamos, outros o farão. *Dar um nome não*

significa simplesmente classificar, mas explorar, problematizar” (LOPES, 2007, p. 01, grifos nossos).

Eis a epistemologia do armário: cabe aos homossexuais o privilégio epistemológico de *nomear, problematizar e explorar* seus próprios universos, além do direito de resposta aos discursos que desautorizam os homossexuais em nossa sociedade, uma vez que “a invisibilidade do homossexual o impediu de ter um papel mais claro na cultura nacional ou resultou de uma submissão à dualidade gendérica masculino/feminino, com sutis formas de resistência, sobrevivência e recolhimento no espaço privado ou nos guetos” (LOPES, 2001, p. 39).

Em relação a esse privilégio epistemológico, Didier Eribon ressalta que há um paradoxo que precisa ser superado, haja vista que o homossexual

que decide *se dizer*, expõe-se ao comentário irônico ou condescendente e, às vezes, à má acolhida, e aquele que prefere calar-se coloca-se numa situação falsa e, ao menos dependente. Ao primeiro, passamos a lição. Do segundo, zombamos. Sempre é a dissimetria que está em ação: o heterossexual sempre tem um privilégio sobre o homossexual. É ele quem decide a atitude a ser adotada e o sentido que vai dar aos gestos e às falas do homossexual. Sempre tem um ponto de vista sobre o que deveriam fazer ou não fazer, ser ou não ser, dizer ou não dizer, os homossexuais (2008, p. 74, grifo do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Em relação àquelas dicotomias, advindas da revelação de um segredo, que também estão relacionadas a essa dissimetria de que fala Eribon, D. A. Miller afirma que o sigilo pode funcionar como

a prática subjetiva na qual as oposições privado/público, dentro/fora, sujeito/objeto, e a santidade do primeiro termo prevalece inviolada. E o fenômeno do “segredo aberto” não produz, como se poderia pensar, o colapso desses binarismos e de seus efeitos ideológicos, mas, ao contrário, atesta sua recuperação fantasmática (1998 apud SEDGWICK, 2007, p. 21).

A revelação de um segredo, especificamente aquele sobre uma identidade de gênero e sexual, coloca em evidência as dicotomias estabelecidas pelas normas regulatórias. Ora, o “segredo aberto” expõe o homossexual assumido ao olhar do outro, além de explicitar à sociedade uma identidade secreta resguardada a sete chaves no mais profundo íntimo do ser. A subjetividade homossexual passa da esfera privada, íntima, invisível e desconhecida para a esfera pública.

As fronteiras entre o público e o privado remetem a uma estrutura binária que é constante em praticamente todas as situações da vida e em boa parte das relações sociais dos homossexuais. Trata-se de uma estrutura que é “móvel, movente, que se reproduz em cada momento da vida cotidiana e que tem por efeito excluir a homossexualidade de toda cena ‘pública’, ainda que essa ‘cena pública’ seja limitada ao círculo ‘privado’ (como o quadro da família ou das amizades)” (ERIBON, 2008, p. 130).

Ao revelar o segredo, o homossexual expõe-se a novos espaços de visibilidade, haja vista que, geralmente, mesmo antes de o segredo ser descoberto ou explicitado, há espaços sociais e também indivíduos mais próximos, como, por exemplo, alguns amigos mais íntimos, que conhecem o segredo, e há também aqueles que desconfiam, que falam por trás, mas nós, por vezes, nos deixamos pensar que eles não o conhecem.

Em relação a essa revelação de um segredo, Didier Eribon afirma que o *“coming out é o projeto de toda uma vida: pois a questão sempre se coloca de saber onde, quando e diante de quem é possível não esconder o que se é. A necessidade de escolher reaparece em cada nova situação da existência”* (2008, p. 140, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado). São situações sociais distintas, como, por exemplo: uma nova turma de alunos; uma nova plateia em um seminário ou congresso; diante do orientador de tese; durante uma entrevista para um novo emprego; uma reunião de trabalho ou até mesmo familiar; enfim, são contextos distintos de sociabilidade que nos levam a dissimular nossa identidade homossexual, pois nunca sabemos ao certo quais são os lugares seguros nos quais podemos revelar abertamente nossa identidade sem nos preocupar com quaisquer tipos de violência verbal e/ou física.

Nesses novos espaços de sociabilidade, nos diferentes contextos sociais e situacionais, os homossexuais, ao menos em parte, estão sujeitos constantemente a repensar seus gestos, seus modos de andar, de falar, de se vestirem; enfim, de se portarem na presença de outros. São esquemas, cálculos e demandas de comportamento que têm como objetivo camuflar ou esconder um segredo. A exposição diária a diversos grupos de pessoas, com diferentes formações socioculturais, e a espaços sociais distintos, obrigam-nos a articular modos de vida e práticas de subjetivação constantes que não denotem ou exponham nossa intimidade, nossos desejos, nossa identidade. Ora, essa invisibilidade é fruto das normas regulatórias de uma sociedade heteronormativa na qual “o armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX” e também no século XXI (SEDGWICK, 2007, p. 26). Não se é possível afirmar que alguém esteja totalmente “fora do armário” ou “dentro do armário”, pois sempre haverá contextos situacionais nos quais teremos que nos proteger das injúrias e até mesmo da violência verbal e física.

Para se afirmar uma identidade, a primeira atitude é definir o que se não é. Entretanto, isto não é o suficiente. É necessário, para se construir e constituir uma identidade, estabelecer uma autonomia através da submissão, ou seja, tornar-se um indivíduo pela integração em outro grupo, e, ao mesmo tempo, afirmar essa identidade por meios impessoais. Trata-se de uma atitude paradoxal, “porque a busca pelo caráter único só se realiza através da integração a um determinado grupo, isto é, por uma unicidade e singularidade ao mesmo tempo partilhada e confirmada por outros iguais” (OLIVEIRA, 2004, p. 132).

A confissão de uma identidade pode representar uma agressão, uma ofensa contra alguém ou a alguma instituição e/ou valores instituídos na e pela sociedade heterossexista. Além disso, o descobrir-se e o ser descoberto, ver-se descoberto, coloca em xeque a complexidade do conceito de identidade gay, pois aqueles sujeitos que se achavam “dentro do armário”, ao se descobrirem e se revelarem enquanto sujeitos homossexuais sentem-se fora do lugar, deslocados, seres *off*-centro. Eles situam-se no espaço fronteiro, na linha divisória entre dois caminhos e não sabem, ao certo, qual deles seguir, pois não conseguem estabelecer uma relação segura com nenhum dos dois lados, haja vista a necessidade de adaptação e integração ao novo mundo que surge a sua volta.

Em nossa sociedade, o homossexual é representado, com certa frequência, como um excêntrico, que está às margens do corpo social, estigmatizado e discriminado, pois o “estigma e a discriminação como instâncias de poder e dominação [...] se constroem socialmente para reproduzir as desigualdades” (SZASZ, 2004, p. 73)¹⁴. O discurso homofóbico representa o homossexual como uma espécie de criatura

¹⁴ No original: “estigma y la discriminación como instancias de poder y dominación [...] se construyen socialmente para reproduzir las desigualdades”.

contraditória e impossível, pois é, ao mesmo tempo, um ser inadaptado socialmente, uma espécie de “monstro” raro antinatural, um ser que representa o fracasso moral e, principalmente, um pervertido sexualmente.

Uma das formas de combater o discurso homofóbico seria expor e revelar as estratégias discursivas pelas quais os discursos da medicina, do direito, da ciência e da religião desautorizam os homossexuais femininos e masculinos, ou seja, explicitar nos discursos dos aparelhos ideológicos do Estado, e também nos discursos literários as estratégias discursivas que levam à degeneração da imagem e da identidade homossexual e à homofobia. Trata-se, portanto, de um processo de desmistificação em relação à representação do homossexual em nossa cultura.

Para tanto, faz-se necessário conceder aos homossexuais o privilégio epistemológico para que possam (auto)representar a si mesmos, *nomear, classificar e julgar* seus modos de vida, conforme assinalamos anteriormente. É certo que estas representações de como os homossexuais percebem a si mesmos serão evidentemente múltiplas, pois irão depender do posicionamento e da perspectiva social dos sujeitos homossexuais em diferentes contextos socioculturais e históricos.

Em relação a essa autorrepresentação dos homossexuais, Didier Eribon afirma que

é absolutamente necessário, vital, para os *gays* e lésbicas poder dar sua(s) própria(s) imagem(ns) de si mesmos, a fim de escapar às imagens durante tanto tempo produzidas sobre eles, e oferecer, assim, modelos positivos (ou neutros ou, ao menos, mais conforme com a realidade) àqueles que só têm sob os olhos imagens tão fortemente negativas. *Trata-se de produzir, [por] si mesmo, suas próprias representações, e, por esse gesto, de se produzir como sujeito(s) do discurso ao recusar ser apenas os objetos do discurso do Outro* (2008, p. 96-97, grifos nossos).

Quando o homossexual reivindica para si a legitimidade para produzir conhecimento a partir de seu posicionamento na estrutura social e no campo literário, o seu privilégio epistemológico de poder falar de si, de sua própria realidade e do mundo que o cerca, é acusado de proselitismo, de particularismo, de comprometimento ideológico e, até mesmo, de ausência de rigor científico. Cabe o questionamento: de onde advém tal argumento? Quais são as suas bases epistemológicas? Ora, “o pressuposto que sustenta tal argumento é o de que um lugar neutro e universal, do ponto de vista da produção do conhecimento, não estaria contaminado por interesses políticos e particularistas” (ALÓS, 2007, p. 54). Acontece que este questionamento em defesa de uma suposta neutralidade e universalismo advém justamente do conhecimento produzido por uma matriz heteronormativa e por um discurso eurocêntrico, que se quer universal e neutro. Portanto, este discurso não está livre de contaminação ideológica.

A (auto)representação consiste em um ato político, em uma ação de mobilização política que tem como um de seus objetivos solapar as representações negativas e/ou distorcidas do outro, que são produzidas e veiculadas em nossa sociedade, sobremaneira, as representações dos homossexuais. O direito ao privilégio epistemológico de falar de si e de sua realidade não pode ser negado a estes sujeitos, pois “a mobilização política, a ação política, sempre são batalhas pela representação, pela linguagem e pelas palavras. São batalhas em torno da percepção do mundo. A questão em jogo ali é saber quem define a percepção e a definição de um grupo e a percepção e a definição de um mundo em geral” (ERIBON, 2008, p. 96).

Talvez pudéssemos dizer que somente aqueles que já ousaram romper as fronteiras de uma sociedade heteronormativa vivenciaram a dor do rito da passagem de um território a outro para constituir a sua própria identidade de gênero e de sexualidade.

É justamente em decorrência da legitimidade da representação discursiva sobre os ritos de passagem da fronteira heteronormativa, que colocamos em questão essa problemática.

Objeto de discussão de muitos teóricos e críticos da literatura e da cultura, a questão da representação dos grupos minoritários, incluindo-se nesse grupo os homossexuais, tornou-se, nos últimos anos, um campo produtivo de investigação e de reflexão.

Ora, essa é precisamente uma das questões que nos inquietam: como falar pelo outro, representar a sua experiência de vida – neste caso, a experiência dolorosa de romper as fronteiras e sair do armário para tentar constituir a própria identidade de gênero e de sexualidade – se quem detém o discurso da representação nunca vivenciou tais dores, angústias, incertezas, medos e dilemas tão difíceis de serem resolvidos e, em alguns casos, superados. A dor da passagem talvez seja necessária para que possamos, juntos, impor a nossa própria voz, falar por nós mesmos. Enfim, representar a nossa própria identidade de gênero e de sexualidade.

3. CAIO FERNANDO ABREU: UM GAÚCHO DE FRONTEIRAS

No final do inverno de 1948, em uma fria manhã do dia 12 de setembro, nasceu Caio Fernando Loureiro de Abreu, sob o signo de Virgem e a influência de Mercúrio, na cidade de Santiago do Boqueirão, na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Gostaríamos de ressaltar que a presença de elementos e/ou símbolos relacionados à Astrologia, desde o nascimento do autor, é um dos aspectos marcantes e inovadores que estão presentes em sua produção.

Aliás, as rupturas de fronteiras são fundamentais para ajudar o leitor a melhor compreender a obra desse escritor que vivenciou experiências múltiplas em regiões geográficas distintas, devido aos seus deslocamentos espaço-temporal constantes por algumas capitais do Brasil, como, por exemplo, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, assim como suas viagens pela Europa.

No ano de 1973, em Estocolmo, lavando pratos para se sustentar; e em Londres, como faxineiro e modelo fotográfico. Em 1991, novamente em Londres e em Paris, mas dessa vez para o lançamento da versão inglesa e francesa, respectivamente, de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em 1992, retorna à França, como bolsista da *Maison des Écrivains et Traducteur Étrangers*, em Saint-Nazaire, por um período de três meses, durante o qual escreve *Bien Loin de Marienbad*. Em 1993, participa de vários eventos em sua homenagem e faz leitura de suas obras traduzidas em Amsterdam, Utrecht e Haia, em Holanda. Também vai a Berlim, na Alemanha, como convidado para participar do Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo, além de percorrer outros países da Europa para lançamentos e leituras de seus livros que

foram traduzidos, entre eles, *Onde andar Dulce Veiga?* e *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Novamente, em 1994, Caio F. É convidado para ir ao Salão do Livro de Paris e também  Amsterdam, na Holanda, para prestigiar o lançamento de suas obras que foram traduzidas. Nesse mesmo ano, o autor ainda participa da Feira Internacional de Frankfurt, na Alemanha, que teve o Brasil como país-tema, além de percorrer várias outras cidades alemãs, juntamente com Ignácio de Loyola Brandão e Sérgio Sant’Anna, para realizar leituras de suas obras traduzidas para o alemão.

Por fim, em 1995, o escritor  incluído na antologia *The Penquim Book of International Gay Writing*, com a narrativa “Linda, uma história horrível”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, além de o autor ter sido escolhido como patrono da 41 Feira do Livro de Porto Alegre pela Câmara Rio-Grandense do Livro, como reconhecimento a sua vasta produção literária e sua importância tanto no contexto regional, a literatura produzida por autores gaúchos, quanto no (inter)nacional, considerando-se sua inserção no panorama da literatura brasileira como um dos escritores mais representativos da contemporaneidade.

No entanto, as fronteiras a que nos referimos anteriormente, não dizem respeito somente àquelas geográficas, resultado direto das constantes peregrinações urbanas do autor pelo Brasil e quiçá pelo exterior.

Caio Fernando Abreu, como assinalamos, nasceu em 1948, na época do governo Dutra, e faleceu em Porto Alegre, no dia 25 de fevereiro de 1996, por causa de complicações advindas da AIDS. De tal modo que o escritor teve a oportunidade de vivenciar um período histórico, político e cultural que compreende desde o processo de redemocratização relativa, da industrialização crescente e da expansão do mercado

consumidor do governo Dutra, passando pelo governo de Getúlio Vargas, de Juscelino Kubitschek, e, principalmente, pelos longos anos da ditadura militar, um regime que marcou profundamente as gerações das décadas de 1970 e 1980, até o governo de Collor, o primeiro presidente democraticamente eleito.

São fronteiras pessoais que são rompidas pelo próprio autor ao se deslocar constantemente, adquirindo novas experiências de vida, conhecendo outras culturas, outros modos de viver; fronteiras entre gerações que são percebidas e apreendidas pelo olhar do escritor que também as experimentou na pele, principalmente aqueles valores que estão associados ao movimento *hippie* e à juventude considerada “transviada” das décadas de 1970 e 1980, como, por exemplo, o movimento de contracultura, o *rock’n’roll*, a liberdade sexual, o uso de drogas e a luta constante contra o regime militar no Brasil.

São experiências diversas que nos revelam um olhar atento às gerações de 1970, 1980 e 1990, que são apreendidas por Caio F. e representadas em suas narrativas por meio de um discurso cuja linguagem também rompe as fronteiras dos gêneros literários, uma vez que sua prosa é extremamente poética, demonstrando um trabalho raro com a linguagem, seus sons, seus sentidos, sua melodia, sua sonoridade, de modo a alcançar o que o próprio autor denomina como “frase redonda”, aquela frase “sonora, rítmica, musical, mágica” (ABREU, 1995, p. 05). Além, é claro, de várias referências intertextuais a obras – narrativa e poesia – de outros escritores e artistas, uma vez que Caio F. enxerta em suas narrativas “citações, partes de poemas ou partes de letras de música dentro do texto” (ABREU, 1995, p. 06).

As fronteiras que dizem respeito às questões de gênero e sexualidade também são questionadas em seus contos, pois o autor, ao resgatar das margens as

vozes sociais de grupos marginalizados, entre eles os homossexuais, oferece ao leitor representações literárias nas quais irá colocar em questão os valores de uma sociedade heteronormativa, avessa àqueles sujeitos que ousam romper as fronteiras das normas regulatórias de gênero e sexualidade, expondo o preconceito, a discriminação e a homofobia à qual são submetidos em virtude de ideologias que ainda permanecem incrustadas em discursos e práticas sociais de representação em uma sociedade arraigada socioculturalmente em valores patriarcais e heteronormativos em pleno século XXI.

Dito isto, Caio Fernando Abreu pode ser considerado um gaúcho de fronteiras, aliás, esse epíteto é atribuído ao escritor por ele mesmo em uma de suas entrevistas. Um autor que rompeu as fronteiras geográficas; as de espaço e tempo, ao ser reconhecido, no âmbito nacional e internacional, como um dos escritores mais expressivos da literatura brasileira contemporânea; as fronteiras sociais, políticas e culturais das décadas de 1970, 1980 e 1990; e principalmente aquelas fronteiras relacionadas às questões de gênero e de identidade, resgatando para o campo literário brasileiro as vozes sociais de grupos marginalizados na e pela sociedade.

3.1 O estilo urbano de Caio Fernando Abreu

Alfredo Bosi, ao refletir sobre as situações e as formas do conto brasileiro contemporâneo, afirma que é justamente o caráter plástico, proteiforme do gênero conto que lhe possibilitou assumir formas surpreendentes e variadas ao longo de sua história, pois “[o]ra é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o

quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (2008, p. 07).

É em decorrência desta plasticidade que o “conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem *situações* exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (BOSI, 2008, p. 08, grifos nossos). São situações históricas as mais diversas possíveis que os escritores conseguem captar e expressar através de suas narrativas, como, por exemplo, a exploração do homem pelo homem, a violência, a sociedade do consumo, a questão da modernização, a solidão, a morte, as drogas e a AIDS, entre outras.

Para Bosi, o conto, no qual predomina “o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. *Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal*” (2008, p. 18, grifos nossos). O escritor contemporâneo busca frequentemente, nas zonas periféricas, os seus personagens, muitas vezes considerados pela sociedade como marginais e excêntricos. Trata-se de uma percepção, de um modo de olhar e de perscrutar “situações narráveis” naquilo que é aparentemente amorfo. Estas situações são representadas em narrativas curtas, breves, cuja capacidade de síntese e de condensação dos elementos que fazem parte de sua composição nos propicia uma leitura daqueles momentos e situações repletos de significação que foram apreendidos pelo olhar do contista.

Ainda em relação a este tratamento dado a sua matéria pelo contista, Julio Cortázar (2006, p. 152) afirma que o escritor que se dedica a este gênero trabalha em profundidade, verticalmente, buscando uma maior intensidade, significação e tensão para a sua narrativa. Segundo o crítico, não há temas bons ou ruins, mas um tratamento estético bom ou ruim de um dado tema, que pode até mesmo ser um episódio

doméstico, cotidiano, que pode funcionar como um “resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

Estes contos, cujos temas são significativos e cujo tratamento estético é bem elaborado artisticamente, podem propiciar ao leitor aquilo que Cortázar denominou de uma “ruptura do cotidiano” (2006, p. 153), pois a partir de uma dada leitura ou de um tema aparentemente banal e corriqueiro podemos apreender a essência da condição humana, seus limites e fragilidades, suas dores e esperanças, suas crenças e seus valores socioculturais que se encontram enraizados em nosso imaginário. Enfim, os contos bem realizados esteticamente permanecem incrustados na memória do leitor, nele provocando certa comoção.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que as narrativas curtas de Caio Fernando Abreu nos possibilitam essa apreensão da essência de uma condição humana, especialmente o que se refere aos personagens homossexuais, por vezes marginalizados, estigmatizados, sofridos, marcados pela dor e pela perda e também pela esperança de um futuro melhor. Estes contos provocam em nós, leitores, certo estado de comoção permanecendo incrustados em nossa memória, em nossa carne, em nossa pele, em nossa alma.

Antônio Hohlfeldt (1988, p. 137), em seu estudo sobre o conto de atmosfera, que está intimamente relacionado ao conto de temática urbana, afirma que os personagens deste tipo de narrativa são envolvidos por sua atmosfera e são por ela impregnados, tal como verificamos nos contos de Caio Fernando Abreu. Segundo Hohlfeldt (1988, p. 145), este escritor inova o cenário da literatura brasileira contemporânea seja pela linguagem utilizada, seja pelas técnicas e recursos formais e

ainda pela intertextualidade tanto com outras obras literárias, quanto com outras semioses como, por exemplo, o cinema, a música, a astrologia e as artes plásticas.

Enfim, são

[c]ontos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por focar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia no momento de sua ocorrência (HOHLFELDT, 1988, p. 145, grifos nossos).

Corroborando esta reflexão de Hohlfeldt a afirmação de outra estudiosa da obra de Caio F.: Gilda Neves da Silva Bittencourt, que assim se pronuncia sobre a dicção particular do referido escritor:

Em sua linguagem, repleta de subjetividade e de emoção, o conteúdo daquilo que é dito muitas vezes se retrai, dando lugar ao comentário (às vezes cruel, às vezes melancólico), ou à interpretação pessoal. Nesse processo, são incorporados elementos de suas vivências, de suas leituras, de seus delírios e seus sonhos, num processo intertextual de diálogo constante com outras obras e autores, ou mesmo com outras artes, como o cinema e a música (1995, p. 20).

O que podemos observar no conjunto da obra de Caio F. é o emprego de uma linguagem poética, densa, carregada de subjetividade e de emoção, visceral e, por vezes, irônica. Além, é claro, de uma forte presença de referências intertextuais que não elimina e nem coloca em segundo plano o lirismo presente em sua linguagem, por vezes

misteriosa, encantadora, envolta em uma espécie de esoterismo que também perpassa e envolve boa parte das narrativas de Caio F..

Em relação ao conjunto da produção literária deste autor, Lígia Sávio destaca outro ponto marcante:

a referência à geração que revolucionou padrões de comportamento a partir de 60, trazendo à cena o interesse pela ecologia, espiritualidade, religiões orientais, pela busca da natureza, pela vida em comunidade, pela experiência psicodélica, valores de uma cultura alternativa, violentamente reprimida no Brasil dos anos 70 (2003, p. 184).

Trata-se de mais uma fase e/ou momento na/da produção de Caio Fernando Abreu – a fase “pop” e/ou hippie na qual o autor privilegia elementos relacionados à contracultura – que pode ser assim dividida, segundo Lígia Sávio:

Uma primeira fase mais intimista e clariceana (*Inventário do irremediável*, 1972); uma fase “pop”, como o autor denomina, com contos que ressaltam a temática contracultural (produções espalhadas pelas antologias *O ovo apunhalado*, *Teia* e *Pedras de Calcutá*); um terceiro momento – o fim do sonho – mais pesado e/ou desencantado (*Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados*, *Os dragões não conhecem o paraíso*), correspondente à década de 80 e, por fim, na década de 90, as produções que surgem depois que o autor descobre ser portador do vírus da AIDS (2003, p. 191).

Ítalo Moriconi (2002) é outro estudioso da obra de Caio F. que ressalta, do ponto de vista histórico, tanto a importância da produção deste autor no cenário de nossa literatura contemporânea quanto a possibilidade de, através de seus textos,

podermos compreender os valores socioculturais de três décadas de nossa história recente e, por vezes, já esquecida. Para o referido crítico,

a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-contraculturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos 80 dos modelos baseados na literatura policial. Caio enfrentou tais fantasmas da única maneira que o artista competente e antenado com seu tempo pode fazer: incorporando-os e transcendendo-os em seu próprio texto. A formação pop-contracultural está em todos os seus livros. O flerte com a linguagem juvenil está em *Morangos mofados*. O molde do policial e o mergulho no consolo místico (ou cósmico) estão em *Onde andará Dulce Veiga?*, romance que, além disso, sintetiza muitas outras coisas e situa-se, sem dúvida alguma, entre os melhores produtos da ficção brasileira na década de 90 (MORICONI, 2002, p. 11-12).

Ainda em relação ao estilo urbano de Caio F., Clotilde Favalli (1995, p. 16) situa a obra deste escritor no contexto da produção literária no Rio Grande do Sul no rastro de uma tradição que se iniciou em meados da década de 1930, “no seio do processo de industrialização e do movimento político que consagraram a hegemonia das cidades sobre o campo”, a exemplo de Erico Veríssimo, Dyonelio Machado e Reynaldo Moura, estabelecendo uma ruptura com uma tradição de cunho essencialmente regionalista e social, que passa a privilegiar o espaço urbano, da cidade que se moderniza e cresce rapidamente.

Nesse sentido, podemos dizer que é nas zonas periféricas da cidade onde ocorrem os encontros inesperados com pessoas díspares e a paisagem urbana é geralmente marcada pelo imaginário do medo e da criminalização social, que nos remetem ao preconceito, à violência, à morte e à discriminação, só para citarmos alguns dos aspectos negativos mais visíveis em nossa sociedade. A socialização no espaço urbano ocorre através da demarcação de territórios nos quais há as “placas invisíveis”

(CERTEAU, 1994) que nos dizem que determinado território é perigoso, pois é o espaço do gueto, da prostituição e da malandragem, entre outros aspectos.

Estes espaços são habitados, de modo geral, pelos grupos considerados marginalizados, como, por exemplo, as prostitutas, os garotos de programa, os traficantes, os travestis e também por alguns homossexuais, que Caio Fernando Abreu registrou com maestria em sua contística. O autor sempre gostou de andar a pé ou de ônibus pelas ruas das cidades, para que pudesse observar melhor tanto a chama quanto o cristal¹⁵.

Em uma de suas cartas, Caio Fernando Abreu (2002a, p. 99) desabafa e diz que dói muito ver tanta pobreza e que São Paulo é uma metrópole que estrangula e rouba as energias aos poucos. É uma cidade que suga o homem em diversos aspectos e nunca lhe devolve a sua vitalidade.

O autor representou em suas narrativas o cotidiano dos personagens homossexuais, assim como as suas “dores urbanas”. Na metrópole representada por Caio Fernando Abreu há um olhar que se volta para o pobre, a prostituta, o nordestino imigrante e, especialmente, para o gueto gay, para o espaço público, sua organização, sua desigualdade no que se refere ao acesso a determinados territórios e à marginalização. Esse olhar apreende ainda o sentimento de isolamento e a necessidade de uma desterritorialização do espaço urbano.

Em suas reflexões sobre o desassossego dos personagens homossexuais de Caio Fernando Abreu, Maria das Graças Paulino afirma que

¹⁵ Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis* (1990), afirma que vários discursos constroem a cidade, do mesmo modo que ela também pode ser percebida através de variadas perspectivas. Estes discursos sobre a cidade captam tanto as imagens relacionadas às formas físicas, geométricas, petrificadas e invariantes, representadas pela pedra, pelo concreto, pela estrutura física, o que nos remete à imagem do cristal, quanto as imagens que captam o “emaranhado de existências humanas”, que dá vida à cidade de concreto, isto é, a chama das experiências humanas vivenciadas no espaço da *urbe*.

a câmara de Caio constrói cenas urbanas de desejos errantes, de gestos sem retorno, numa busca de identidade que se mostra vã e entretanto não cessa. As visões internas se tornam visíveis, porque se movem à flor da pele e fazem as personagens se moverem também, num desassossego de ruas, bares, quartos de hotel. Seja em Porto Alegre, São Paulo ou seja em Londres, o desassossego... (2002, p. 08).

Nos contos de Caio F. percebemos um olhar que se volta para as gerações das décadas de 1970 e 1980, que representam jovens sem destinos, a liberdade sexual, as drogas, o movimento de contracultura e a AIDS. Enfim, na contística deste autor há uma multiplicidade de “cenas urbanas de desejos errantes”. Trata-se de uma temática que representa a experiência da sexualidade nos grandes centros urbanos em fins do século XX.

Em relação à temática urbana em Caio Fernando Abreu, Gilda Neves Bittencourt afirma que

[s]endo um escritor essencialmente urbano, Caio revela, com muita perspicácia e sensibilidade, *as mazelas da cidade grande, o desespero e a miséria que se esconde atrás das portas dos minúsculos apartamentos e dos quartos desnudados, a atmosfera pesada e angustiante do ar poluído dos espaços abertos* (1995, p. 21, grifos nossos).

É justamente essa atmosfera pesada e angustiante que está presente em variados contos e em “Pela noite”, incluída em *Triângulo das águas* (2007b). Nesta narrativa, o autor cria uma atmosfera que impregna tanto o apartamento de Pérsio, quanto os outros espaços fechados – a pizzaria, o bar frequentado por intelectuais e atores de teatro e a boate gay – e os abertos – as ruas e as avenidas do centro de São Paulo – os quais Pérsio e Santiago percorrem durante a noite.

Trata-se, na verdade, de um desassossego que leva os dois personagens homossexuais a uma peregrinação pelos guetos, nos quais predomina uma atmosfera pesada, angustiante e permissiva, pois o gueto é o lugar, entre outros aspectos, da liberdade total, do prazer desmedido, das drogas, da prostituição e da diversão momentânea.

O gueto também é o espaço, por excelência, do desencontro amoroso, da procura, da dor, da solidão em meio à multidão e também da discriminação e do preconceito, pois se trata de um espaço social frequentado por aqueles que são excluídos na e pela sociedade. O gueto gay é, portanto, um espaço marginalizado social e culturalmente:

Depois os bares, calçadas cobertas de cores e desejos, carros parados no meio da rua, motos, algumas frases, certos olhares, convites, palavras partidas, rapazes de braços cruzados, mãos entre coxas, encostados na parede, travestis, policiais tolerantes entre o cheiro de porra e maconha – e como uma febre, no interior da folhagem densa, uma febre coletiva enchendo o ar de tremores, ardências, delírios, malárias, dentes rangentes, promessas, convites, rostos distorcidos pelas luzes artificiais, as luzes cruas do mercúrio revelavam marcas fundas, da noite. Pararam perto do carro. A chuva tinha diminuído, pouco mais que uma garoa fria (ABREU, 2007b, p. 213).

No gueto, após saírem da boate gay, Pérsio e Santiago deparam-se com as “calçadas cobertas de cores e desejos” em plena madrugada de sábado. É justamente na noite paulistana, principalmente nas noites de sábado, aos finais de semana, que este espaço fica ainda mais movimentado, pois praticamente todos estão à procura de sexo, de prazer, de diversão e um pouco de afetividade, embora ela seja, em alguns casos, momentânea.

O espaço do gueto gay é representado em “Pela noite” como o espaço da liberdade sexual no qual vários rapazes, geralmente garotos de programa com corpos atléticos, coxas grossas e roupas justas, que delineiam melhor os seus corpos malhados e suas “malas”, estão disponíveis para saciar os “desejos errantes” dos homossexuais assumidos ou não que frequentam aquele espaço. No gueto também há os travestis que saciam os desejos e as fantasias de outros homens, geralmente casados, que não assumem sua identidade perante a sociedade por variados motivos.

Os sujeitos que frequentam o espaço do gueto são profundamente marcados pela noite. São marcas que estão impregnadas tanto no corpo quanto na alma destes sujeitos marginalizados pela sociedade. Elas representam a/os sina-is a que estão submetidos aqueles que ousam romper as fronteiras de uma heteronormatividade praticamente imposta aos sujeitos de modo geral. Àqueles que ultrapassam as fronteiras resta apenas a marginalização, o espaço dos guetos para sua socialização, um espaço prenhe de sina-is de exclusão, preconceito, discriminação, sofrimento, solidão, dor e também de alegrias momentâneas. O gueto é o espaço pelo qual circulam sujeitos que buscam momentos fugazes de prazer e felicidade, submetendo-se, em alguns casos, à bebida e às drogas, em uma espécie de fuga da realidade vivenciada cotidianamente.

Na narrativa de temática urbana, na qual Caio Fernando Abreu se insere, há uma estreita relação entre metrópole, identidade e sexualidade. Na

metrópole contemporânea, seus habitantes tornam-se seres ‘sexualizados’, convivendo não só com novos e novos produtos, comportamentos, outras situações, modas e atitudes, *como também com a exploração comercial e com uma nova dimensão política dos corpos e da sexualidade. Esta, o sexo e o prazer passam a ter cada vez mais atenção e importância na vida dos indivíduos* (LEAL, 2002, p. 28, grifos nossos).

Nos contos de Caio F. é possível observarmos uma representação das experiências urbanas vivenciadas por seus personagens, particularmente, os que são homossexuais. Estas figurações da experiência urbana revelam uma vivência balizada por variados aspectos, tais como: a solidão, a dor, o sofrimento, a angústia, o preconceito, a discriminação e a carência afetiva, que leva a uma busca constante por um amor, por uma afetividade não correspondida. É justamente essa carência afetiva que provoca um desassossego nos personagens homossexuais de Caio F., levando-os a trilhar caminhos diversos e ásperos pelas ruas das metrópoles em uma busca quase frenética por sexo e prazer, mas eles procuram, sobretudo, pelo amor e pela afetividade, causa maior de suas carências.

Em momentos diversos, o próprio autor afirmou que a metrópole, de modo geral, principalmente São Paulo, é “barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga”, além de ser violenta, mas, ao mesmo tempo, ela também é “*mágica, sensual, afetiva, tesuda*” (ABREU, 2002a, p. 52, grifos nossos). Na perspectiva de Caio F., a cidade de São Paulo também é sedutora, bela, tentadora e envolvente como uma bela mulher ou um belo homem, “que se oferece, tentador(a), como se amasse, te envolve, te seduz – e na hora em que você não suporta mais de tesão e faria qualquer negócio, ela(e) te diz o preço. Que é muito alto” (2002a, p. 92).

Esta metrópole a que o autor se refere será representada em diversas de suas narrativas. Trata-se de um espaço ambíguo, múltiplo, em que há e não há lugar para a afetividade, um espaço urbano no qual os personagens homossexuais experimentam os “labirintos e desencontros de afetividade”, como a experiência urbana pela qual passam os personagens Pársio e Santiago, de “Pela Noite”.

Em *Triângulo das águas* há uma forte ligação com a astrologia, principalmente, com o elemento água, arquétipo da emoção, como o próprio autor fez questão de enfatizar no prefácio e em variadas entrevistas. Sendo assim, cada uma das narrativas é regida por um signo: “Dodecaedro” por Peixes; “O marinheiro” por Escorpião e “Pela noite” por Câncer, “o mais afetuoso de todos os signos; é o signo da mãe, do carinho e da proteção” (ABREU, 1995, p. 04), como vemos ao final da narrativa em que Pérsio e Santiago se entregam um ao outro no colo da manhã: “Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom” (ABREU, 2007b, p. 226).

Em carta a João Silvério Trevisan, Caio Fernando Abreu (2002a, p. 71) afirma que o processo de reescrita de *Triângulo* foi desgastante, pois “doeu muito para nascer”, principalmente porque as histórias têm muito daquilo pelo que passou o autor, Trevisan e tantos outros escritores homossexuais, como a solidão e a dor “irremediável”, o preconceito e a discriminação. Entretanto, o autor não sabe dizer se foi impiedoso demais com o gueto gay e nem se o gueto merece alguma compreensão, o que o autor realmente tem consciência é de que detesta o gueto, as atitudes e as performances daqueles que o frequentam. Enfim, o gueto é representado na narrativa “Pela noite” como um espaço extremamente desvalorizado, sujo, precário, com uma atmosfera densa, carregada, que contamina os personagens. Trata-se de um território marginal pelo qual circulam personagens também marginalizadas pela sociedade.

Em relação a estes espaços e/ou territórios estigmatizados pela sociedade, particularmente os espaços de sociabilidade frequentados pelos homossexuais, Bruno Souza Leal afirma que,

ainda que muito se tenha conseguido em termos de direitos sociais, cotidianamente o homoerotismo, um estrangeiro nas sociedades heterocentradas do Ocidente, *é o elemento que exige a constituição de espaços outros que possibilitem a sua manifestação e o contato entre as pessoas* (2002, p. 25, grifos nossos).

As práticas de sociabilidades no espaço urbano valem-se, de certa forma, das placas invisíveis, que delimitam e demarcam os territórios de diferentes grupos e/ou tribos urbanas. A socialização no espaço da cidade ocorre, portanto, a partir de um processo de territorialização muito bem definido social e culturalmente.

Nestor Perlongher (1995, p. 96), em seu estudo sobre os territórios marginais, particularmente o que se refere aos guetos gays paulistanos, afirma que as redes de sociabilidades das quais os sujeitos participam têm as suas próprias normas, o que é por ele denominado de “código-território” em relação a essa territorialidade itinerante que se refere tanto a uma errância espacial quanto a uma errância social. Essa noção de “código-território” diz respeito “à relação entre o código e o território definido por seu funcionamento”, ou seja, os códigos e as normas de conduta e de padrões comportamentais que regem determinados territórios.

Em relação a esse deslocamento espaço-temporal de sujeitos marginalizados na e pela sociedade, Perlongher (1995, p. 96), ao estudar o gueto gay e as trajetórias de homossexuais, michês e entendidos, ainda afirma que há dois movimentos fundamentais: a desterritorialização e a reterritorialização. Por um lado, o primeiro consiste no processo de “desterritorialização com relação aos códigos familiares, ‘normais’” aos quais estamos adaptados e cujos valores se encontram de certo modo cristalizados em nossa formação. Por outro, há um movimento de readaptação a novos códigos territoriais: são os códigos internos dos novos territórios aos quais os sujeitos nômades têm que se adaptar para se inserirem e serem aceitos pelo novo grupo. Estes

códigos se referem a diferenças comportamentais, gestuais e corporais que implicam na inserção ou não do sujeito a determinados grupos e/ou territórios marginalizados, o que nos remete novamente às redes de sociabilidades marginais.

Em relação a estes dois processos de desterritorialização e reterritorialização, Nestor Perlongher afirma que,

[n]a territorialidade perversa, do crime, da vagabundagem, da concupiscência, da venalidade, as normas e os códigos que a reterritorialização artificiosa e rebuscada da perversão instaura e multiplica – seguindo os rebuscados labirintos de viagem dos sujeitos envolvidos –, participam, tal como os universos que “expressam”, de certa precariedade – e quase etereidade-constitutiva (1995, p. 105).

De tal modo que há, nesses dois movimentos apontados por Perlongher nas trajetórias marginais, a constituição de uma rede de sociabilidades também marginal que participa da própria constituição das subjetividades desses seres nômades.

Estes sujeitos que peregrinam constantemente de um território para outro são personagens nômades, que não se fixam em lugar nenhum, de tal modo que podemos localizar, mas nunca delimitar com precisão o seu espaço, posto que os nômades se encontrem em constante peregrinação por territórios diversos, estabelecendo novas redes de sociabilidades constantemente. Além disso, o nômade “move-se nos interstícios do corpo social, frequenta as fendas, as fraturas, os pontos de fuga e de ruptura – ao mesmo tempo, antecipamos para desvanecer a imagem romântica, entra nas mais violentas suturas, reterritorializações, abolições, fascistizações” (PERLONGHER, 1995, p. 106).

É justamente em decorrência de tais fatores relacionados às práticas de sociabilidades, que há uma necessidade de um processo de desterritorialização de espaços não marginalizados (SUSSEKIND, 2005), de modo a possibilitar uma fluidez de um território a outro, contribuindo para uma socialização mais democrática e liberal, particularmente no que diz respeito às práticas de sociabilidade dos homossexuais em uma sociedade marcadamente heteronormativa, pois as relações que estabelecemos com o espaço que ocupamos e frequentamos diariamente é uma das formas de afirmar nossa identidade social, cultural e econômica.

Roberto Damatta, em suas reflexões sobre a relação entre o espaço da casa, a rua e o trabalho, afirma que há uma interação entre o espaço da casa e o da rua, que advém de um movimento rotineiro, cotidiano entre casa-rua-trabalho-casa que pode ser efetuado de diversas formas: a pé, de carro, de ônibus, de trem e/ou de automóveis, entre outros meios de transporte. Temos, portanto, dois espaços sociais: casa e rua. O espaço da casa é, geralmente, o espaço da tranquilidade, da segurança, da paz e da harmonia. É o espaço do aconchego, mas também é o espaço da dimensão moral e social que regem nossas formas de sociabilidade, que são refletidas em nossas práticas de sociabilidades fora do âmbito familiar.

Já o espaço da rua é representado, com certa frequência, como o espaço da movimentação, da agitação, da multidão, da competição e do individualismo. Enfim, é um espaço representado como um local perigoso e inseguro, pois “na rua não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizades” (DAMATTA, 1991, p. 29). A rua também seria o espaço da liberdade, principalmente da liberdade sexual, das drogas, do trabalho, da prostituição. Enfim, o espaço daquilo que nos é negado em casa. Entretanto, devemos ressaltar que nem sempre estes espaços

são representados na perspectiva de Damatta, pois há momentos em que a casa também pode ser o espaço da insegurança e a rua o da segurança.

Em relação aos espaços frequentados pelos personagens homossexuais de Caio Fernando Abreu, geralmente eles percorrem os espaços urbanos que constituem o gueto gay, como becos, ruas, avenidas, bares, saunas e boates gays. Enquanto um autor “urbano”, os personagens de Caio F. circulam e se movimentam pelos labirintos das cidades grandes, urbanizadas.

Em “Pela noite”, por exemplo, os personagens homossexuais circulam por vários espaços da cidade de São Paulo dos anos 80,

ao longo de um itinerário circular e progressivamente menos convencional, o apartamento, a pizzaria familiar, o bar de intelectuais e atores de teatro, a boate de homossexuais, o par Santiago e Pérsio faz um segundo caminho ao conhecimento mútuo de seus medos e frustrações até a união final (FAVALLI, 1995, p. 19).

Ao refletir sobre os dois primeiros contos da segunda parte de *Ovelhas negras*, publicado em 1995, “Lixo e purpurina” e “Creme de alface”, Gilda Bittencourt afirma que

[a]travessa a totalidade dos contos uma atmosfera carregada, densa, que contamina tanto o espaço, localizado em lugares escuros, lúgubres e sórdidos, como as personagens, seres solitários, sem raízes, amaldiçoados porque carregam a culpa e o preconceito dos atos proibidos, como o uso de drogas [e o amor homossexual](1995, p. 21, grifos nossos).

Esta afirmação pode ser estendida também à narrativa “Pela noite”, na qual há uma atmosfera que acentua, de certo modo, o desespero, a solidão e a melancolia dos

personagens homossexuais, denominados pela sociedade como “monstros” pecaminosos, simplesmente porque são homens que amam e sentem excitação e amor por outros homens. Caio F. sentiu este preconceito na pele, principalmente quando a AIDS foi considerada por muitos como uma doença causada e transmitida somente pelos homossexuais.

O surto da doença no Brasil, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, gerou uma onda de preconceito e discriminação contra os homossexuais. Épocas nas quais a carência afetiva era mais forte por causa da peste, acentuando ainda mais a solidão, o isolamento e as “dores urbanas” dos homossexuais. Esta experiência vivida, empírica, Caio F. também levou para o âmbito da ficção, conforme evidenciamos no excerto a seguir, no qual verificamos o medo que Pérsio tem da peste e as consequências advindas da crise da AIDS, como a solidão e a carência afetiva: “– Sinto, sinto. Claro que sinto. Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. *Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste*” (ABREU, 2007b, p. 187, grifos nossos).

Em uma de suas cartas o autor desabafa sobre a solidão, a dor e a AIDS¹⁶. Eis o que nos diz Caio F. com sua sensibilidade de poeta: “Paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. *Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais*. E o que você faz com seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? *Então dói, tudo isso dói muito*” (2002a, p. 123, grifos nossos).

¹⁶ Sobre o impacto da AIDS nas experiências homoafetivas e/ou homoeróticas e também no cotidiano dos personagens homossexuais, dedicamos o subcapítulo intitulado “AIDS e morte, vida e memória: mapeamentos subjetivos e ficcionais”, no qual nos deteremos com mais vagar sobre este tema.

A necessidade de amar, de viver, apesar das dificuldades várias e, até mesmo, da presença próxima da morte, é um dos fatores positivos e fortes de tais personagens, pois prevalece, principalmente, “o desejo de amar e ser amado, de ter alguém com quem repartir alegrias, tristezas, sonhos e desesperos” (ABREU, 2002a, p. 21).

Os personagens homossexuais de Caio Fernando Abreu estão em constante mobilidade, pois estão sempre “se movendo pelo espaço” ou “viajando pelo tempo”. Estes personagens são, em sua maioria, anônimos, geralmente designados apenas pelo uso de pronomes pessoais. Esta ausência do nome revela-nos personagens esvaziados de sua própria identidade e de sua humanidade.

Exemplar desse anonimato são os personagens de “Pela noite”, pois Pérsio e Santiago são codinomes criados por Pérsio, de modo que não tomamos conhecimento total da verdadeira identidade dos personagens, que se encontram em um apartamento localizado no centro de São Paulo, no décimo nono andar, em uma noite de sábado, fria e chuvosa, do mês de julho.

Eis que temos uma noite de sábado, fria e chuvosa em uma cidade igualmente fria. Nesta cidade, apesar de sua atmosfera densa e carregada, ainda há espaço para um “vago erotismo” entre os corpos que se encontram nos interiores dos apartamentos dos edifícios alheios, que são observados pelo olhar de Santiago, que capta o “tenso prazer urbano”, pois até mesmo as relações afetivas nos grandes centros urbanos tornam-se tensas, de modo que há, como diria Pérsio, uma “obsessão urbanóide de aliviar a neurose a qualquer preço nos finais de semana” (ABREU, 2007b, p. 128), seja através das bebidas, do cigarro, das drogas e/ou do sexo.

Enfim, Pársio e Santiago são dois latino-americanos gays que resolvem virar a noite pelo avesso: “Eram só dois rapazes não muito jovens numa noite de sábado. Nada especial. Comuns, urbanos, talvez bonitos” (ABREU, 2007b, p. 128). Os discursos sobre a cidade que temos nesta narrativa são produzidos a partir do olhar e do caminhar dos personagens homossexuais. É uma peregrinação, um caminhar, um andar pelas ruas da cidade de São Paulo à noite, de modo que as trilhas homoeróticas percorridas pelos personagens, como os becos, as ruas e avenidas, os bares, as boates e a pizzaria são caminhos trilhados na penumbra da noite. Pársio e Santiago percorrem outra cidade, a cidade noturna embutida na cidade diurna.

Neste caso, a representação da cidade, do espaço urbano, advém do olhar de dois personagens homossexuais que percorrem os labirintos da noite paulistana, principalmente os espaços de sociabilidade destinados aos homossexuais. Trata-se de um discurso a partir da ótica do homossexual que percorre a cidade a pé e de carro, na maior parte do tempo, atento tanto aos detalhes da chama quanto aos do cristal.

Regina Zilberman (1992, p. 140), em suas reflexões sobre a temática urbana nos contos de Caio F., afirma que há uma estreita relação dos personagens com o espaço, com o ambiente, no qual estão inseridos. Estes espaços abertos e/ou fechados contribuem significativamente tanto para uma melhor compreensão dos estados psicoemocionais dos personagens quanto para o desenvolvimento da ação. A autora também destaca a presença constante de personagens anônimas criadas por Caio F.. Esta ausência do nome implica em uma perda de identidade e em uma indeterminação do ser, comum em muitas ficções modernas e contemporâneas principalmente. São personagens designadas tão somente por pronomes pessoais ou, em alguns casos, por codinomes, como é o caso de Pársio e Santiago.

De acordo com Zilberman,

[t]rata-se de pessoas que estão esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las. O esvaziamento decorre do modo de consciência imposta pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe. A diluição no coletivo não impede, contudo, a solidão e o abandono; os protagonistas dos contos são tanto mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após termos perdido, recuperarem os laços com o social, representado seja por amigos, amantes ou membros da família (1992, p. 140).

Essa ausência do nome contribui para a diluição das personagens no coletivo, na massa, o que nos remete àquela percepção de uma condição humana que é perscrutada pelo olhar do escritor. Esta condição é, diga-se de passagem, marcada pela solidão, pela dor, pelo desamparo e pela fragmentação do homem inserido em um contexto sociocultural, o da modernidade, com o qual ele geralmente não estabelece uma relação de analogia, mas de embate.

A ausência do nome implica não somente na indeterminação do ser, na perda da identidade do indivíduo, uma vez que também remete à ausência de laços afetivos e emocionais, a uma fragilidade dos relacionamentos humanos, sejam eles amorosos ou não, que tem como resultado direto o sentimento de solidão e de abandono, tão caro aos personagens – homossexuais ou não – criados por Caio F.. São personagens que buscam incessantemente pelo outro, por uma afetividade não correspondida, por uma resposta, por um momento fugaz de felicidade e harmonia.

É justamente em decorrência dessa busca contínua que os personagens de Caio F. estão sempre em constante peregrinação. São personagens desterritorializadas

em deslocamentos espaço-temporais frequentes, haja vista a presença da memória, em fragmentos dispersos, que são resgatados por esses personagens.

De acordo com Regina Zilberman (1992, p. 141), estes personagens em constante mobilidade geográfica e temporal contam “histórias de partidas e retornos”, cujas “saídas não têm retorno, as voltas não revelam as razões da partida”, o que nos remete a certa fragmentação tanto da memória, que é resgatada pelos personagens, quanto de si próprios, de sua própria identidade. Ainda em relação a essa peregrinação, Zilberman afirma que

[o] cosmos ficcional criado por Caio Fernando Abreu se particulariza por conter personagens para os quais o futuro não significa nada. *Quando eles partem, estão fugindo; quando retornam, estão se preparando para encontrar a morte: a de um ente querido, como em “Visita”, a própria, como em “Linda, uma história horrível”.* É flagrante a ausência de um projeto existencial, circunstancial coerente com o fato de os heróis constituírem seres sem identidade (1992, p. 141, grifos nossos).

O *modus vivendi* dos personagens – homossexuais ou não – de Caio F. revela ainda, conforme Zilberman, uma fuga: dos valores socioculturais que os reprimem; dos laços familiares; e das pequenas cidades que os sufocam empurrando-os para as metrópoles¹⁷, como a cidade de São Paulo, cujo cenário é palco frequente das perambulações de vários personagens. Enfim, esses personagens empreendem uma fuga para tentar buscar algo que os satisfaça ou alguém que os compreenda, pelo menos parcialmente. Não encontrando ninguém, resta-lhes somente o sentimento de solidão, de

¹⁷ Gostaríamos de ressaltar que o espaço da metrópole também se configura como um espaço opressor, que sufoca os personagens, como o das pequenas cidades. O que pode diferenciar o espaço da metrópole é a possibilidade de o sujeito se imbricar em meio à multidão, o que poderia torná-lo praticamente invisível aos olhares e julgamentos alheios, o que nem sempre ocorre.

desamparo, de angústia e de desterro em seu próprio país, em sua cidade, em seu bairro. Quando eles retornam, o que ocorre em raras ocasiões, encontram-se com a morte, ora a de parentes próximos que se foram ora com a própria morte, principalmente o que diz respeito àquela anunciada pela AIDS, que faz com que alguns personagens revejam seus modos de vida e retornem ao lar, à família, ao recolhimento materno, conforme verificamos em “Linda, uma história horrível” e em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, dentre outras narrativas.

Enfim, passando da teoria à prática, após as discussões de cunho teórico-crítico sobre o conceito de representação e suas implicações políticas, sociais, culturais e subjetivas na representação dos grupos minoritários, assim como as questões referentes ao gênero, à sexualidade e às identidades sexuais, e ao *coming out*, passaremos à análise de nosso *corpus* literário.

3.1.1 Homoerotismo e violência em “Terça-Feira Gorda”

Em “Terça-Feira Gorda”, o narrador protagonista apresenta ao leitor uma narrativa na qual irá relatar sua experiência homoerótica com outro homem, que conheceu em uma bela noite de Carnaval. Trata-se de uma história com valor de verdade, devido ao caráter de testemunho de quem a vivenciou e, posteriormente, recorda os fatos que lhe ocorreram. A linguagem utilizada pelo narrador é extremamente poética e revela-nos, em um tom ao mesmo tempo confessional e memorialístico, a dor da perda do outro, resultado da violência que ambos sofreram ao romper as fronteiras heteronormativas.

A escolha de um narrador protagonista não é gratuita, pois o relato tende a levar o leitor a (com)partilhar tanto da alegria e do desejo, em um primeiro momento, quanto do medo e da dor, em um segundo instante. Ambos, resultados diretos da violência homofóbica pela qual passam os dois personagens. Para Arnaldo Franco Júnior,

[a] escolha de um narrador protagonista funciona como estratégia de construção de empatia: o conto convida o leitor a partilhar, ao ler, da dor e da experiência de violência vivida, que registra o fascínio do jogo erótico e o horror da surpresa funesta que sobre ele se abate, [conquistando] o leitor pela pungência. Trata-se de uma estratégia de comoção [...]. A escolha de um narrador protagonista confere sinceridade e valor de verdade ao fato narrado (2000, p. 91).

Essa “estratégia de construção de empatia” e de “comoção” pode provocar no leitor certo desconforto e um sentimento de revolta, pois ao lermos o conto podemos nos identificar e estabelecer uma relação de empatia tão forte que, por vezes, temos a forte impressão de que estamos vivenciando aqueles acontecimentos aos quais o narrador se refere, tais como o amor e o desejo; o desejo e o medo; o jogo erótico entre os corpos masculinos, assim como a fragilidade e a impotência dos protagonistas diante do grupo de homens mascarados que os perseguem e matam violentamente um dos rapazes.

Em “Terça-Feira Gorda”, assim como em outros contos de Caio F., há uma crítica social em relação ao preconceito e à repressão sexual dos personagens homossexuais. O referido conto está inserido na primeira parte de *Morangos mofados*, “o mofo”, que sugere, pela temática dos textos, uma crítica social,

uma metáfora para a putrefação dos morangos e o mascaramento de parte da sociedade, em que muitos indivíduos usam máscaras para disfarçar seu caráter preconceituoso, violento e opressor, *enquanto outros, que têm coragem de não vestir máscaras, são vítimas de ações violentas e repugnantes*. Nesta perspectiva, “Terça-Feira Gorda” está denunciando um lado conservador e repressor da sociedade, em que o “mofo” é o elemento que demonstra o caráter opressor e violento do contexto social (PORTO, 2002, p. 07, grifos nossos).

O narrador protagonista inicia a narrativa descrevendo minuciosamente os detalhes do encontro: o jogo de olhares; os movimentos do corpo do outro, que são comparados aos movimentos das ondas do mar ao se aproximar do narrador; a cor vermelha e branca da tanga levando o narrador protagonista a pensar em Xangô, em Iansã com purpurina na cara, em Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, em Ogum a Beira-Mar “sambando bonito e bandido” (ABREU, 2005c, p. 56). A aproximação entre os dois ocorre a partir de uma linguagem corporal, de gestos e de movimentos corporais, que sugerem uma erotização dos corpos masculinos dos dois personagens envolvidos como qualquer processo de sedução, marcado por gestos sensuais que vão envolvendo o outro de modo irremediável:

Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto (ABREU, 2005c, p. 56).

Uma aproximação que é, *a priori*, tensa, pois o outro não sabe se o narrador protagonista irá confirmá-la, aceitá-la ou rejeitá-la. Daí a necessidade que o outro tem de uma confirmação do protagonista, que responde ao olhar tenso do outro com um sorriso. A partir daí, a aproximação torna-se cada vez mais próxima.

É como se o narrador protagonista conhecesse o outro de algum lugar, mas admite que não se lembra de onde, afinal tem andado por muitos lugares, “aqui, ali”. É como se buscasse algo ou alguém em uma incessante busca que não cessa, assim como o outro que também parecia ter andado por muitos lugares. Enfim, entre os dois não havia palavras, apenas gestos e um olhar envolvente, que pedia confirmação:

Havia o movimento, a dança, o suor, os corpos meu e dele se aproximando mornos, sem querer mais nada além daquele chegar cada vez mais perto.

Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele [...]. Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pêlo, os dois. Os pêlos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005c, p. 56-57, grifos nossos).

Gestos e silêncio significam e expressam, nessa narrativa, mais do que palavras poderiam dizer. Há ainda a representação e a descrição do jogo erótico entre os corpos masculinos que se aproximam cada vez mais. É como se fossem duas almas gêmeas ou faces de uma mesma moeda que se unem. Essa relação homoerótica de desejo e de atração sexual perpassa toda a narrativa e é representada na estrutura homoerótica do conto “como algo comum, [que] além de barrar a identificação da homossexualidade com a anormalidade e/ou bizarria, também cumpre a função de sublinhar a tônica sexual que une o par protagonista. Trata-se de desejo e sexo” (FRANCO JR., 2000, p. 92).

O outro é representado como um homem que nem parecia *bicha nem nada*, ou seja, trata-se de um homem com características do estereótipo masculino: forte, com pêlos, malhado, carnes rijas e duras, pele morena do sol, que, *por acaso*, gosta de outro corpo, que *por acaso* é de outro homem. Há uma representação e uma erotização do corpo masculino, que desperta desejo e excitação em outro homem. A representação dos corpos masculinos de dois personagens que têm uma relação homoerótica estabelece uma ruptura com aquelas representações estigmatizadas em relação aos homossexuais como um ser afeminado ou afetado, cujos traços e atitudes assemelham-se aos do gênero feminino.

Nesse conto, como ocorre em vários outros, os personagens homossexuais não parecem *bicha nem nada*. Simplesmente são homens, com corpo e atitude de homem, que, *por acaso*, tem excitação, desejo e atração pelo corpo suado, molhado, malhado e gostoso de outro homem.

Em relação a esse desejo homoerótico, Denílson Lopes afirma que

o desejo é uma forma de pertencimento, de encontro, mesmo quando não de inclusão. O encontro entre dois homens se dá sutil e inesperadamente. As palavras não são pronunciadas não pela recusa ao dizer, mas para se apreender com o corpo. Os olhares são físicos, não de voyeur. Olhares não se desviam, falam (2002c, p. 198-199).

É justamente esse olhar que fala, esse olhar físico que prende o outro, a sua atenção, como um encantamento, que lhe desperta o desejo, a vontade de encontrar-se e completar-se no outro, a busca de si no outro, mesmo que por um momento fugaz, como em uma terça-feira de carnaval, que temos entre os dois protagonistas do conto. As

carnes duras, rijas, a pele morena do sol, os pêlos no peito e na barriga, e os músculos firmes das coxas provocam e despertam simultaneamente um desejo homoerótico e uma homoafetividade entre os dois personagens. Um desejo e uma atração que é explicitada normalmente em meio ao salão de festas no qual os dois personagens se encontravam naquele exato momento:

Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. Eu disse eu quero você também. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero. Sorriu mais largo, uns dentes claros. Passou a mão pela minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol (ABREU, 2005c, p. 57, grifos nossos).

O que temos é um jogo erótico de excitação e desejo entre os dois personagens que agem normalmente, como quaisquer seres humanos que se sentem atraídos um pelo outro, desconstruindo as representações de relações homossexuais consideradas “anormais” ou “aberrantes”. A aproximação entre os personagens ocorre normalmente, afinal, são apenas dois homens que *por acaso* gostam de outros homens com os quais sentem prazer. Trata-se de um desejo normal entre os dois personagens.

Eis que essa proximidade entre os dois personagens passa de um convite feito através de uma linguagem corporal e do próprio ritmo dos corpos na dança para uma aproximação efetiva, concreta, pois eles se tocam mutuamente, sentindo e conhecendo o corpo um do outro. A boca do outro é descrita poeticamente como se fosse um figo maduro que se abre e se aproxima da boca do narrador protagonista. Uma boca vermelha, com lábios carnudos e grossos, que lhe desperta o desejo de beijá-la. O

que observamos é um conjunto de descrições dos atributos físicos, referentes aos corpos masculinos, que nos remetem a uma representação homoerótica destes corpos.

Entretanto, surge um empecilho em relação ao desejo homoerótico dos dois protagonistas: o olhar dos outros, que representa a sociedade homofóbica que não admite, não tolera e não respeita aqueles que não se encaixam nos padrões por ela preestabelecidos, sobretudo o que se refere às normas regulatórias de gênero e sexualidade. Esses olhares representam uma repressão e uma opressão tão contundente na época da ditadura militar no Brasil, que, infelizmente, ainda persiste em nossa sociedade arraigada socioculturalmente, principalmente o que se refere às práticas discursivas de subjetivação.

Em relação a essa produção e regulação das subjetividades e das relações sociais, Rogério Diniz Junqueira afirma que a heteronormatividade “parece chamar mais atenção para *os nexos entre um conjunto de eixos que atuam na construção, legitimação e hierarquização de corpos, identidades, expressões, comportamentos, estilos de vida e relações de poder*” (2007, p. 10, grifos nossos).

No conto, são três os momentos nos quais verificamos o preconceito, a discriminação e a violência verbal contra os dois protagonistas antes de a violência física, representada no final do conto, levar à morte um dos personagens. Eis os fragmentos:

Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, todos olhavam (ABREU, 2005c, p. 57, grifos nossos).

Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse. E fomos saindo colados pelo meio do salão, a purpurina da cara

dele cintilando no meio dos gritos (ABREU, 2005c, p. 58, grifos nossos).

Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar (ABREU, 2005c, p. 58, grifos nossos).

São palavras duras e cruéis, que ferem profundamente o ser de nossos personagens. Palavras que lhes solapam o direito pleno de liberdade e de expressão. Trata-se de uma agressão verbal, física e simbólica cujas bases são o preconceito e a discriminação e a intolerância.

Para Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2004, p. 18), a discriminação pode ser entendida como um comportamento social daninho e irracional ao indivíduo. Geralmente, critérios externos, considerados “irrelevantes”, tais como, a cor da pele, a orientação sexual e o sexo, por exemplo, são utilizados para discriminar o outro e restringir o seu acesso às oportunidades econômicas, sociais e políticas. Estes aspectos são considerados “irrelevantes” porque a característica utilizada como critério discriminativo “é básica ou completamente não-relacionada com os reais ou potenciais talentos, habilidades ou motivações do indivíduo discriminado” (GUIMARÃES, 2004, p. 12), negando-lhe, por exemplo, oportunidades de emprego e de ascensão no trabalho, de diversão pública, ou de uma relação homoerótica, como é o caso de nossos protagonistas.

Para o referido autor, o preconceito refere-se às “*atitudes, qua* propósitos e disposições interiores” e a discriminação aos “comportamentos e ações concretas” (GUIMARÃES, 2004, p. 18). Podemos dizer que o preconceito é algo que está arraigado no interior do indivíduo e, devido às normas de conduta a serem seguidas, mesmo que este indivíduo tenha preconceitos raciais ou em relação ao homossexual, por

exemplo, ele não deveria expressar, em locais públicos, nos quais haja algum tipo de aglomeração, seus desafetos por esses grupos.

No entanto, gostaríamos de ressaltar que as primeiras agressões registradas em “Terça-Feira Gorda” ocorreram em um espaço público, com aglomeração de pessoas, ou seja, durante o baile de Carnaval, que é a festa do “mundo ao contrário”, onde é comum, por exemplo, os homens se vestirem de mulheres. É de se considerar que os agressores agem por medo de serem, eles mesmos, “bichas”, “viados”, “gays”. Além disso, em locais públicos isolados e/ou desérticos, como é o caso da praia deserta, no referido conto, geralmente há ocorrências de agressões verbais e principalmente físicas, como a que ocorreu com um dos personagens, levando-o à morte.

O preconceito é geralmente expresso por meio de ofensas que ferem profundamente os outros, como, por exemplo, classificar, nomear um homossexual de “bicha”, de “viado”, de “gay” ou de “mulherzinha”, entre outros adjetivos pejorativos, que denigrem a imagem e a identidade sociocultural de um determinado grupo ou indivíduo.

Já a discriminação refere-se ao tratamento desigual de pessoas, por meio de ações concretas e/ou comportamentos, que se baseiam em diferentes âmbitos da vida social, com o objetivo de restringir “o seu amplo e líquido direito constitucional e legal à isonomia de tratamento” (GUIMARÃES, 2004, p. 19). É justamente em decorrência do preconceito e da discriminação que os dois personagens homossexuais não recebem isonomia de tratamento, como ocorre aos casais heterossexuais.

Os dois personagens não usavam máscaras, apesar de ser uma festa de Carnaval. A máscara, do italiano *maschera*, *maschera*, trata-se de um objeto utilizado com certa frequência em festas e em bailes de máscaras. A máscara serve para cobrir o

rosto e propiciar um disfarce, uma dissimulação. Em nossa sociedade, é frequente o uso de máscaras, de disfarces e dissimulações para se esconder e dissimular o preconceito e a discriminação em relação a determinados sujeitos sociais, assim como serve ainda para mascarar identidades de gênero e sexuais daqueles que mantêm, ou pelo menos tentam sustentar, relações aparentes dentro dos padrões heteronormativos.

Nossos protagonistas não usavam máscaras nem mesmo em uma festa de Carnaval (*carne vale*), considerada uma festa profana, da carne. Uma festa de origem profana e pagã, presente em nossa sociedade desde a tradição cristã medieval. A festa de Carnaval, em tributo ao Momo, geralmente inicia-se três dias antes da quarta-feira de cinzas, que, na tradição cristã, representa os quarenta dias que antecedem à morte de Jesus Cristo, celebrado no Domingo de Páscoa – este período, denominado pelos cristãos de Quaresma, é um momento de reflexão e penitência dos pecados.

Geralmente, nas festas de Carnaval os foliões e populares se travestem com disfarces e máscaras variadas para se divertirem. Como resultado de diferentes manifestações sincréticas oriundas de mitos e costumes pagãos, como, por exemplo, os rituais dionisíacos, durante o Carnaval os foliões costumam-se embriagar, dançar e cantar, contagiados por uma alegria desabrida que eliminaria, aparentemente, a repressão e a censura à liberdade erótica e sexual dos corpos e sujeitos envolvidos na festa.

Entretanto, Arnaldo Franco Júnior ressalta que “[o] carnaval, em “Terça-Feira Gorda”, *alegoriza a própria tessitura da violência sombria mesclada a explosões circunstanciais de euforia e aparente desregramento* que caracterizam um modo brasileiro de ser “alegre”, irresponsável e brutal” (2000, p. 92, grifos nossos). No carnaval há uma alegria desmesurada que, assim como os desejos carnais, estão à flor da

pele, mas todos aqueles que estão envolvidos nas festividades carnavalescas, geralmente, usam máscaras ou se travestem em uma tentativa de não serem reconhecidos posteriormente. A ausência da máscara representa um perigo eminente, que é observado pelo próprio protagonista:

Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 2005c, p. 58).

Os personagens não se escondem por trás de máscaras. Suas atitudes e ações, mesmo durante uma festa carnavalesca, são concretizadas com “a cara limpa”, de modo que eles não mascaram seus desejos sexuais mais recônditos por detrás de máscaras sociais ou não, assim como a maioria o faz por medo e receio do olhar do outro, mesmo que tenham que pagar um alto preço pela ausência da máscara: a dor e a morte. A dor das palavras ferinas dos outros, a dor de perder o outro, a dor de ser um homossexual e assumir uma identidade estigmatizada, marginalizada e reprimida em nossa sociedade. Eles estão sem máscaras, sem disfarces, e, apesar de tudo, preferem sentir o vento, a alegria, a brisa e a purpurina na pele macia do rosto.

Em relação a essas máscaras tão presentes em nossa sociedade, Fernando Arenas, ao analisar os contos que integram a coletânea *Morangos mofados*, afirma que “[a] narrativa de Caio Fernando Abreu é uma tentativa de destruir as máscaras sociais e estéticas mantidas pela cultura hegemônica heterocêntrica, sob o risco de ser destruída no processo, tal como os protagonistas de ‘Terça-Feira Gorda’” (1992, p. 60).

Os dois personagens queriam apenas ser livres, amados, e viver, com intensidade, os poucos momentos felizes da vida, mas em um período regido por militares, em que a repressão e a opressão eram uma das máscaras desse regime, viver e expressar-se livremente custava um preço alto a se pagar. Entretanto, eles estavam dispostos a pagar por essa felicidade.

Na praia, sob o luar e recebendo do mar a brisa suave, leve e fria, os dois personagens, após cheirarem duas carreiras de cocaína, cada um, entregam-se um ao outro ardentemente, sem se perguntarem os nomes, o signo, o endereço ou o telefone um do outro, pois o único desejo deles naquele momento era sentir e possuir o corpo um do outro: “A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feitos dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente” (ABREU, 2005c, p. 58).

A união dos dois corpos, assim como a fusão de dois em um e a representação fervorosa de dois homens excitados de prazer é uma das passagens mais belas e poéticas da narrativa, que representa a relação homoerótica entre os dois protagonistas:

O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele. O que você mentir eu acredito, eu disse, que nem marcha antiga de Carnaval. A gente foi rolando até onde as ondas quebravam para que a água lavasse e levasse o suor e a areia e a purpurina de nossos corpos. A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos (ABREU, 2005c, p. 59, grifos nossos).

A linguagem utilizada por Caio F. ao longo deste conto é extremamente poética, sensual e erótica, de modo que representa uma relação homoerótica entre dois homens sem que a linguagem se torne chula ou pornográfica. Apesar de haver representações eróticas de partes íntimas do corpo masculino, não se trata de uma imagem pornográfica, justamente em decorrência de uma densidade poética presente no ritmo das frases, na sonoridade e na intensidade das metáforas extremamente poéticas, como a do Plâncton. Trata-se de uma representação erótica de dois corpos masculinos que, desejosos um do outro, se unem, completando um ao outro através do ato de fazer amor.

No momento exato em que os dois protagonistas estavam deitados, unidos como uma única pessoa, na areia da praia, após terem brilhado juntos, eis que ressurgem a fúria, o preconceito e a violência daqueles mesmos mascarados que, antes, haviam levado nossos protagonistas a se retirarem do salão de festas devido às suas ofensivas:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 2005c, p. 59).

Mais uma vez temos a representação de uma intolerância e de uma violência contra os dois homossexuais. Eis que surge um grupo de rapazes mascarados diante dos dois, ainda entrelaçados, ali, deitados na areia, indefesos, e começam a agredi-los fisicamente com pontapés. O narrador protagonista diz ao outro para fugir, mas este não

conseguiu se levantar a tempo e nem escapar dos pontapés que lhe eram dirigidos ao corpo nu e indefeso. De um salto, todos expressavam seu ódio e repulsa através de uma agressão física violenta, calculada friamente pelos componentes do grupo. As vozes sociais dos sujeitos agressores, “*Ai-ai, gritavam, olha as loucas*”, revela-nos o preconceito, a discriminação, a repressão e a opressão à qual estão sujeitos os personagens homossexuais.

São vozes sociais que representam não somente o discurso e as atitudes daqueles que agredem fisicamente o personagem homossexual, pois explicitam discursos e ações – de uma sociedade heteronormativa – que são corriqueiras na vida dos personagens homossexuais. Em alguns casos, essa agressão pode levar à morte, como ocorre a um de nossos protagonistas, que, para salvar a própria vida, vê-se obrigado a fugir, correndo nu pela praia, deixando para trás aquele que o completava, que jaz sangrando na areia alva da praia, agora manchada de um tom vermelho rubro que escorria lentamente da boca de seu amado, deitado nu, naquele mesmo lugar onde a poucos minutos haviam feito amor. O leito de amor torna-se o leito de morte para um dos personagens. Uma imagem que marcará provável e profundamente a vida daquele que conseguiu sobreviver. A morte de um dos parceiros de um amor impossível é recorrente na tradição literária, de tal modo que a transgressão é paga com morte e solidão.

Em relação a essa violência da agressão física aos dois personagens homossexuais, que ocorre justamente durante uma festa de carnaval, na qual deveria haver uma liberdade erótica e sexual dos corpos, Arnaldo Franco Júnior afirma que

o carnaval torna-se, no conto, signo de uma ironia amarga: a intolerância tropical manifesta-se nele e, mais, por meio dele. Repressiva e dissimulada, a sociedade que celebra o Momo é a mesma que, ambivalente com a identificação de limites, reage violentamente quando, por alguma razão, os limites tornam-se claros (2000, p. 92).

Após o episódio do ato de agressão violenta que leva o outro personagem à morte, as únicas imagens que vem à cabeça do narrador protagonista, como um filme, são três representações que se sobrepõem. São três imagens poeticamente trabalhadas na narrativa, que retratam a relação homoafetiva e homoerótica entre os dois personagens:

Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. *Primeiro, o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos* (ABREU, 2005c, p. 59, grifos nossos).

As imagens que se sobrepõem representam as três fases do encontro dos dois personagens: primeiro, o encontro no salão de dança, enquanto dançavam suados e embriagados pelo ritmo da música e pelo álcool; segundo, os dois na praia, sob um céu estrelado e recebendo a brisa leve e fria do mar antes de fazerem amor; e, finalmente, “a queda lenta de um figo maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos”. Metáfora mais bela e poética para a representação da imagem da morte do outro personagem não poderia ter sido empregada por Caio F.. A metáfora suaviza a repressão, a opressão e a intolerância da sociedade homofóbica representada pelo grupo de rapazes que agridem e assassinam violentamente um dos personagens homossexuais. Além disso, a metáfora também figura a imagem da destruição de um ser indefeso, como se fosse um fruto que se esmaga indiferente.

Os contos que compõem a coletânea *Morangos mofados* foram escritos na década de 1970 e publicados no início dos anos 1980, mas a realidade que se apresenta em algumas narrativas ainda persiste, haja vista o número crescente de espancamentos e assassinatos de homossexuais e travestis, sobretudo nos últimos meses, principalmente na região Nordeste e Sul do país. Apesar de essa homofobia ser evidente, raras vezes esses assassinatos e espancamentos são noticiados pelos principais canais televisivos, de modo que estes fatos são publicados e veiculados com maior frequência em *sites*, revistas e programas direcionados ao público gay, o que demonstra certo descaso das autoridades e uma ausência de investimentos em políticas públicas efetivas com vistas a uma maior conscientização do respeito à diversidade sexual e de gênero em nossa sociedade.

Dito isto, a luta contra uma sociedade homofóbica, que ainda produz e veicula discursos ideologicamente elaborados sobre a homossexualidade como doença ou algum tipo de perversão, infelizmente ainda persiste, seja pelo desrespeito, pela marginalização social e moral, seja pela ausência de políticas públicas com vistas a reverter estes discursos e imagens engessadas em relação àqueles que ousaram romper as fronteiras de gênero e sexuais praticamente impostas por uma sociedade heterocêntrica.

3.1.2 O entre-lugar das relações homoafetivas em “Aqueles dois”, “Uma história confusa” e “Madrugada”

3.1.2.1 Dos frágeis limites do amor e da amizade entre “Aqueles dois”

No conto “Aqueles dois” temos a presença de um narrador em terceira pessoa, que, em um tom insinuante, subjetivo e ambíguo narra a ação. Este narrador lembra-nos aquele narrador pós-moderno de que fala Silviano Santiago,

que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. *Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste* (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (2002b, p. 45, grifos nossos).

Este espetáculo, no caso do conto “Aqueles dois”, será apresentado em forma de fragmentos, pois o texto está dividido em seis segmentos, que sugerem tanto uma fragmentação e uma independência entre as partes quanto uma ausência de linearidade no que se refere à ordem de acontecimentos dentro da narrativa. Esse movimento de “vai e vem” contínuo quebra as expectativas do leitor quanto ao possível relacionamento homoafetivo entre os protagonistas do conto: Raul e Saul.

Ao iniciar nossa leitura do conto, deparamo-nos com um título e um subtítulo entre parênteses: “Aqueles dois (História de aparente mediocridade e repressão)”. O pronome demonstrativo “aqueles” refere-se, neste contexto, a dois

homens que estão mais ou menos afastados, distanciados daqueles que enunciam, ou os apontam ou os nomeiam como “aqueles dois”. De modo mais sutil, percebemos que há certo menosprezo ou indiferença em relação àqueles que são apontados, nomeados, distinguidos entre tantos outros. Neste caso, Raul e Saul é que representam os “dois” homens, cujas vidas serão marcadas pela hipocrisia, mediocridade e repressão de uma sociedade que não tolera aqueles que ousam ultrapassar as fronteiras estabelecidas das normas regulatórias de identidade e de sexualidade. Dito de outro modo, uma sociedade marcada pela incompreensão e insensibilidade, incapaz de perceber quão deslocados se sentem os dois homens que vêm um no outro a ponte para fugirem do isolamento e da solidão vivenciada por ambos.

No conto, há a sugestão de uma relação homoafetiva entre Raul e Saul, que fica em aberto até o final da narrativa. Este suspense advém da fragmentação e da ausência de linearidade presentes no texto. Em relação à homoafetividade presente em alguns contos de Caio Fernando Abreu, Denílson Lopes afirma que se trata de uma “experiência homoafetiva, com especial ênfase nos frágeis limites do amor e da amizade, [que] se coloca numa situação permanentemente intervalar, para além de uma identidade homossexual ou de uma sensibilidade homoerótica” (2001, p. 38).

A experiência homoafetiva entre dois homens ultrapassa os limites da amizade e do amor, e pode contribuir para “*desconstruir espaços de homossociabilidade homofóbicos ou heterofóbicos, ao mesmo tempo que pensa, num mesmo espaço, as diversas relações entre homens* (ou entre mulheres), como entre pai e filho, entre irmãos, entre amigos, entre amantes” (LOPES, 2002a, p. 38, grifos nossos). No conto “Aqueles dois”, a relação homoafetiva entre Raul e Saul emerge pouco a pouco, de modo contínuo e crescente, tornando-se a cada dia mais forte, do simples

cotidiano, do ato de compartilhar o mesmo gosto por filmes, músicas e, sobretudo, da cumplicidade entre ambos, “como uma fatalidade inesperada, rumo a um encontro, na afirmação do afetivo, como a ambígua situação entre a amizade e o amor de ‘Uma história confusa’” (LOPES, 2002b, p. 154), que analisaremos posteriormente.

Na primeira parte do conto “Aqueles dois”, o narrador insinua a possibilidade de uma relação especial, assim como uma identificação entre Raul e Saul. Ambos são colegas de trabalho em uma repartição e encontram na afetividade mútua o apoio necessário para superar as adversidades da vida, sejam elas amorosas, sociais ou referentes ao trabalho. Ficamos sabendo que Raul e Saul foram aprovados recentemente em um concurso público para trabalharem na mesma cidade e no mesmo local de trabalho, dividindo a mesma sala em uma repartição “que era como ‘*um deserto de almas*’” (ABREU, 2005c, p. 132, grifos nossos):

Passaram no mesmo concurso para a mesma firma, mas não se encontraram durante os exames. Foram apresentados no primeiro dia de trabalho de cada um. Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome? sorrindo divertidos da coincidência. *Mas discretos, porque eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando* (ABREU, 2005c, p. 133, grifos nossos).

O primeiro contato entre Raul e Saul ocorre no momento em que eles são apresentados um ao outro na repartição e descobrem que irão não somente trabalhar juntos, mas dividirem a mesma sala por cerca de oito a nove horas de trabalho diariamente, apenas com intervalo de uma hora para o almoço. A discrição entre ambos é necessária, pois se trata de novos espaços de sociabilidade e nunca sabemos as reações adversas das pessoas frente a uma relação, digamos, um pouco mais afetiva entre dois

homens, que, de imediato, se reconhecem, se identificam e se completam: “*num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou*” (ABREU, 2005c, p. 132, grifos nossos).

Em “[...] a gente afinal, nunca sabe onde está pisando”, não sabemos ao certo se a fala é do narrador ou do personagem, em um primeiro momento. No entanto, após uma leitura mais atenta do conto, percebemos que é do próprio narrador, que estabelece certa relação de empatia com os personagens. Esta identificação está explícita em “a gente”, denunciando a intromissão do narrador na narrativa.

É justamente a partir desse primeiro encontro entre Raul e Saul que ambos passam a ter uma maior proximidade e uma relação mais estreita de amizade e de afetividade, que vai sendo construída lentamente ao longo da narrativa. Afinal, “*o que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Mas tão lentamente que eles mesmos mal perceberam*” (ABREU, 2005c, p. 133, grifos nossos). E quando deram por si, estavam saindo juntos, como amigos, para um barzinho, após o expediente, para tecerem “ácidos comentários” sobre as futilidades das almas desertas daquela repartição:

E longamente então, entre cervejas, trocaram ácidos comentários sobre as mulheres mal-amadas e vorazes, os papos de futebol, amigo secreto, lista de presente, book-maker, bicho, endereço de cartomante, cliques no relógio de ponto, vezenquando salgadinhos no fim do expediente, champanhe nacional em copo de plástico (ABREU, 2005c, p. 132).

Através de sugestões que estão nas entrelinhas do texto, dos fragmentos dispersos e das pistas deixadas pelo narrador, vamos conhecendo um pouco mais do universo de Raul e Saul. O passado, a vida familiar, de onde eles vêm, do que gostam, onde moravam, a idade que eles têm. Enfim, conhecemos Raul e Saul como dois homens que, após um momento de reconhecimento e identificação com o outro, não sabem ao certo o que fazer com suas emoções e o que dizer delas:

Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. *Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.* Não que fossem muito jovens, incultos demais ou mesmo um pouco burros. Raul tinha um ano mais que trinta; Saul, um a menos. Mas as diferenças entre eles não se limitavam a esse tempo, a essas letras. *Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de arquitetura.* Talvez por isso, desenhava. Só rostos, com enormes olhos sem íris nem pupilas. Raul, ouvia música e, às vezes, de porre, pegava o violão e cantava, principalmente velhos boleros em espanhol. *E cinema, os dois gostavam* (ABREU, 2005c, p. 132-133, grifos nossos).

São emoções e afetividades que emergem do fundo dos dois no exato momento em que se encontram na repartição. Raul e Saul não sabem ao certo o que são estas emoções e nem como lidar com elas, apenas sabem que elas estão ali, presentes, constantes, fixando-se cada vez mais e com maior intensidade em suas almas. São dois homens que vêm de uma estrutura familiar heterossexual fracassada. Raul, de um casamento; Saul, de um noivado. Ambos não foram felizes em seus relacionamentos anteriores, não sabemos os motivos, pois estes não foram explicitados. Ousamos afirmar, retomando o que discutimos sobre as travessias e os deslocamentos na constituição de identidades de gênero e de sexualidades, que, em certos momentos da vida, alguns de nós, homossexuais, somos levados a assumir um posicionamento que

difere daquilo que realmente gostaríamos de fazer e ser, como, por exemplo, assumir um casamento, um noivado ou um namoro dentro da matriz heterossexual somente para não sermos julgados pelo olhar de nossos familiares e da sociedade. Ambos fracassam, portanto, em suas relações heterossexuais.

O que aproxima e une as duas almas de Raul e Saul, entre outras coisas, é o gosto pela arte, pelo cinema e pela música. Um gosto mais refinado. Raul gosta de ouvir músicas e cantá-las, principalmente, boleros em espanhol, que soam como melodias suaves aos ouvidos de Saul, como percebemos em outros fragmentos do conto. Saul, por sua vez, tem grande admiração pela arte, mas sentiu-se frustrado em seu curso de arquitetura e o abandonou. O cinema une ainda mais os dois personagens, conforme veremos em outras passagens, nas quais eles assistem e discutem juntos vários filmes por horas a fio, adentrando a madrugada. Em outras palavras, o que percebemos no conto, como em muitas relações heterossexuais, é que muitas vezes o que une duas pessoas são interesses comuns, capazes de criar liames fortes, indissolúveis.

Já no segundo fragmento do conto, o narrador faz uma apresentação dos personagens, que quebra a continuidade temática do fragmento anterior, deixando em suspense a aproximação entre Raul e Saul. É justamente neste fragmento que ficamos sabendo das origens de ambos, assim como seus portes físicos, onde moram, do que gostam e como chamam, juntos, a atenção de todos os colegas da repartição.

Primeiro, ficamos sabendo que Raul veio do Norte, Saul do Sul e que ambos não tinham ninguém, nenhum parente, por mais distante que fosse naquela cidade. Além disso, moravam sozinhos. Eles tinham somente a si próprios. Em relação a esse sentimento de tristeza e solidão dos dois personagens, o qual perpassa o conto, Luana Porto afirma que “a tristeza, aliada à solidão, parece ser um elemento caracterizador dos

dois personagens do conto, já que em vários momentos o narrador sugere que Raul e Saul são sujeitos infelizes e isolados” (2005, p. 121).

Posteriormente, tomamos conhecimento de que, “além do violão, Raul tinha um telefone alugado, um toca-discos com rádio e um sabiá na gaiola, chamado Carlos Gardel” (ABREU, 2005c, p. 134), que futuramente dará de presente a Saul. Por sua vez, Saul, devido a sua paixão pelas artes plásticas, tinha em seu quarto vidros de tintas nanquim e cadernos de desenhos, pois costumava desenhar esporadicamente nas horas vagas, além de um livro com reproduções de Van Gogh. Além disso, em uma das paredes de seu quarto também havia uma reprodução desse artista, com a qual retribuiria o presente de Raul.

Por fim, temos uma descrição física do porte de Raul e Saul. É justamente a partir desta descrição que percebemos que ambos não têm nenhum traço estigmatizado que poderia denunciar uma possível orientação homossexual. Pelo contrário, quando estavam juntos chamavam ainda mais a atenção das moças da repartição que esticavam o olhar para eles quando estes chegavam ao local de trabalho. Raul e Saul são dois homens jovens, com corpos fortes, ativos e elegantes. Eis a descrição que nos dá o narrador:

Ao contrário dos outros homens, alguns até mais jovens, nenhum tinha barriga ou aquela postura desalentada de quem carimba ou datilografa papéis oito horas por dia (ABREU, 2005c, p. 134, grifos nossos).

Moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido, com sua voz de baixo profundo, tão adequada aos belos boleros amargos que gostava de cantar. Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menor, mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustados, azul desmaiado (ABREU, 2005c, p. 133, grifos nossos).

A presença dessas duas almas tão ativas, elegantes e vivas atrai para si os olhares dos outros, daquelas criaturas sem almas. É justamente aí que reside o perigo. Os modos como somos percebidos pelo olhar do outro, como o outro percebe nossos atos, nossas atitudes, nossos sinais e gestos, nossos olhares, nossa fala. Inicialmente, Raul e Saul são percebidos positivamente pelos colegas da repartição, especialmente pelas mulheres, que, acostumadas com os colegas cuja “postura desalentada de quem carimba ou datilografa papéis oito horas por dia” não mais desperta qualquer sentimento, atração ou desejo. Por isso, Raul e Saul

eram bonitos juntos, diziam as moças, um doce de olhar. Sem terem exatamente consciência disso, quando juntos os dois aprumavam ainda mais o porte e, por assim dizer, quase cintilavam, o bonito de dentro de um estimulando o bonito de fora do outro e vice-versa. Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia (ABREU, 2005c, p. 134, grifos nossos).

Há, unindo as duas almas de Raul e Saul, “uma estranha e secreta harmonia”, que faz com que ambos se reconheçam um no outro, além de lhes possibilitar um brilho que emana de suas almas, iluminando e alimentando o corpo, a alma e suas vidas diariamente.

É justamente essa percepção que os diferenciava dos demais funcionários daquela repartição desértica de calor humano. Os outros funcionários são considerados como seres desprovidos de alma, que dividiam o mesmo espaço de trabalho por algumas horas. Raul e Saul concordavam com essa definição, tanto que a mesma funcionou como uma justificativa para a aproximação de ambos e, conseqüentemente, construir e fortalecer o vínculo de afetividade entre eles, proporcionando condições para que um reconhecesse no outro a presença de uma alma especial.

Ao longo do terceiro e quarto fragmentos, o narrador resgata a aproximação afetiva entre Raul e Saul. Essa afetividade entre eles vai crescendo e fortalecendo-se com pequenos encontros ocasionais na copa, seja para tomar um simples café ou fumar um cigarro. Os primeiros encontros nos corredores da repartição são marcados pelo silêncio, não há palavras, apenas gestos e olhares, mas quando chegam à sala do café, uma ou outra palavra ou frase é trocada e os laços afetivos vão se consolidando:

Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou um cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti. Durou tempo aquilo. E teria durado muito mais, porque serem assim fechados, quase remotos, era um jeito que traziam de longe. Do Norte, do Sul, de dentro talvez (ABREU, 2005c, p. 134 – 135).

Esses encontros fortuitos pelos corredores e na sala do cafezinho tornam-se mais regulares, de modo que vai aumentando gradativamente a vontade de se encontrarem em outros espaços para poderem estabelecer um diálogo mais fecundo, para conhecer um pouco melhor o outro e a si mesmo.

Eis que em uma bela e fria manhã de junho, Saul chegou muito atrasado, por volta das onze horas, quase no horário do almoço. Ele chegou desculpando-se pelo atraso e explicando, àqueles que perguntavam o motivo, que havia ficado assistindo a um filme na televisão até altas horas da madrugada. Até que Raul, curioso por saber qual seria o filme, questionou Saul, que lhe respondeu com um tom de voz mais baixo: *Infâmia*. Trata-se de um filme produzido em 1961, cujo título em inglês é *The Children's Hour*, adaptação da peça de Lillian Hellman, dirigido por William Wyler, cuja sinopse diz:

Duas professoras de uma escola particular têm suas vidas viradas do avesso quando uma das crianças *denuncia um sentimento um pouco maior que amizade entre as duas. A avó da garota, poderosa na cidade, trata de espalhar a história e fazer com que se voltem contra as pecadoras.*¹⁸

Essa referência ao filme funciona como índice para o leitor, pois mal sabiam Raul e Saul que eles também seriam alvo de uma denúncia anônima que iria causar uma reviravolta em suas vidas, justamente em decorrência de uma afetividade estabelecida entre os dois, que vai além de uma simples amizade entre dois homens.

No momento em que Saul começou a dizer a Raul os principais personagens do filme, foi surpreendido por Raul, que lhe disse que também conhecia o filme e, “abalado”, convidou Saul para um café fora da repartição:

Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley Maclaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o muito, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme (ABREU, 2005c, p. 135, grifos nossos).

Note-se que Saul baixou seu tom de voz para dizer a Raul o nome do filme que havia assistido. O ato de baixar o tom de voz justifica-se devido ao espaço social em que estão inseridos os personagens: um espaço que podemos denominar de homofóbico ou heterofóbico. Daí a necessidade tanto de um tom mais baixo quanto da incompletude da frase de Raul quando diz a Saul do que se trata o filme, esperando que

¹⁸ Sinopse disponível em: <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=3461>. Acesso em 31 de julho de 2009, grifos nossos.

este confirme. Raul e Saul demonstram certa apreciação em comum pelo filme. Além disso, Raul, abalado, convida Saul, pela primeira vez, para sair, para tomar um café fora da repartição.

Veja, caro leitor, que Raul sentiu-se “abalado”, mas o que o teria levado a este abalo? E quais seriam os seus resultados? Cremos que esse abalo advém não somente de uma identificação de gostos por um mesmo filme, mas por um filme em especial, muito específico, direcionado ao público homossexual (masculino e feminino). Talvez o abalo de Raul advenha justamente de reconhecer em Saul um “entendido”, uma alma especial, assim como ele, que passa boa parte de seu tempo naquela repartição fria, carente de calor humano, que mais se parece com uma prisão ou uma clínica psiquiátrica, espaços destinados a homossexuais, em sociedades que criminalizam ou patologizam sua orientação sexual.

A partir dessa aproximação inicial, Raul e Saul passam a se falar e a se encontrarem com maior frequência, dentro e fora do local de trabalho. Esses momentos são extremamente prazerosos e contribuem para que eles possam descobrir afinidades em comum, entre elas, a paixão pelo cinema:

Outros filmes vieram nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito. *Durante aquele fim de semana obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em sua quitinete, outro no quarto de pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira, quando outra vez se encontrariam para: um café* (ABREU, 2005c, p. 135, grifos nossos).

Pela primeira vez, Raul e Saul sentiram falta um do outro, um sentimento de incompletude, de carência, de ausência de afeto, de ter com quem conversar e compartilhar alegrias, tristezas, dúvidas, curiosidades e afinidades outras. Um sentimento que nem eles mesmos sabiam claramente o que significava em suas vidas, somente que sentiam falta um do outro. E na manhã da segunda-feira, tão logo chegaram à repartição, encontraram-se e falaram de muitas coisas, “menos da falta um do outro que sequer sabiam claramente ter sentido” (ABREU, 2005c, p. 135).

Essa carência afetiva que Raul e Saul sentem será explicitada em outro momento: quando Saul, de ressaca, após uma festa organizada pelas moças da repartição, não foi trabalhar, Raul ficou desolado, vagando, sozinho e inquieto, como se algo lhe faltasse. Para preencher o vazio e o tempo, Raul cantarolava “Tu me acostumbraste”, uma das músicas preferidas que Saul gostava de ouvir Raul cantando, especialmente certa parte da música que diz: “sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón” (ABREU, 2005c, p. 136). Os trechos da música, particularmente este que Saul tanto aprecia, traduzem o que os dois personagens não conseguem verbalizar um para o outro. Além disso, Raul fumou meio maço de cigarros além do normal e tomou café excessivamente. Tais atitudes dele explicitam ao leitor sua inquietação e apreensão ante a ausência do amigo, pelo qual nutre um sentimento, uma afetividade que cresce e palpita a cada dia mais forte em seu peito, em sua alma.

Os encontros entre Raul e Saul tornam-se mais frequentes, e os fins de semana, ficam insuportáveis devido à ausência do outro. É justamente em decorrência dessa carência afetiva que Raul deu a Saul seu número de telefone para ligar, a qualquer hora, se precisasse de alguma coisa, afinal, nunca se sabe. E Saul ligou, em um domingo, após o almoço, somente para saber o que Raul estava fazendo. Saul acabou

indo visitar Raul e ficou para o jantar. Nesta noite, juntos, falaram daquelas pessoas sem alma da repartição e Raul cantou várias músicas para Saul, entre elas, “Tu me acostumbraste”. Foi o primeiro encontro entre Raul e Saul na casa de um deles.

Na segunda, foram para o trabalho e não comentaram nada sobre a noite anterior. No entanto, “*falaram mais do que nunca, e muitas vezes foram ao café. As moças em volta espiavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem.* Nessa semana, pela primeira vez, almoçaram juntos na pensão de Saul” (ABREU, 2005c, p. 137, grifos nossos). O olhar do outro, de uma sociedade cuja matriz é a heterossexual, não admite a hipótese de uma relação afetiva entre dois homens, de uma relação que ultrapassa as barreiras da amizade. Apesar de eles não falarem da noite anterior, justamente em decorrência de um espaço homofóbico e também da própria dificuldade em expressar os seus sentimentos, a felicidade dos dois estava estampada em suas faces.

Ademais, o estratagema de ir ao café várias vezes para poderem ficar a sós e conversarem um pouco chama a atenção dos outros funcionários, zelosos pela moral e pelos “bons costumes”. As moças, principalmente, espiavam, cochichavam, comentavam sobre os dois juntos. Afinal, são elas as mais interessadas nos dois homens recém chegados, bonitos, altivos, com um porte físico que destoa significativamente dos outros colegas de trabalho. Tal é a vontade que elas têm em conquistar Raul e Saul que sempre insistem com eles para que compareçam às festinhas por elas organizadas, mas quando eles resolvem aceitar o convite, o mais rápido possível esquivam-se pelos cantos e sacadas para, juntos e sozinhos, isolados dos outros membros do grupo, conversar com mais intimidade sobre os assuntos que lhe são caros.

A intimidade entre eles cresce em ritmo acelerado e praticamente todos os domingos Saul telefonava e eles se encontravam para comer alguma coisa, beber, jogar

cartas, fumar e conversar, e como falavam... o tempo todo. Além disso, assistiam a vários filmes. Certa noite, Saul dormiu no sofá na casa de Raul, pois chovia muito. Na manhã seguinte, eles chegaram ao trabalho juntos e com os cabelos molhados do banho. Esse fato gerou uma situação constrangedora na repartição: as mulheres, simplesmente, decidiram não falar mais com eles e os homens trocavam olhares de reprovação, além de fazerem algumas piadinhas de mau gosto incompreensíveis a eles. No entanto, Raul e Saul nada perceberam e saíram juntos mais uma vez, ao fim do expediente, com o intuito de assistir ao lançamento do filme da atriz Jane Fonda.

De modo geral, essa situação constrangedora, ignorada por eles, intensifica a desconfiança dos demais funcionários da repartição em relação a uma possível orientação homossexual de Raul e Saul. Logo, o leitor também fica desconfiado em decorrência dos vários indícios ao longo da narrativa. Anteriormente ao fato apontado acima, Raul e Saul eram apenas desconhecidos colegas de trabalho que, com o passar do tempo, tornaram-se amigos íntimos. Essa aproximação amigável é vista pelos colegas como “normal”, “aceitável”, mas o comportamento de ambos é o responsável pela desconfiança dos colegas sobre uma possível relação homoafetiva entre eles. Essa desconfiança pode ser evidenciada para o leitor, por exemplo, pela fala do narrador no primeiro parágrafo da narrativa: “num deserto de almas também desertas, *uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou*” (ABREU, 2005c, p. 132, grifos nossos).

O próprio narrador suscita a dúvida sobre essa questão, pois se duas almas se reconhecem uma na outra, esperamos que ocorresse uma relação afetiva e/ou amorosa entre as mesmas, mediante a atração. Mas como se trata de almas de seres do mesmo sexo, o masculino, essa situação fica mais complicada de se desenvolver e

estabelecer uma relação homoafetiva, por isso a indagação do narrador: “quem sabe?”. Neste “quem sabe” vemos um índice de obra aberta, que cria uma ambiguidade que mantém o suspense e a atenção do leitor quanto à possível concretização da relação homoafetiva entre os dois personagens.

Esse período de felicidade e companheirismo nas vidas de Raul e Saul foi interrompido por uma fatalidade: o falecimento da mãe de Raul, sobre o qual tomamos conhecimento no quinto fragmento. Raul viaja para acompanhar o funeral de sua mãe, deixando Saul ansioso por sua volta. Durante uma semana, tempo da ausência do amigo, Saul sentia-se desorientado, ansioso, com um vazio enorme, além de não conseguir se concentrar em suas atividades na repartição. Para ocupar o tempo vazio, à noite, assistia a novelas vadias ou desenhava “olhos cada vez mais enormes, enquanto acariciava Carlos Gardel” (ABREU, 2005c, p. 138), uma espécie de afeto transferido para o pássaro, considerando-se a ausência de Raul.

Certa noite, Saul teve um sonho. Sonhou que “*caminhava entre as pessoas da repartição, todas de preto, acusadoras. À exceção de Raul, todo de branco, abrindo os braços para ele. Abraçados fortemente, e tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro. Acordou pensando estranho, ele é que devia estar de luto*” (ABREU, 2005c, p. 138, grifos nossos). Este sonho dá indícios do que estaria por vir. Raul e Saul seriam *acusados, apontados* pelos membros da repartição como “perversos sexualmente”, “anormais” e demitidos pelo chefe, zeloso pelos ditos bons costumes. Os colegas da repartição estão enlutados, de preto, cujo significado remete-nos, entre outros, à ausência de cor, à tristeza, à negação e à frieza. São justamente estes sentimentos que são expressos pelos colegas de trabalho em relação a Raul e Saul, que, ao contrário, demonstram uma paz e uma tranquilidade – presente na cor branca – diante da acusação

que lhes é feita no sonho. Além disso, o sonho explicita ainda mais os laços afetivos que unem Raul e Saul, que se abraçam carinhosa e fortemente, em um gesto de apoio e força mútua.

Essa dolorosa fatalidade aproxima e intensifica ainda mais a afetividade entre os protagonistas. Quando Raul chega de viagem, que pareceu uma eternidade para Saul, eles se reencontram e saem para beber muito durante a noite. Raul, durante o encontro, relembrou os momentos com a mãe e lamentou que ele devesse ter sido mais compreensivo com ela. Quando a noite estava no fim e Saul decidiu ir embora, ocorreu uma inesperada manifestação de carinho: um abraço, forte e demorado:

Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe (ABREU, 2005c, p. 138).

O leitor atento deve ter percebido que esta manifestação de carinho e afetividade entre Raul e Saul também havia aparecido no sonho de Saul, a que nos referimos anteriormente. Essa aproximação mais íntima entre os protagonistas, que durou o tempo suficiente de um cigarro ser consumido sem ser tragado, concretiza-se no plano da realidade. Raul estava inconsolável nos braços de Saul. E por ser uma situação dolorosa, intensificou ainda mais a ligação entre eles. Essa intensificação de uma aproximação homoafetiva ocorre sem que haja uma só palavra, como em qualquer relação hetero ou homossexual, pois os gestos podem dizer mais que as palavras. Nesse caso, temos os gestos, os olhares, os toques dos cabelos encaracolados de Saul e da

barba ruiva de Raul, o cheiro do perfume e do corpo um do outro. Por fim, Raul e Saul afastaram-se e eis que

Raul disse qualquer palavra como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e choro e álcool (ABREU, 2005c, p. 139, grifos nossos).

Nesse exato momento, ainda próximos, percebemos mais uma vez que Raul e Saul são dois personagens marcados pela solidão e pela tristeza. Eles estão sozinhos no mundo, não têm mais ninguém, somente um ao outro, agora e para sempre. Os dois dizem estas palavras em um tom confessional, puro e sincero sobre os sentimentos que nutrem um pelo outro, sentimentos que vêm florescendo paulatinamente, tornando-se mais fortes e intensos, desde o exato momento em que se (re)conheceram no primeiro dia de trabalho na repartição.

Após esse momento de maior intimidade entre os dois personagens, Saul despede-se e vai embora. Em casa, um sentimento profundo aflorou e, “sem saber por quê, começou a chorar *sentindo-se só e pobre e feio e infeliz e confuso e abandonado e bêbado e triste, triste, triste. Pensou em ligar para Raul, mas não tinha fichas e era muito tarde*” (ABREU, 2005c, p. 139, grifos nossos). Tarde da noite, sozinho em seu quarto, sentimentos diversos, confusos e misturados afloram em Saul. Entre estes sentimentos está a carência afetiva de Raul, assim como sua ausência física naquele exato momento. Esta ausência do outro pode ser a responsável pela explosão desses sentimentos que invadem Saul, deixando-o, de certa forma, desnordeado e sem saber ao

certo o que fazer naquele momento. Na verdade, o que ele queria era estar junto a Raul, novamente abraçado e de mãos dadas a ele, pois aqueles instantes que passaram juntos foram marcantes e aquelas palavras, que não foram jogadas ao vento, tiveram um efeito extraordinário em Saul, pois lhe despertaram os mais profundos sentimentos de afetividade por Raul.

Pelas reações de Saul, o leitor percebe claramente a ligação profunda deste por Raul e cuja reciprocidade se manifesta em cada gesto de ambos. O leitor pode concluir que estão se apaixonando. A paixão ou amor profundo gera a necessidade de presença do outro, como vimos ao longo da leitura nas aproximações nos cafés da repartição, depois fora dela e finalmente na casa um do outro. É esta sutileza, essa ambiguidade do discurso que diz através de indícios sem dizer explicitamente.

Por fim, chegamos ao sexto e último fragmento do conto, no qual há maior intensidade. Também é neste fragmento em que verificamos o julgamento e a condenação de Raul e Saul pelos colegas e pelo chefe da repartição, que, em última instância, representa os valores da sociedade.

Essa parte do conto tem início com a chegada das festas de fim de ano, natal e *réveillon*. Recusando os convites dos colegas, Raul e Saul preferiram, é claro, passarem, juntos, as datas comemorativas de fim de ano. À época do natal, trocaram presentes:

Raul deu a Saul uma reprodução do *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, que ele colocou na parede exatamente onde estivera o quadro de Van Gogh. Saul deu a Raul um disco chamado *Os grandes sucessos de Dalva de Oliveira*. A faixa que mais ouviram foi “Nossas vidas”, prestando atenção naquele trechinho que dizia “até nossos

beijos parecem beijos de quem nunca amou” (ABREU, 2005c, p. 139).

Na noite do *réveillon*, na quitinete de Raul, os dois brindaram a virada do ano com muito champanhe, brindando “à *nossa amizade que nunca vai terminar*” (ABREU, 2005c, p. 139, grifos nossos). O advérbio de tempo “nunca” é empregado na frase que ambos proferem para brindar o ano vindouro. Essa amizade que em tempo algum acabará, que jamais cessará entre os dois, que a tudo resistirá, como veremos adiante. Não se trata somente de uma amizade considerada “normal” entre dois homens, mas de laços de afetividade que os unem, que os identificam. É justamente por isso que um completa o ser, a alma e, por que não, a existência do outro.

Foi uma noite regada a muito champanhe, de tal modo que ambos se embriagaram. Quando foram dormir, eis que Saul desnuda-se completamente. Ao sair do banheiro, nu, com aquele corpo altivo, belo e atraente, Raul olhou-o com vagar para admirar um pouco mais a beleza masculina de Saul e o elogiou. Saul, por sua vez, também disse a Raul que ele tinha um corpo bonito, baixando os olhos posteriormente. Talvez Raul tenha baixado o olhar para não denunciar os desejos interiores e secretos que nutria por Saul e este por aquele. São dois corpos masculinos, atraentes, bonitos, que se desejam, mas há uma recusa, um medo de se entregarem um ao outro, talvez ainda seja cedo demais. Afinal, nunca sabemos o momento certo para ultrapassar os limites da amizade para os do amor, para os de uma (homo)afetividade, e concretizar o ato sexual.

A relação sexual entre Raul e Saul não se concretiza, mas há indícios de que o desejo e a atração entre eles é muito intensa, haja vista que ambos passaram quase a noite toda acordados, fumando muito e provavelmente pensando no que poderia ter

acontecido entre eles. Esses indícios evidenciam um “algo mais” na relação afetiva entre Raul e Saul. Qual seria o motivo de tamanha ansiedade, demonstrada pelos inúmeros cigarros consumidos e a insônia? A resposta para esta questão provavelmente seja o desejo homoerótico entre os dois personagens. Um desejo que salta aos olhos, mas que ainda não foi assumido plenamente e nem concretizado. No outro dia, para não deixar Raul perceber suas olheiras, Saul levantou-se primeiro e foi-se embora, até mesmo, sem se despedirem um do outro.

Passado as festividades de fim de ano, Raul e Saul estavam planejando, em meados de janeiro, viajar juntos nas férias – que estavam próximas –, talvez fossem para Parati, Ouro Preto ou Porto-Seguro. Mal sabiam eles que estavam prestes a terem uma notícia nada agradável quando retornassem ao trabalho. Tão logo os dois chegaram à repartição, no primeiro dia de retorno ao trabalho, foram surpreendidos pelo chefe, que anunciou, de modo direto, que estavam despedidos, pois

tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-de-meus-funcionários, declarou frio: os senhores estão despedidos (ABREU, 2005c, p. 140, grifos nossos).

Raul e Saul são julgados e condenados pelos olhares dos colegas e do próprio chefe com base em “cartas anônimas”, provavelmente escritas por algum dos medíocres colegas da repartição ou, até mesmo, por uma das moças que, incansavelmente, tentou chamar a atenção ou despertar o desejo de Raul ou de Saul.

Estes são nomeados, classificados e identificados pelo “Guardião da moral” como seres de “relação anormal e ostensiva”, de “desavergonhada aberração”, de “comportamento doentio” e de “psicologia deformada”. Estas classificações têm um tom extremamente pejorativo, taxativo, repressivo, preconceituoso e, sobremaneira, denotam e revelam uma violência verbal, simbólica e material, uma vez que Raul e Saul são desprovidos de seus empregos – mesmo após terem realizado concurso e serem aprovados – por expressarem uma (homo)afetividade que não é aceita pelas normas regulatórias de uma sociedade patriarcal, que em fins do século XX e início do século XXI ainda defende uma relação afetiva baseada somente nos padrões aceitos por uma matriz heterossexual. Àqueles que ousam romper essas fronteiras cabe rótulos diversos, tais como os que foram creditados a Raul e a Saul, ao serem sumariamente demitidos da repartição, sem terem o direito de defesa, expresso na tentativa vã de Raul ao pronunciar o advérbio “nunca” e ser interrompido pelo chefe antes de completar sua frase.

Apesar do desapontamento evidente de Saul, Raul mostrou controle e altivez diante da situação, o que contribuiu para que ambos, juntos, parecessem maiores e mais altivos diante do ex-chefe e dos ex-colegas. Juntos, eles organizaram lentamente seus pertences, mas não procuraram se despedir daquele “deserto de almas”. Saíram juntos e em silêncio, acompanhados pelos olhares dos ex-colegas localizados nas janelas do prédio. Mais uma vez, Raul e Saul pareciam altos e altivos. Eles apanharam o mesmo táxi, “Raul abrindo a porta para que Saul entrasse” (ABREU, 2005c, p. 140), mas nenhum deles ouviu os comentários maldosos daqueles que os observavam, pois o táxi já havia dobrado a esquina. Eles estavam mais preocupados em abandonar de uma vez por todas aquele lugar “parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária” (ABREU, 2005c, p. 140).

Raul e Saul não saíram daquela repartição tristes, melancólicos ou rebaixados, pelo contrário, eles deixaram o local com certa altivez percebida por todos os colegas que os olhavam do alto do prédio. Há, ao final do conto, uma inversão. Não são “aqueles dois” cuja afetividade foi julgada e condenada pela sociedade que são tristes, solitários, melancólicos e sem alma, mas “aqueles outros”, os colegas de repartição – homens e mulheres – cujas vidas não têm sentido. São eles que serão tristes e solitários para sempre naquela repartição, cujo prédio, com aspecto de uma “clínica psiquiátrica” ou de uma “penitenciária” irá acolhê-los durante longo tempo. Não são, portanto, Raul e Saul, os seres “anormais”, “doentes” e de “psicologia deformada”, pois eles têm, juntos, uma vida a ser vivida com muita afetividade e cumplicidade fora daquela repartição, ao contrário daqueles outros que ficaram no prédio e que, talvez, possam ser considerados os “anormais”, os “doentes” enclausurados em um mundo pequeno demais para aceitar o que lhes parece incomum, como a sensibilidade de Raul e Saul.

É justamente em decorrência da ausência desse calor humano, da sensibilidade e da afetividade de Raul e Saul que os ex-colegas da repartição sentiram a falta deles, os únicos seres possuidores de alma naquele lugar sombrio e frio. De tal modo que

[p]elas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. *Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram* (ABREU, 2005c, p. 140, grifos nossos).

Nessa última frase do autor, “E foram”, percebemos mais uma vez a solidariedade dele para com os dois personagens. Logo, Raul e Saul eram almas especiais dentro daquela repartição repleta de seres áridos e destituídos de sensibilidade.

A nosso ver, o que mais chama a atenção do leitor neste conto são dois aspectos: primeiro, o discurso ambíguo e insinuante ao longo da narrativa; segundo, o fato de a relação entre Raul e Saul, que é apenas sugerida pelo narrador, não se concretizar, pois não há a ocorrência do ato sexual em si. Não importa se há ou não uma relação homoerótica concretizada entre os protagonistas. O que nos interessa é a intolerância da sociedade diante de um comportamento considerado “diferente” e “anormal” entre dois homens adultos e livres; uma sociedade incapaz de perceber que o desejo e a atração são humanos e independem do objeto do desejo, se entre hetero ou homossexuais.

Nesse conto, a sociedade não reage com violência física, com ocorre, por exemplo, em “Terça-Feira Gorda”, pois a atitude de certo “guardião da moral” resume-se a escrever cartas anônimas para o chefe dos rapazes, que os demite. Trata-se, portanto, de uma violência simbólica, mas tão agressiva quanto a física, pois que impõe determinados valores sociais, culturais e históricos em detrimento de outros que não se enquadrem nos parâmetros preestabelecidos, sendo colocados à margem, assim como os sujeitos que ousam ultrapassar as fronteiras da heteronormatividade.

3.1.2.2 “Uma história confusa” OU Uma ambígua relação de amor e amizade

Inicialmente, “Uma história confusa” foi escrito por Caio Fernando Abreu em Porto Alegre, provavelmente no mesmo ano em que foi publicado na *Revista ZH*, em 1974, do *Jornal Zero Hora*, no qual publicava textos com certa frequência. Segundo o autor, em um fragmento que antecede o conto, denominado por ele como o “conto do conto” – aliás, este recurso é empregado em todos os contos da coletânea –, passados cerca de vinte e um anos, o conto foi totalmente reescrito para chegar a uma versão definitiva que “ganhou, embora pareça paradoxal, *mais ambigüidade e mais clareza*” (ABREU, 2002b, p. 198, grifos nossos), sendo publicado na coletânea intitulada *Ovelhas negras*, em 1995.

Para fazer a seleção, Caio F. reuniu alguns dos mais de cem contos espalhados por diversas pastas empoeiradas em algumas cidades pelas quais o autor viveu algum tempo. Os contos que compõem a referida coletânea foram escritos entre 1962 e 1995, “dos 14 aos 46 anos, da fronteira da Argentina à Europa” (ABREU, 2002b, p. 03). Trata-se de um período que compreende cerca de trinta e três anos, desde a fase inicial, jovem, da produção de Caio Fernando Abreu, até sua fase madura. São textos que, inicialmente, foram publicados em revistas, suplementos literários, jornais e, até mesmo, em edições alternativas. Contudo, por variados motivos, foram deixados de lado, não sendo incluídos em livros individuais publicados pelo autor. Alguns dos contos foram

proibidos pela censura militarista; outros, por [ele] mesmo, que os [condenou] por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda

simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre [ambicionou] em [seus] livros de contos. *Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez*, que foi aliás um dos títulos que [imaginou] (ABREU, 2002b, p. 03, grifos nossos).

Enfim, são textos que, segundo Caio F., podem ser considerados como uma espécie de “autobiografia ficcional”, que representa, ao mesmo tempo, a escrita de si e a escrita do outro, a dor de si e a do outro. Afinal, o autor “sempre [dedicou] um carinho especial pelas mais negras das ovelhas” (ABREU, 2002b, p. 04).

O próprio título do conto, “Uma história confusa”, remete-nos, em um primeiro momento, àquela ambiguidade que o autor procurou dar a seu texto. A ambiguidade se instaura na própria estrutura do conto em uma espécie de triângulo dialógico. No conto, aparecem duas cartas (que supomos completas): uma de um anônimo, na verdade escrita pelo protagonista; e a outra, escrita pelo outro personagem como resposta ao seu admirador secreto. Todavia, o diálogo explícito é com o amigo real do protagonista. O diálogo implícito é uma espécie de monólogo dos dois – do anônimo e do personagem – que cria o conflito de sentimentos instaurados no protagonista, no outro personagem e na própria estrutura do discurso como ambiguidade latente.

Também é ambígua a relação entre os dois personagens masculinos que não são nomeados, apenas identificados pelo pronome pessoal masculino “ele”, designando aquele do qual, para o qual ou com o qual se fala. Essa ambiguidade, propositalmente utilizada com certa maestria pelo autor, leva-nos a perceber com maior clareza e nitidez a sugestão de uma relação (homo)afetiva entre os dois amigos. Uma (homo)afetividade

que está apenas sugerida, quase concretizada, que permanece no entre-lugar da amizade e do amor, expressa nas cartas amorosas escritas pelos personagens.

Nesse conto, a história é narrada por um narrador autodiegético, que relata as suas próprias experiências como personagem central da narrativa. Como estratégia discursiva ele opta por uma narração que oscila entre a terceira e a primeira pessoa, recurso que é empregado no decorrer de toda a narrativa. Esta estratégia utilizada pelo narrador remete o leitor à questão da perspectiva narrativa, o que contribui significativamente para a ambiguidade almejada por Caio F..

No decorrer da narrativa, percebemos que alguns excertos das cartas são inseridos, em itálico, no conto, gerando um diferencial estrutural, assim como a inserção de um gênero não literário – a carta – em outro literário, o conto. São fragmentos de cartas que explicitam o desejo e a afetividade que um nutre pelo outro mesmo sem saber ao certo quem é aquele anônimo que escreve as cartas. Também há diálogos diretos entre os amigos através dos quais percebemos com maior nitidez os efeitos causados pelas cartas escritas por um admirador secreto, assim como as dúvidas e a ansiedade do personagem para conhecê-lo, para aproximar-se dele.

Através do narrador, logo no início do conto, sabemos que todas as quintas-feiras seu amigo ficava muito nervoso e fumava além do normal, pois sempre recebia um novo envelope com uma carta de seu admirador. Também tomamos conhecimento, por meio de um diálogo explícito, que os dois personagens são amigos de confiança de longa data. É em decorrência dessa confiança que o receptor das cartas revela ao protagonista que está recebendo essas cartas de alguém que o admira, que nutre por ele uma afetividade.

Em certa quinta-feira, ao chegar com mais uma carta na casa do protagonista, que morava sozinho, este, após perceber que ele estava novamente com um envelope na mão, foi logo perguntando se havia recebido outra carta, mas não obteve resposta, apenas um “movimento impaciente com os ombros, que podia significar muitas coisas. Mas não disse nada” (ABREU, 2002b, p. 198). Diante de tal reação, o protagonista toma-lhe o envelope da mão, gesto que revela liberdade e amizade profunda entre eles, abre-o e lê em voz alta o seguinte trecho:

Te vi por trás das rosas e havia nos teus olhos uma ânsia muda. Algo assim como se quisesses falar comigo. Juro que na saída tentei me aproximar. Mas tive medo. Sei que ainda vamos ser amigos. Não quero forçar nada. Hoje é domingo pouco antes do almoço. A casa está vazia. Eu gostaria de ter escrito logo depois daquela noite. É incrível, mas há duas décadas, nesse mesmo dia da semana, nessa mesma hora, eu estava nascendo (ABREU, 2002b, p. 198-199, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Neste trecho da carta, poético, diga-se de passagem, aquele que escreve revela que o tem observado em alguns momentos de sua vida diária, em uma tentativa de encontrar alguma ocasião propícia para se aproximar, para talvez revelar a sua identidade secreta. No entanto, trata-se de uma decisão difícil, pois não sabe se o resultado dessa aproximação será positivo ou não. Aquele que observa o outro capta a sua “ânsia muda”, uma angústia, uma aflição. Enfim, uma perturbação de espírito causada pela incerteza, pela dúvida em saber quem lhe escreve e o observa. Essa ânsia daquele que recebe as cartas explicita ainda o desejo de desvendar quem é o remetente, de poder com ele trocar palavras e estabelecerem laços de amizade e de (homo)afetividade.

Novamente, percebemos que um dos personagens, o que escreve as cartas, mora sozinho, ou pelo menos, encontra-se só naquele domingo. A solidão, tão cara aos personagens – homossexuais ou não – de Caio Fernando Abreu, está igualmente presente nesse conto. Aquele que está só deseja que o outro possa com ele compartilhar alguns momentos juntos. Há, até mesmo, uma tentativa, um ensaio de uma aproximação, mas há o receio e a dúvida em relação a sua aceitação pelo outro. Afinal, ele não quer forçar nada, apenas estabelecer um vínculo de amizade, de (homo)afetividade entre ambos.

Descobrimos que aquele que escreve tem, como afirma na carta, vinte anos. O que recebe as cartas já sabe, pelas pistas deixadas na carta, que o outro é um jovem, um adolescente que nutre algum sentimento de afetividade por ele, um homem mais velho, na faixa dos trinta e quatro anos. Ele sabe que se trata de outro homem justamente por que o admirador certa vez escreveu que estava “*cansado e não cansada*” (ABREU, 2002b, p. 199, grifos do autor). Ele também sabe, segundo a consulta que fez a um astrólogo, que o rapaz é “inteligente. Muito inteligente. E secreto, misterioso, intenso. Só pelas cartas qualquer um percebe que ele tem certa...*estrutura*. As cartas são bem escritas, a gramática é sempre correta” (ABREU, 2002b, p. 199, grifos do autor em itálico).

Além disso, “uma mulher não escreveria essas coisas. Não sei, o jeito de escrever, alguma coisa” (ABREU, 2002b, p. 199). O protagonista, preocupado, diz que o admirador pode estar mentindo, pode não ser tão jovem, que pode ter inventado aquela data de nascimento. Por fim, não se contentando, ele conjectura: e se ele fosse um pouco mais velho? E se não fosse tão jovem? Será que ele o aceitaria? Essas indagações são pistas que vão sendo deixadas ao longo da narrativa de modo a revelar ao leitor,

imbricado na ambiguidade do discurso e da própria estrutura do conto, que talvez o responsável pela escrita das cartas seja, na verdade, o protagonista, seu amigo de confiança, que mora só, com o qual ele conversa naquele exato momento.

Ocorre que o receptor das cartas não percebe ou talvez não queira perceber, não sabemos ao certo, que é seu amigo, tão próximo, quem lhe escreve aquelas cartas, que o observa diariamente, mas ainda não tem coragem suficiente para lhe revelar tal segredo. O fato que nos leva a esta suposição é o gesto interrompido do protagonista no último parágrafo do conto, quando retém a mão, prestes a tocar o ombro do amigo. Este gesto poderia ser interpretado apenas como um apoio ou até mesmo um gesto de consolo, mas dadas as pistas no decorrer da trama narrativa, ele revela ao leitor um sentimento de amor, de admiração, de afetividade não correspondida por aquele que o protagonista tem observado cuidadosamente ao longo dos dois últimos meses. Enfim, o ato de reter o gesto, que poderia aproximá-los ou não, deixa em suspenso o desfecho da narrativa, permanecendo, ambos, confusos em relação a seus sentimentos.

Aquele que recebe as cartas sente-se angustiado e aflito por saber que alguém o está vigiando, acompanhando seus passos diariamente. Este anseio provoca-lhe uma necessidade em saber quem é o outro, que conhece seus amigos, sabe os seus horários e por onde anda. O protagonista que o ouve, diante de tal situação, diz a ele que se trata de uma demonstração de amor ou talvez o outro quisesse chamar a sua atenção, despertar-lhe algum interesse e curiosidade, por meio de um jogo de sedução. O que seria, segundo o protagonista, outra forma de demonstrar amor. Mas o receptor das cartas acredita que talvez o remetente queira apenas se divertir com ele. No entanto, ele fica “imaginando as histórias mais incríveis” (ABREU, 2002b, p. 200).

O protagonista ainda afirma ao amigo que o rapaz não deve estar querendo brincar ou se divertir com seus sentimentos. De tal modo que as pistas de que é realmente o protagonista quem escreve as cartas vão ficando mais explícitas no decorrer do conto, como, por exemplo, a escrita impecável das cartas, o que nos remete a certo amadurecimento do remetente e não à efusão dos sentimentos de um jovem adolescente na flor da idade. Além disso, o protagonista afirma várias vezes ao longo da narrativa que há diferentes formas de demonstrar amor.

Percebemos uma angústia muda do protagonista que ouve aquele pelo qual nutre uma (homo)afetividade. Essa angústia advém do dilema de sair ou não do armário e revelar-lhe seus sentimentos, que tocam de modo profundo o íntimo do outro, que se sente lisonjeado: “Ele me toca, mexe comigo. Talvez eu esteja assim todo *lisonjeado* porque alguém parece prestar tanta atenção em mim” (ABREU, 2002b, p. 201, grifos do autor itálico). E eis que o protagonista, novamente, diz a ele, que esta é outra forma de amor. Para ele, que tenta, de todas as formas possíveis, descobrir quem é o outro que lhe escreve as pistas são poucas. Afinal, as cartas são postadas em diferentes postos de correios, em envelopes simples e com selos normais, até mesmo a tipografia das letras, que são datilografadas em uma máquina muito popular e também comum: a “lettera 22”, segundo afirma o protagonista que o ouve. Espantado, o receptor das cartas pergunta ao amigo como é que ele sabe que a máquina é lettera 22.

É justamente neste momento, mais uma vez, que o protagonista deixa outra pista, mas disfarça, dizendo apenas que qualquer um que lida com máquinas datilográficas seria capaz de reconhecer a origem da máquina. Cartas anônimas, escritas à máquina de datilografar, nas quais se declara uma admiração secreta, uma afetividade, um tema tão bonito, tão antigo: “Parece coisa de *romance do século passado*. *Romance*

epistolar. Platônico. – Suspirou fundo. – *Mas eu preciso saber logo quem é esse rapaz. Nunca ninguém se interessou tanto por mim*” (ABREU, 2002b, p. 201, grifos nossos). O receptor das cartas, ao afirmar que precisa conhecer o remetente, explicita não somente sua curiosidade em saber de quem se trata, mas também revela ao leitor um desejo e uma afetividade que correspondem aos sentimentos do outro. Essa ânsia em re-conhecer o outro advém da admiração, do carinho e da atenção que lhe é dispensada. Afinal, ele nunca havia despertado tanto interesse em alguém, o que o faz sentir-se um ser especial, que foi e é observado por seu admirador constantemente.

Enquanto ele não tem a oportunidade de se encontrar com o outro e em sua ansiedade, que aumenta a cada dia, principalmente às quartas-feiras, pois não sabe ao certo se irá ou não receber outra carta no dia seguinte, ele decide responder às cartas, escondido, trancado em seu escritório, para que a esposa, Martha, não veja o que ele está fazendo. Ele passa a colocar no papel as suas emoções, assim como suas angústias. Embora não saiba para qual endereço enviar as cartas, escreve e guarda-as com a esperança de um dia poder entregá-las ou enviá-las ao outro. O protagonista, de um salto (outro índice ou pista), pergunta curioso e ansioso, o que ele tem escrito nas cartas, como resposta àquelas que ele recebeu. Na ansiedade do protagonista percebemos, pelas perguntas sucessivas sobre o conteúdo das cartas escritas por aquele amigo tão próximo e ao mesmo tempo tão distante, índices que deixam claro o seu interesse pelo conteúdo delas, como se lhes dissesse respeito, o que aumenta a desconfiança do leitor de que ele realmente é o emissor.

Eis que em parte de sua resposta o amigo nos revela que seu casamento, de três anos, com Martha, é um fracasso e pede socorro. Novamente, assim como no conto “Aqueles dois”, verificamos a falência e o fracasso de um casamento heterossexual,

que, para ele, funciona como uma prisão da qual quer se libertar, sobretudo da mulher que, nos últimos meses, passou a chamá-lo de “fofo”, uma espécie de carinho artificial. Por um instante, talvez pensando naquele que escreveu as cartas, faz um suave movimento na madeira do tampo da mesa, uma espécie de carícia, como se estivesse acariciando o outro e diz ao protagonista que

– [...] às vezes, [tem] vontade de ter outra vez um amigo como aqueles que a gente tinha na adolescência. Aqueles pra quem você contava tudo, absolutamente tudo. E que no fim você nem sabe mais se é amigo ou irmão.

– Ou amante.

– Ou amante – ele repetiu. Depois jogou-se outra vez na cama, tirou uma folha amassada do bolso e leu: – *“Chegue mais perto de mim. Me olhe, me toque, me diga qualquer coisa. Ou não diga nada, mas chegue mais perto. Não seja idiota, não deixe isso se perder, virar poeira, virar nada. Daqui há pouco você vai crescer e achar tudo isso ridículo. Antes que tudo se perca, enquanto ainda posso dizer sim, por favor chegue mais perto”* (ABREU, 2002b, p. 203, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Por um instante, ele se abre e se expõe verdadeira e completamente ao protagonista que o ouve. Ele revela não somente sua solidão, expressa na ausência de amigos verdadeiros nos quais possa confiar, mas sua carência de afetividade, ao explicitar a necessidade de expor os seus sentimentos de modo espontâneo, quase sem barreiras, como na época da adolescência.

Ao resgatar a adolescência, o personagem nos dá indícios de que há uma possibilidade de ambos já terem tido amigos – ou seriam amantes? – muito especiais, pelos quais nutriram sentimentos e afetividades que foram, de algum modo, reprimidos pela sociedade, levando-os a optarem por determinadas escolhas de vida, nem sempre

fáceis de serem tomadas e concretizadas com sucesso, como é o caso do casamento fracassado que ele mantém com Martha. Esse sentimento que aflora com tamanha intensidade, leva-o a afirmar que seria capaz, naquele exato momento, de fazer qualquer coisa para ficar com o rapaz que tanto o admira. Afinal, o que ele tem a perder? Somente um casamento fracassado.

Além da solidão do personagem, também percebemos a nítida correspondência de afetividade revelada ao leitor quando ele solicita quase em tom de súplica, que o outro, o desconhecido, se aproxime dele, que o toque, que o olhe nos olhos. Enfim, que o outro não deixe esse momento ímpar na vida dos dois passar como o vento leva a poeira, pois os anos passam rapidamente e ele, mais tarde, poderá acreditar que aqueles sentimentos não são mais tão importantes. Desejo e medo. Medo que ele tem de que o outro, com o passar da idade, ache “tudo isso ridículo”. São sentimentos que ele não domina completamente, que emergem do mais profundo de seu íntimo, resgatando emoções, sentimentos e afetividades por tanto tempo solapadas, que o levam a imaginar “coisas loucas” por alguém que ele simplesmente nem conhece. Além disso, ele afirma ao protagonista que o ouve que a idade de ambos não mais poderia permitir esses “delírios”, emoções e aventuras tão caros à adolescência. Afinal, ele já tem trinta e quatro anos e o protagonista, trinta e três.

Nesse intervalo de tempo, o protagonista, que o ouvia muito atento aos mínimos detalhes, estudando cada movimento, gesto, olhar, palavra e sentimento, pergunta, com certa excitação, quais seriam esses delírios nos quais ele tanto pensa. Ele, ao acariciar a parede branca como se acariciasse o corpo do outro, responde:

– Deitar ao lado dele. Sem roupa. Abraçá-lo com força. Beijá-lo. Na boca. – Crispou a mão na parede e puxou-a para junto do corpo, para o meio das pernas. – Deve ser o vento norte, esse excesso de luz, a primavera chegando, a lua quase cheia. Não sei, desculpe. Eu estou muito confuso (ABREU, 2002b, p. 204, grifos nossos).

Ele sente um desejo intenso e forte por aquele que julga não conhecer. Um desejo em possuí-lo carnalmente, em se apossar do corpo do outro, sentir seu calor, sua boca, sua pele, seu cheiro. Enfim, nus, os dois, em um entrelaçamento de corpos que levaria à concretização do ato sexual. Este desejo carnal se torna mais explícito no gesto do personagem ao agarrar a parede, como se fosse o corpo daquele que lhe escreve, e puxar para junto de seu corpo, entre suas pernas, remetendo o leitor ao enlace dos dois corpos. Estes desejos, que convergem para uma profusão de sentimentos, desnorteiam o personagem, levando-o a atribuir tais sentimentos à força dos eventos da natureza, como, por exemplo, a lua quase cheia e a primavera que se aproxima. Além disso, a lua quase cheia se liga à maré alta e às árvores cheias de seiva (sêmen) e a primavera ao (re)nascimento das pulsões.

O protagonista, ao ouvir atentamente a revelação daqueles devaneios que invadem o pensamento daquele pelo qual nutre ou parece nutrir sentimentos similares, permanece mudo, sem palavras, em estado de excitação, desejo e também de medo. Medo de se aproximar dele, de tocá-lo, de chegar mais perto de seu corpo e de senti-lo em seus braços como ele tanto gostaria. Nesse momento, o protagonista até pensa em se revelar, em se aproximar, em perguntar a ele o que faria se o rapaz não mais tivesse apenas vinte anos, mas, por um momento, recua:

Eu continuava sem saber o que dizer. Cheguei a chegar mais perto para estender a mão e tocar nos seus cabelos desgrenhados. E se ele não tivesse só vinte anos, esse rapaz, pensei em perguntar, você continuaria a gostar dele? Mas achei melhor não dizer nada. Parei minha mão no ar, depois puxei-a de volta para pegar outro cigarro. Mas continuei perto dele. Mais perto, bem perto. Era outra quinta-feira, esta de setembro, e desde o início de agosto nós andávamos os dois muito confusos (ABREU, 2002b, p. 204).

O fecho da narrativa é exemplar da ambiguidade e da clareza anunciadas no “conto do conto”. Nesse fragmento, percebemos a iniciativa e a vontade que o protagonista tem de se revelar, mas o medo de ser rejeitado, de ter seus desejos negados e ainda haver a possibilidade de o amigo se afastar por algum motivo, ou por ele não ser o adolescente de 20 anos, fazem com que o protagonista recue a mão. O ato de reter a mão no ar, antes de ela tocar o corpo do outro, revelam ao leitor quão difícil é, para os homossexuais, em momentos distintos e em situações diversas, expor suas emoções, mesmo que estas sejam latentes, assim como o medo de qualquer ser humano homo ou heterossexual de ser rejeitado pela pessoa amada. As normas regulatórias de nossa sociedade são tão fortes e se fazem tão presentes em nosso cotidiano que só percebemos seu poder regulatório e repressivo em determinadas ocasiões, que se tornam mais frequentes e explícitas no dia a dia dos homossexuais.

É justamente em decorrência dessas normas que há a hesitação do protagonista em revelar ao outro que as cartas que ele vem recebendo foram escritas por ele, um amigo que está ali, tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante nesses últimos dois meses em que ambos têm experimentado uma profusão e uma confusão de sentimentos múltiplos. Além, é claro, do desejo e do medo, sentimentos caros aos personagens homossexuais de Caio Fernando Abreu. Trata-se, pois, da mesma

dificuldade em expressar os sentimentos e emoções por aquele que amamos ou admiramos, como temos entre Raul e Saul, em “Aqueles dois”.

Essa dificuldade, no caso de “Uma história confusa”, tem nas cartas uma estratégia peculiar através da qual os personagens podem expor os seus sentimentos e emoções. O gênero textual carta tem como objetivo primordial estabelecer uma comunicação entre pessoas distantes no tempo e no espaço, de tal modo que a inserção deste gênero não literário em um literário, o conto, tem como função não somente revelar ao leitor outra perspectiva em relação a um dado tema ou assunto, mas o de estabelecer a comunicação entre os dois personagens.

É justamente por meio desse gênero que ambos se comunicam. O protagonista escreve cartas nas quais há um tom confessional, uma escritura intimista, cuja perspectiva revela uma subjetividade homoerótica que é enunciada. O que está escrito e re-velado nas cartas não é expresso em palavras quando os dois personagens se encontram. É através dessas cartas que observamos, nos excertos inseridos no conto, uma confissão da paixão, dos sentimentos, das angústias e da ansiedade que atordoam os dois personagens. Tanto o emissor quanto o receptor valem-se dessa estratégia narrativa e discursiva para expor seus sentimentos, para dizer e/ou expressar o que ainda permanece no entre-lugar em seus cotidianos.

É, portanto, no ato da escrita que ambos saem do armário, ao arriscarem expor um ao outro seus sentimentos, embora o receptor não tenha consciência de que é seu melhor amigo que lhe escreve aquelas cartas que têm lhe solapado algumas de suas bases edificadas ao longo de tantos anos, uma vez que é a partir desse momento que ele tem plena consciência de que seu casamento está totalmente fracassado, e aqueles

sentimentos que estiveram adormecidos, desde a adolescência, foram novamente despertados.

Em relação à ambiguidade e à clareza almejadas pelo autor quando da reescrita desse conto, verificamos que há, na verdade, um jogo que pode ser considerado como um estratagema para tentar iludir o leitor desatento, pois a narrativa é muito bem elaborada, sem jaça, mas a mensagem é ambígua, abarcando também a própria estrutura e significação do conto. Estratégias narrativas e discursivas que podem passar despercebidas ao olhar de um leitor distraído.

3.1.2.3 Pela “Madrugada” a dentro: possíveis encontros homoafetivos

O conto “Madrugada” está inserido no livro *Inventário do ir-remediável*, que ganhou o prêmio da União Brasileira de Escritores em 1969, sendo publicado no ano seguinte, com o título *Inventário do irremediável*. Vinte e cinco anos depois, em 1995, Caio Fernando Abreu reeditou o livro e, praticamente, reescreveu todos os contos, além de alterar o título inicial para *Inventário do ir-remediável*, que, segundo o autor, passou “da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consultado?)” (ABREU, 2005a, 357, grifos do autor). É esta última versão, definitiva, que faz parte da coletânea *Caio 3D: o essencial da década de 1970*, que abrange a produção de Caio F. entre 1970 e 1979.

Publicado na década de 1970, o conto “Madrugada”, assim como outros contos de Caio F., é de uma atualidade surpreendente. O conto é narrado em terceira pessoa e trata-se do encontro (homo)afetivo entre dois desconhecidos até aquele exato

momento em que se encontram, embriagados, em um bar. Seres caminantes e solitários dentro da noite, os dois homens se reconhecem um no outro através de um processo de identificação mútuo pelo olhar, tão logo um deles entra no bar e vê o outro, sentado, em uma mesa, sozinho, bebendo cerveja. Novamente, não há, inicialmente, palavras entre os dois, apenas gestos e olhares, que são suficientes para confirmar o reconhecimento que iria transmutar aqueles dois desconhecidos em amigos, como em “Terça-Feira Gorda”, cuja afetividade irá extrapolar os limites das normas regulatórias de nossa sociedade. Os personagens, emocionados com a descoberta de um amigo com o qual poderia compartilhar, entre outras coisas, seus problemas íntimos, compreendem que finalmente encontraram alguém que não só os compreenderia como os completaria:

Com a lucidez dos embriagados, haviam-se reconhecido desde o primeiro momento. Ou talvez estivessem realmente destinados um ao outro, e mesmo sem o álcool, numa rua repleta saberiam encontrar-se. O fulgor nos olhos e a incerteza intensificada nos passos fora a pergunta de um e a resposta de outro (ABREU, 2005a, p. 109, grifos nossos).

Um dos personagens, o mais alto e forte, com seu um metro e noventa, já se encontrava no bar há cerca de duas horas, bebendo sozinho em sua infelicidade cotidiana. No bar, um ambiente fechado, cujo nome continha a palavra coruja, o personagem fundia-se a ele, seja na cor do terno igual às da parede do fundo, seja em sua postura e gestos, muito próximos ao de uma coruja, pois estava sentado com “os ombros contraídos e olhar verrumante. Olhar que lançou sobre o outro no momento da entrada” no bar (ABREU, 2005a, p. 109-110).

O outro, bêbado, entrou no bar com passos incertos e inseguros até deparar-se com aquele olhar profundo do outro sentado à mesa, que o observava de longe. Até que um acidente os aproxima mais rapidamente. Oscilando de um lado para outro, mal se aguentando em suas pernas, eis que o segundo bêbado, com um dos braços, que se descontrolou, atinge a mesa ao lado, derrubando todos os utensílios que ali estavam depositados. Na mesa, a loira oxigenada, espantada e enfurecida, deu um grito. O acompanhante, “macho pré-histórico protegendo a fêmea em perigo” (ABREU, 2005a, p. 110), levantou-se para pedir explicações ao outro, que estava perdido, inerte em seu ato, sem saber ao certo o que deveria fazer. Nesse exato instante, o primeiro bêbado,

até então diluído no encolhimento de coruja em que se mantinha. *Sem dizer palavra encaminhou-se para o amigo – pois que seus olhares haviam sido tão fundos que dispensavam ritos preparatórios antes de empregar o substantivo – e tomando-o pelo braço, levou para a mesa. O acompanhante da loura acalmou-se de imediato, enquanto esta ficava ainda mais oxigenada no despeito (ABREU, 2005a, p. 110, grifos nossos).*

Ambos, bêbados, dividem a sua infelicidade. O primeiro, casado, desconfiava que a mulher o estivesse traindo. O segundo, noivo, também tinha a mesma impressão. Novamente, temos dois personagens que se encaixam em uma matriz heterossexual, um casado, outro noivo. Entre mágoas, tristezas e infelicidades do dia a dia, tornavam-se mais próximos e mais íntimos, ali, naquela mesa de bar. Para os dois, era como se nada além deles existisse naquele momento. O que havia eram as imagens de um diante do outro, simplesmente dois homens, cuja cumplicidade instantânea gerada pelo álcool era contagiante. Além disso, os dois estavam insatisfeitos com o trabalho:

Operários, planejavam greves, piquetes, sindicatos, falaram mal do governo. Um deles, que tinha lido uma frase de Marx num almanaque, citou-a com sucesso. E o engajamento era outro elo a reforçar a corrente já sólida que os unia. De elo em elo, ligavam-se cada vez mais. A tal ponto que simplesmente não cabiam mais em si mesmos. Os copos colocavam-se em pé, oscilando como se estivessem em banho-maria, os cabelos despenteados, rostos vermelhos, olhos chispantes – furiosos e agressivos no diálogo. Nas outras mesas, seres provavelmente frustrados no desencontro farejavam briga e ergueram as cabeças, espreitando. Não sabiam que, por deficiência de vocabulário, a amizade não raro se descontrola e pode levar ao crime (ABREU, 2005a, p. 110, grifos nossos).

É certo que o elo entre os dois personagens tornava-se cada vez mais intenso e forte à medida que ambos conheciam um pouco mais da vida do outro, suas vivências, suas experiências e os seus ideais políticos, entre outros aspectos. Empolgados em suas descobertas sobre uma amizade e uma afetividade que os contagiava. Os dois não perceberam que seus atos e atitudes, sobretudo naquele espaço enclausurador, cuja atmosfera é sugerida no conto, haviam chamado a atenção dos outros homens que também estavam no bar. Essa aproximação entre os dois provoca naqueles outros homens certa indignação com a demonstração pública de afetividade e de amizade entre aqueles dois. Nos demais convivas do bar, verificamos como o álcool pode liberar a agressividade que existe no ser humano: “farejavam briga”. Nesta expressão percebemos a animal agressividade humana que floresce pela frustração “dos que enchiam o bar”, que talvez sentissem nos gestos de amizade entre os dois amigos a falta deste sentimento ou mesmo de amor neles mesmos, como se não fossem felizes os outros dois também não poderiam ser.

Em pleno sábado à noite, já tarde, os diálogos enfurecidos dos outros convivas do bar, os seus gestos e os seus olhares condenatórios vão tornando-se mais fortes e expressivos, levando o dono do bar, com a sutileza daqueles que já estão

acostumados a perceber uma possível briga, e, devido à forte hostilidade no ambiente, solicitar aos dois amigos que se retirem daquele ambiente, para o bem de todos:

Apoiado em seu metro e noventa, um deles quis reagir. Mas o outro, mais fraco e portanto menos heróico e mais realista, *advertiu-o da inconveniência da reação. E olharam ambos os outros descontraídos nas mesas – subitamente encontrados no mesmo ódio – formando uma muralha indignada.* O mais alto, menos por situação financeira do que por força, caindo em si fez questão absoluta de pagar todos os gastos. *De braço dado, saíram para a madrugada* (ABREU, 2005a, p. 111, grifos nossos).

O elo de amizade e de afetividade entre os dois homens bêbados é recriminado, considerado uma atitude ofensiva, em um ambiente no qual reina a frustração e a ausência de diálogo humano e fraterno. Uma atitude considerada um atentado aos ditos “bons costumes”. Enfim, como se essa atitude fosse um crime, havendo a necessidade de punição aos dois. A hostilidade e o ódio dos demais convivas no bar revelam um espaço homofóbico no qual os dois personagens estão inseridos, assim como a indignação dos outros diante da relação daqueles dois homens.

A violência física não ocorre, pois um deles adverte ao outro justamente sobre a inconveniência de reação, tendo em vista, lógico, que estavam bêbados e eram somente dois para lutarem contra vários outros homens, que, embora também estivessem bêbados, obteriam maior vantagem sobre os dois. Se não há violência física, a simbólica se faz presente de modo expressivo, pois ambos são “convidados” a se retirarem do bar, são praticamente expulsos daquele ambiente que, embora hostil, os acolhia em uma noite fria. No entanto, ao demonstrar publicamente uma (homo)afetividade mútua, ao se exporem no espaço público, os dois personagens são

reprimidos, recriminados e isolados do restante do grupo, que queriam uma demonstração de violência e não de amizade.

Após saírem do bar, de braços dados, naquela madrugada fria, não lhes restava muito a fazer, senão se abraçarem e cantarem. Afinal,

Eles não sabiam o que fazer das mãos cheias de amizade e lembranças das mulheres ausentes. Bêbado como estavam, a única solução seria abraçarem-se e cantarem. Foi o que fizeram. Não satisfeitos com os gestos e as palavras, desabotoaram as braguilhas e mijaram em comum numa festa de espuma. Como no poema de Vinícius que não tinham lido nem teriam jamais. Depois calaram e olharam para longe, para além dos sexos nas mãos. Nas bandas do rio, amanhecia (ABREU, 2005a, p. 111, grifos nossos).

Os dois personagens, assim como tantos outros presentes na contística de Caio Fernando Abreu, não são fisicamente representados com traços efeminados ou que denunciem sua orientação sexual. Praticamente todos são homens com atributos físicos muito bem definidos no que se refere aos padrões de masculinidade e virilidade presentes em nossa sociedade. O que os diferencia são seus gestos, suas atitudes, ações, emoções, desejos e afetividades pelo corpo de outro homem. É certo que pode haver amizade entre dois homens sem que haja algum sentimento homoafetivo. No caso desses personagens, ambos estavam bêbados, solitários e frustrados com seus relacionamentos heterossexuais, de modo que é na ambiguidade e nas entrelinhas do texto que percebemos uma possível relação homoafetiva.

É justamente em decorrência dessa atração e da (homo)afetividade, que estabelece um elo entre os dois personagens, que eles são punidos com a expulsão do bar, pois ousaram romper as fronteiras da heteronormatividade em uma época em que a

homossexualidade era extremamente reprimida: o contexto sócio-histórico e cultural da década de 1970, época ainda do regime da ditadura militar no Brasil.

A análise dos contos “Aqueles dois”, “Uma história confusa” e “Madrugada”, exemplares da temática do entre-lugar das relações homoafetivas na contística de Caio Fernando Abreu, revela-nos que em seus contos “o encontro amoroso entre homens *dialoga com uma escrita despudoradamente sentimental, [havendo] um importante questionamento da afetividade no horizonte do masculino*” (LOPES, 2002a, p. 37, grifos nossos). Este questionamento de uma amizade e de uma afetividade entre homens coloca justamente em questão os valores, as representações e os discursos sobre sexualidade e gênero que são produzidos e veiculados em nossa sociedade marcada profundamente por uma matriz heterossexual.

Estes paradigmas revelam-nos, de variados modos e em distintas circunstâncias, espaços homofóbicos nos quais os personagens homossexuais, assumidos ou não, ou até mesmo bissexuais, ao explicitarem uma afetividade mais intensa e calorosa por outro homem, são discriminados e rechaçados pelos amigos e colegas de trabalho, pelo chefe, pela sociedade como um todo. Então, por vezes, essa afetividade é reprimida, é negada e tolhida do sujeito que é impedido de se expressar, de se revelar, de amar, de desejar, de estabelecer e de cultivar os laços de homoafetividade. Talvez seja o momento de repensarmos nossos discursos, nossas atitudes e práticas cotidianas em relação àqueles que são considerados “diferentes” por não se encaixarem não somente em uma matriz heterossexual, mas também nos valores ditos hegemônicos e neutros de uma cultura falô e eurocêntrica.

3.1.3 Ritos de iniciação sexual e passagem em “Sargento Garcia” e “Pequeno Monstro”

3.1.3.1 “Sargento Garcia” e Hermes: impulsos de desejos ambivalentes¹⁹

Em “Sargento Garcia”, assim como em “Terça-Feira Gorda”, o narrador protagonista, denominado Hermes – cujo nome remete-nos ao mítico Hermes, “o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino” (ABREU, 2005c, p. 93) –, apresenta ao leitor uma narrativa na qual irá relatar sua primeira experiência homoerótica, ocorrida na adolescência, com o Sargento: “Luiz Garcia de Souza. Sargento Garcia” (ABREU, 2005c, p. 86). O conto está dividido em três partes que representam momentos distintos vivenciados pelo protagonista: primeiro, o momento em que Hermes encontra-se no quartel, juntamente com cerca de outros seis rapazes, todos nus, sendo vistoriado pelo Sargento Garcia para entrar no exército; segundo, fora do quartel, Hermes encontra-se com o Sargento, que lhe oferece carona com a intenção de manter uma relação homoerótica com o jovem rapaz, que aceita o convite para entrar no carro; terceiro, após a relação entre Hermes e o Sargento Garcia, aquele sai pelas ruas vagando sem destino certo, com vários pensamentos que lhe vêm à cabeça, com a única certeza de que um desejo, que outrora se encontrava adormecido, havia sido despertado e não mais voltaria a adormecer.

¹⁹ “Sargento Garcia” foi adaptado para o cinema com título homônimo ao do conto pelo diretor Tutti Gregiannin, em 2000. O curta metragem, com 35mm, colorido, e com quinze minutos de duração, foi lançado durante o VIII Festival de diversidade sexual Mix Brasil, com repercussão nacional, participando de vários outros festivais com premiação (GARCIA, 2004, p. 269).

Trata-se de um narrador protagonista em processo de formação e amadurecimento, que relata suas próprias experiências por meio de fragmentos diversos. Uma experiência marcante, vivenciada por ele quando tinha apenas dezessete anos com um homem mais velho, com trinta e três anos, durante o período da ditadura militar no Brasil. Essa fragmentação pode ser percebida tanto na estrutura formal do conto quanto no relato do narrador, cujas imagens apresentam-se sobrepostas umas às outras.

De acordo com Luziane Boemo Mozzaquatro (2001, p. 03), essa fragmentação formal seria o resultado de um contexto sócio-histórico e cultural repressor e autoritário, no qual o sujeito que se encontra inserido neste espaço não consegue se expressar de forma plena. Daí a presença constante de pensamentos fragmentados, resultado direto do choque de uma experiência vivenciada pelo homem moderno em tempos de repressão e de autoritarismo.

O relato dessa experiência homoerótica (talvez traumática para o sujeito que a vivenciou) constitui um dos aspectos do processo de formação do protagonista. Essas experiências e lembranças são apresentadas ao leitor através de imagens sobrepostas que se mesclam a outras imagens com as quais não estabelecem nenhuma conexão, acarretando uma ausência de linearidade e de coerência em relação às lembranças de experiências vivenciadas por Hermes, que não consegue representá-las de forma lógica, ordenada e coesa ao longo da narrativa, como se fosse uma espécie de fluxo de consciência, como veremos adiante.

Na primeira parte, o leitor depara-se com uma representação de Hermes, que se encontra no quartel, juntamente com outros rapazes, sendo examinado pelo olhar do Sargento Garcia em um exame físico de admissão para o exército brasileiro. O alistamento de rapazes na faixa de dezessete a dezoito anos é obrigatório no Brasil,

sendo necessário que os jovens se apresentem para serem aceitos ou dispensados dos serviços militares. A inspeção a que os personagens se submetem é corrente na seleção dos candidatos, especialmente, o exame físico público durante o qual os jovens permanecem nus, sentindo-se vulneráveis e humilhados. Nos últimos anos, através de reivindicações diversas, o exame passou a ser realizado com os candidatos usando apenas roupa íntima, o que o tornaria menos vexatório e humilhante.

A primeira imagem com a qual o leitor se depara é a do Sargento Garcia, com um tom de voz forte, endurecido e autoritário, praticamente gritando o nome de Hermes, que, do fundo da sala, desatento, não havia percebido que estava sendo chamado. O tom autoritário da voz do Sargento ecoa pelo salão entre o silêncio dos jovens. A autoridade e o autoritarismo do Sargento Garcia são evidentes na atitude que ele tem ao estalar o rebenque contra a mesa, de modo a intimidar e causar medo nos adolescentes que se encontram a sua frente.

O emprego do verbo no imperativo, “Repita”, demonstra que o Sargento dá uma ordem, impondo, à força, sua vontade em ser chamado por “*meu Sargento*”. O pronome possessivo “meu” designa o Sargento como superior aos jovens que a ele estão submetidos, como se dissessem “meu senhor”. É justamente em decorrência dessa superioridade que ele irá submeter os rapazes à humilhação pública e à submissão total às suas ordens.

Nessa primeira imagem já temos a presença de outras imagens que se sobrepõem umas às outras, revelando-nos tanto a fragmentação formal quanto a repressão simbolizada pelo Sargento Garcia:

Os outros olhavam, nus como eu. Só se ouvia o ruído das pás do ventilador girando enferrujadas no teto, mas eu sabia que riam baixinho, cutucando-se excitados. Atrás dele, a parede de reboco descascado, a janela pintada de azul-marinho aberta sobre um pátio cheio de cinamonos caiados de branco até a metade do tronco. Nenhum vento nas copas imóveis. E moscas amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre o cheiro da bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos. De repente, mais nu que os outros, eu: no centro da sala. O suor escorria pelos sovacos.

– Ficou surdo, idiota?

– Não. Não, seu sargento.

– *Meu* sargento.

(ABREU, 2005c, p. 79, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

São fragmentos de imagens que não têm, aparentemente, entre si uma linearidade e um elo. Essa fragmentação reflete-se na própria estrutura formal do conto, pois há uma descontinuidade sintática e semântica, advinda justamente da sobreposição de frases e de imagens. Estas são dispostas por Hermes tal como as percebe, sem uma ordenação lógica e/ou racional. Esta perturbação interna de Hermes pode ser considerada como resultado direto do ambiente repressor no qual ele está inserido, assim como das atitudes autoritárias do Sargento, que lhe afugenta ainda mais seu estado de espírito, a ponto de o narrador protagonista sentir-se mais nu do que todos os outros jovens presentes na sala, por ter sido deslocado do grupo e posto em destaque “no centro da sala”, alvo dos olhares de todos e não apenas do Sargento.

Hermes, no centro da sala, é humilhado pelo Sargento Garcia com palavras como, por exemplo, “pamonha”, “idiota” e “lorpa” diante do olhar e dos risinhos disfarçados dos outros. Em meio ao diálogo áspero, estabelecido entre Hermes e o Sargento, as divagações, as opiniões e os juízos de Hermes são dispostos de modo fragmentado ao longo da narrativa, interrompendo os diálogos. Talvez essa inserção de fragmentos de lembranças e de opiniões e, até mesmo, de descrições do ambiente ou de pessoas, serviam como estratégia de escape ao protagonista que se vê acuado,

humilhado e submisso às ordens de um homem rude e de modos ásperos. Eis um fragmento do conto no qual verificamos novamente a humilhação à qual Hermes é submetido e a inserção de imagens sobrepostas:

– Por que não respondeu quando eu chamei?

– Não ouvi. Desculpe, eu...

– *Não ouvi, meu sargento. Repita.*

– *Não ouvi. Meu sargento.*

Parecia divertido, o olho verde frio de cobra quase oculto sob as sobrancelhas unidas em ângulo agudo sobre o nariz. Começava a odiar aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo negro entreaberta sobre os lábios molhados.

– Tem cera no ouvido, pamonha?

Olhou em volta, pedindo aprovação, dando licença. Um alívio percorreu a sala. Os homens riam livremente agora. Podia ver, à minha direita, o alemão de costela quebrada, a ponta quase furando a barriga sacudida por um riso banguela. E o saco murcho do crioulo parrudo.

– Não meu sargento.

– *E no rabo?* (ABREU, 2005c, p. 80, grifos nossos)

Entre os diálogos ofensivos e humilhantes, Hermes sobrepõe imagens diversas que explicitam ao leitor uma observação precisa e minuciosa dos atributos físicos do Sargento, como os olhos verdes, cujo olhar frio se parece com os olhos de uma cobra prestes a atacar a presa inofensiva, além da boca com lábios carnudos e vermelhos. Outras imagens se sobrepõem. São imagens que o protagonista capta ao redor de si, ao olhar para os outros adolescentes que riem dele, diante de tão vexatória situação de humilhação em presença do Sargento, sem nada poder fazer, a não ser obedecer cegamente às ordens que lhe são dirigidas.

Além dessas imagens, em outro momento, no qual o Sargento aproxima-se de Hermes, este percebe com maior nitidez o físico atlético daquele que o espreita:

A camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque curto de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados, duros de brilhantina, colados ao crânio. [...] Era ridícula a sensação de minha bunda exposta, branca e provavelmente trêmula, na frente daquela meia dúzia de homens pelados. O manduruvá contraiu-se, lema respingada de sal, a cortina afastou-se para um lado. Um brilho de ouro dançou sobre o canino esquerdo (ABREU, 2005c, p. 80).

As imagens que se sobrepõem no excerto supracitado são emblemáticas da fragmentação formal que perpassa a narrativa. Há imagens que se referem aos atributos físicos do Sargento, à posição ridícula de Hermes, nu, no centro da sala, sendo observado pelos outros garotos, juntamente com a imagem de uma cortina que o vento provavelmente afastou da janela. São frases que se sobrepõe sintaticamente sem haver uma linearidade, uma coesão e um ordenamento racional de seus significados. Essas imagens revelam ao leitor pistas de um possível “jogo de sedução” (GARCIA, 2004, p. 271) entre o Sargento Garcia e Hermes, entre o algoz e a vítima, entre o leão e a presa indefesa.

Perguntado pelo Sargento Garcia se está com medo, Hermes nega, em um primeiro momento, mas, após uma ofensiva, afirma que sente medo, um sentimento que advém justamente da opressão, do autoritarismo e da humilhação pública à qual foi submetido. Eis uma imagem fragmentada que nos remete diretamente ao contexto da ditadura militar, sobretudo a referência ao quadro, na parede da sala, com a foto do Marechal Castelo Branco, que – através do ato institucional número 1, decretado pelo Supremo Comando Revolucionário que assumiu o poder em 1964 – governou o Brasil de janeiro de 1966 a março de 1967.

O Sargento, com seus olhos de lince e feito um “leão entediado, general espartano”, aproxima-se novamente de Hermes, deixando que seu mamilo roce o ombro

do jovem, levando-o a estremecer. Hermes sente não somente medo, mas também uma excitação que oscila entre desejo, medo, humilhação e submissão completa às ordens de um superior. O corpo de Hermes, ao estremecer, denuncia um desejo e uma ansiedade em relação ao que possa querer ou fazer o Sargento naquele exato momento que, com seu “cheiro de suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina” (ABREU, 2005c, p. 81), percorre o corpo de Hermes desvendando até mesmo as marcas mais secretas de sua pele jovem e macia.

O Sargento Garcia percebe que Hermes é, na verdade, um “mocinho delicado”, “educado”, o que afirma em um tom entre irônico e ofensivo: “–Mocinho delicado, hein? É daqueles bem-educados, é? Pois se te pego num cortado bravo, tu vai ver o que é bom pra tosse, perobão” (ABREU, 2005c, p. 81). Os adjetivos utilizados pelo Sargento para se referir a Hermes denotam um tom pejorativo em relação à imagem de um jovem delicado, fino e educado, que destoa do padrão de masculinidade dos outros jovens, além de contrastar com a imagem de virilidade, força e impetuosidade sexual do Sargento, cujo suor tem “cheiro de gente e de cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina”.

Hermes não deseja e não quer ir para o quartel, um lugar opressor por excelência. Para tanto, seus pais valem-se de alguns estratagemas, como, por exemplo, providenciar um laudo médico no qual consta que o jovem sofre de taquicardia, além de um comprovante de que Hermes trabalha em um escritório e é “arrimo de família”, o que o impediria de ser convocado a prestar serviços militares. Além disso, o jovem nutre certo interesse pela filosofia, curso que pretende fazer na faculdade. Novamente, durante o diálogo entre o Sargento Garcia e Hermes, novas imagens se sobrepõem. No

entanto, nos deteremos somente naquelas que julgamos mais pertinentes ao nosso estudo, como, por exemplo, a citação que segue:

Não me fira, pensei com força, tenho dezessete anos, quase dezoito, gosto de desenhar, meu quarto tem um Anjo da Guarda com a moldura quebrada, a janela dá para um jasmineiro, no verão eu fico tonto, meu sargento, me dá assim como um nojo doce, a noite inteira, todas as noites, todo o verão, vezenquando saio nu na janela com uma coisa que não entendo direito acontecendo pelas minhas veias, depois abro *As mil e uma noites* e tento ler, meu sargento, *sois um bom dervixe, habituado a uma vida tranqüila, distante dos cuidados do mundo*, na manhã seguinte minha mãe diz sempre que tenho olheiras, e bate na porta quando vou ao banheiro e repete que aquele disco da Nara Leão é muito chato, que eu devia parar de desenhar tanto, porque já tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento, nenhum amigo, só esta tontura seca de estar começando a viver, um monte de coisas que eu não entendo, todas as manhãs, meu sargento, para todo sempre, amém (ABREU, 2005c, p. 83, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

As imagens que se sobrepõem nesse excerto funcionam como uma válvula de escape para Hermes, que se vê acuado novamente diante do Sargento, “falcão atento à presa”, que se aproxima, olhando-o firmemente no fundo dos olhos. As imagens praticamente jorram das lembranças de Hermes. É através de tais lembranças que conhecemos um pouco mais o protagonista, ser dotado de sensibilidade. Sabemos que ele gosta de desenhar, não tem amigos e convive com uma permanente solidão. Além disso, em todos os verões uma sensação estranha, desconhecida e forte, que vem de seu profundo interior, percorrendo-lhe o sangue de seu corpo, toma-o por completo. Uma sensação cujo calor leva Hermes a acordar no meio da noite e, nu, caminhar rumo à janela para se refrescar. Talvez esse calor que Hermes sinta seja relativo aos desejos e/ou fantasias sexuais que estão aflorando. Afinal, ele já tem quase dezoito anos e ainda é virgem. Portanto, Hermes é um rapaz que ainda está em um processo de formação.

Um jovem que está começando a viver, que sequer passou pelos ritos de iniciação sexual, que ainda estão por vir.

Após esse instante de dispersão de Hermes, ao voltar seus olhos para o olhar penetrante do Sargento Garcia, eis que “faíscas cruzaram na frente [de seus olhos]. [Teve] medo de cair” (ABREU, 2005c, p. 83). Neste exato momento, Hermes, sem saber ao certo o motivo, simplesmente parou de odiar o Sargento – talvez renunciando o que ele representaria em sua vida sexual –, que, após confirmar os dados que constavam em sua ficha, e novamente percorrer todo o corpo do jovem com seu olhar devorador e minucioso, declarou que ele estava dispensado do serviço militar.

Ao final da primeira parte, o Sargento Garcia, após dispensar Hermes, olha para aqueles outros adolescentes, “o alemão, o crioulo, os outros machos” (ABREU, 2005c, p. 84), inertes, lentos e vencidos, dizendo-lhes que eles deveriam seguir o exemplo de Hermes, um rapaz que além de ser arrimo de família, trabalha e estuda para ter uma vida mais digna como filósofo.

Hermes, após ser humilhado publicamente pelo Sargento Garcia, símbolo da autoridade e do autoritarismo militar, sente-se aliviado e vitorioso ao ser dispensado, retirando-se daquele ambiente tenebroso e opressor o mais rápido possível para sentir no corpo o vento da brisa da tardezinha.

A segunda parte do conto inicia-se com Hermes atravessando os portões do quartel após ter sido dispensado.

Ao ultrapassar os portões de ferro da entrada do quartel e chegar à rua, Hermes capta imagens diversas de tudo o que o rodeia, como, por exemplo, as casas, com suas paredes, janelas e portas, as árvores, com seus troncos, galhos e folhas e as

nuvens, por vezes, brancas e coloridas vagando sozinhas pelo céu, por vezes, emboladas e coloridas. Enfim, as imagens que se sobrepõem são fruto do olhar de Hermes, que capta detalhes mínimos daquilo que o cerca em seu cotidiano. Hermes, ao descer a rua do quartel, procurando respirar o máximo de ar puro, sente que seu corpo parece completamente novo, uma sensação estranha, nova e diferente.

Eis que descendo a ladeira do morro para pegar o ônibus na Azenha para ir para casa, o carro do Sargento Garcia para ao lado de Hermes para que o Sargento possa lhe oferecer carona. Hermes, “*como se estivesse surpreso, [espionou] para dentro*. Ele estava debruçado na janela, o sol iluminando o meio sorriso, fazendo brilhar o remendo dourado do canino esquerdo” (ABREU, 2005c, p. 85, grifos nossos). A expressão “como se”, neste contexto, revela-nos que Hermes não ficou surpreso com a presença do Sargento, mas deixou parecer que estivesse olhando-o atentamente debruçado na janela do Chevrolet antigo. É como se Hermes estivesse esperando que o Sargento o seguisse.

Inicialmente, Hermes nega o convite feito pelo Sargento Garcia, ao afirmar que a parada de ônibus é bem próxima, mas o Sargento insiste e o jovem Hermes acaba cedendo ao seu pedido. No carro, Hermes torna a observar o Sargento, ao mesmo tempo em que sente o vento entrando pelo carro. A imagem que Hermes tem do Sargento Garcia dentro do carro opõe-se àquela imagem de um tirano, pois “[n]ão parecia um leão, nem general espartano. A voz macia, era um homem comum sentado na direção de seu carro” (ABREU, 2005c, p. 86). A imagem que temos é a de um homem comum, como qualquer outro, cuja voz aveludada e macia vai, aos poucos, seduzindo Hermes ao longo do caminho a ser percorrido.

O Sargento Garcia, fumando um cigarro “Continental sem filtro” (ABREU, 2005c, p. 86), na tentativa de estabelecer um diálogo com Hermes, pergunta-lhe se ele teve medo dele durante o exame físico para admissão no quartel. Hermes afirma que no início teve um pouco de medo, mas depois percebeu que ele estava do seu lado:

- Não sei. – E quase acrescentei *meu sargento*. Sorri por dentro. – Bom, no começo fiquei um pouco. Depois vi que o senhor estava do meu lado.
- Senhor, não: Garcia, a bagualada toda me chama de Garcia. Luiz Garcia de Souza. Sargento Garcia (ABREU, 2005c, p. 86, grifos do autor).

Sargento Garcia, ao dizer a Hermes que pode chamá-lo apenas por Garcia, estabelece entre os dois uma relação mais próxima e íntima, haja vista que, ao nos referirmos ao outro apenas pelo primeiro nome, sem utilizarmos os pronomes de tratamento que denotam certo respeito e autoridade àquele ao qual ou a quem nos dirigimos ou referimos, estabelecemos uma aproximação mais afetiva e íntima. É justamente essa relação de aproximação inicial entre Hermes e Garcia que vai propiciar condições para que se estabeleça um diálogo mais íntimo entre os dois.

Durante o diálogo entre Hermes e Garcia, este afirma que seu comportamento autoritário e repressivo no quartel justifica-se por ele passar o dia todo lidando “com gente grossa” e rude. Em meio a essa “gente grossa”, com a qual Garcia está acostumado a lidar diariamente, eis que surge Hermes: delicado, sensível, bonito e educado, destoando daqueles outros seres ignorantes e rudes. Hermes é considerado pelo Sargento um ser “diferente” naquele espaço marcado pela opressão e pelo autoritarismo.

Para Garcia, Hermes, que quer ser filósofo, é um moço fino, na flor da idade e “delicado”, que desperta o desejo do Sargento, leão que espreita a presa. No decorrer do diálogo entre os dois personagens, Hermes observa que a voz de Garcia mantém-se macia, oscilando, em alguns momentos, com um timbre mais forte e duro, sobretudo, quando se refere ao quartel e às suas atividades diárias. O olhar de Garcia também não é mais um olhar frio, de cobra. A representação do Sargento, após sair do quartel, destoa significativamente daquela imagem que dele temos na primeira parte do conto: um homem rude, autoritário, opressor, cujo olhar frio, com voz forte e ríspida, provocou em Hermes uma sensação de medo.

O Sargento Garcia explica a Hermes que seu comportamento advém de um trabalho diário no quartel, com variados tipos humanos que, por vezes, só obedecem na base da força e do autoritarismo. O quartel, espaço repressor e autoritário por excelência, não poderia exigir dele outro comportamento e filosofia de vida a não ser impor respeito e autoridade aos outros, mesmo que isto se dê à força:

– Minha filosofia de vida é simples: *pisa nos outros antes que te pisem*. Não tem essas mônicas daí. Mas tu tem muita estrada pela frente, guri. Sabe que idade eu tenho? – Examinou meu rosto. Eu não disse nada. – *Pois tenho trinta e três*. Do teu tamanho andava por aí meio desnorreado, matando contrabandista na fronteira. *O quartel é que me pôs nos eixos, senão tinha virado bandido. A vida me ensinou a ser um cara aberto, admito tudo*. Só não agüento comunista. Mas graças a Deus a revolução já deu um jeito nesse putedo todo. Aprendi a me virar, seu filósofo. *A me defender no braço e no grito*. – *Jogou fora o cigarro. A voz macia outra vez*. – *Mas contigo é diferente* (ABREU, 2005c, p. 87, grifos nossos).

Garcia é, pois, um homem que já passou por diversas experiências de vida, desde assassino de contrabandistas na fronteira, na adolescência, até se tornar Sargento no quartel, já adulto. Na visão de Garcia, foi o quartel que lhe deu um “jeito” e o

colocou nos eixos, caso contrário poderia ter se tornado um bandido. O processo de formação e amadurecimento pelo qual o Sargento Garcia passou foi difícil e duro para ele, conforme verificamos em suas falas. Garcia ainda afirma que aprendeu muito com a vida e diz ao jovem Hermes, em um tom sugestivo, que é um “cara aberto, [que admite] tudo”, explicitando que, mesmo que ele tenha tido uma formação rigorosa como militar, ele é um homem aberto, sugerindo que admite inclusive relacionamentos homoeróticos. Esse desejo homoerótico por Hermes está explícito desde o primeiro instante que o Sargento Garcia pôs os olhos sob o corpo nu do jovem durante a inspeção médica.

Este jogo de sedução entre o Sargento e Hermes traz em seu bojo não só a situação comum nos momentos de recrutamento, mas também figura toda a repressão e autoritarismo daquele momento histórico. Por um lado, na primeira parte desse jogo sedutor a manifestação erótica é simbólica e sensível no rebenque “ereto e tenso”, no olhar do Sargento que percorre o corpo do jovem Hermes de cima para baixo, e no roçar do mamilo no peito saliente no ombro do jovem. Por outro lado, nos primeiros momentos da segunda parte, a sedução se faz por meio de uma voz macia e de uma suposta intimidade psíquica quando o Sargento relata ao jovem alguns aspectos de sua vida, sobre seu passado, suas experiências de vida, do possível desvio para a bandidagem, seu ódio pelos comunistas e sobre os benefícios da revolução e do exército para sua formação e amadurecimento, tentando justificar sua atitude autoritária e repressiva no quartel. Isso tudo sem falar na autorização para chamá-lo apenas por Garcia.

No processo de formação do Sargento, o quartel exerce um papel importante na vida de Garcia. Neste caso, a imagem que temos é aquela que se refere ao quartel como *locus* disciplinador, um espaço de formação do indivíduo que irá passar por um

processo de formação cujas bases são os valores militares, tais como, obediência, respeito, submissão às ordens superiores e comportamento exemplar, entre outros aspectos, responsáveis pela formação daqueles que são convocados para prestar serviços militares.

Garcia afirma que Hermes, tão jovem, ainda tem muito a aprender, uma vez que está em processo de formação, de amadurecimento. Além disso, o Sargento diz novamente a Hermes, com sua voz macia, que ele é diferente dos outros rapazes com os quais está acostumado a lidar, justamente por se tratar de um rapaz educado e fino.

Dentro do carro, mesmo após o Sargento ter jogado o cigarro para fora, o ar permanecia enfumaçado, sugerindo uma sedução de Hermes pelo Sargento, que, com sua voz macia, pergunta-lhe se tem realmente que ir embora naquele exato momento. Para Wilton Garcia, “essa sedução embriagadora pode ser descrita pela fumaça do cigarro, provocada pelo Sargento como um ícone de sedução: uma pequena epopéia mágica. Uma poética das alteridades desdobra-se na cena do cigarro, [colocando-se] como um convite à libertação” (2004, p. 273).

O cigarro, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, era considerado sinônimo de ousadia, rebeldia, liberdade e também como um artifício de sedução. Estes valores eram veiculados nas propagandas midiáticas que se valiam de personalidades reconhecidas tanto no cinema quanto na televisão e no mundo artístico para transmitirem uma imagem de liberdade e ousadia, tão cara aos jovens das décadas de 1970 e 1980, envolvidos nos movimentos de contracultura, de liberdade sexual e de movimentos políticos, por exemplo.

Trata-se de um convite à libertação ao qual Hermes não sabe ao certo se aceita ou não. Tensão, ansiedade, desejo e medo são sentimentos que se mesclam no

interior do jovem, que, confuso, inseguro de si, e sem saber o que responder, capta imagens diversas sobrepondo-as umas às outras sem estabelecer novamente uma linearidade e uma coerência entre elas:

Bem depressa, eu tinha que dizer ou fazer alguma coisa, só não sabia o quê, meu coração galopava esquisito, as palmas das mãos molhadas. Olhei para ele. Continuava olhando para mim. As casas baixas da Azenha passavam amontoadas, meio caídas umas sobre as outras, uma parede rosa, uma janela azul, uma porta verde, um gato preto numa janela branca, uma mulher de lenço amarelo na cabeça, chamando alguém, a lomba do cemitério, uma menina pulando corda, os ciprestes ficando para trás. Estendeu a mão. Achei que ia fazer uma mudança, mas os dedos desviaram-se da alavanca para pousar sobre a minha coxa.

– Escuta, tu não tá a fim de dar uma chegada comigo num lugar aí?

– Que lugar, perguntei? – Temi que a voz desafinasse. Mas saiu firme. Aranha lenta, a mão subiu mais, deslizou pela parte interna da coxa. E apertou, quente.

– Um lugar aí. Coisa fina. A gente pode ficar mais à vontade, sabe como é. Ninguém incomoda. Quer?

[...]

– Me dá um cigarro – pedi. Ele acendeu. Tossi. Meu pai com o cinturão dobrado, agora tu vai me fumar todo esse maço, desgraçado, parece filho de bagaceira. A mão subiu mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda, tornou a baixar, caminhando entre as minhas pernas.

– Claro que quer. Estou vendo que tu não quer outra coisa, guri (ABREU, 2005c, p. 88).

A ansiedade de Hermes em relação ao que possa acontecer é explicitada nas mãos que suam e pelas batidas fortes e rápidas do coração. Esse estado de ansiedade também revela o desejo e a dúvida de passar por uma experiência ainda inédita em sua vida: um relacionamento sexual que ocorre com outro homem. Ao receber o convite do Sargento, é bem provável que, em seu íntimo, Hermes já saiba o objetivo de Garcia, especialmente a partir do momento que ele desliza a mão como uma aranha lenta pela coxa do jovem e, posteriormente, até seu umbigo.

Hermes sente um estremeamento em seu corpo e um sentimento que outrora desconhecia. Tenso e ansioso, ainda sem dar resposta ao Sargento, Hermes pede-lhe um cigarro. Após Garcia acender o cigarro para Hermes, a imagem de seu pai, repressor e autoritário, surge imediatamente, lembrando-lhe o episódio no qual ele havia encontrado Hermes fumando escondido. A imagem da agressão sofrida pelo jovem revela-nos um desejo de libertação tanto da repressão paterna quanto da sexual.

Entre o desejo, o medo e a ansiedade, o primeiro prevalece. O desejo de sentir o corpo do outro, de tocá-lo, de realizar uma experiência inédita faz com que Hermes aceite o convite, sem precisar necessariamente afirmar com palavras. O ato de pedir o cigarro a Garcia e de conceder que este lhe percorra suas coxas até seu umbigo e descer novamente até as coxas, apertando-as forte com sua mão quente, seja a resposta que o Sargento queria obter. Por sua vez, Garcia conduz uma das mãos de Hermes até suas pernas:

Pegou minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. Quase estourando a calça verde. Moveu-se, quando toquei, e inchou mais. Cavidades-porosas-que-se-enchem-de-sangue-quando-excitadas. Meu primo gritando na minha cara: maricão, mariquinha, quiáquiáquiá. O vento descabelava o verde da Redenção, os coqueiros de João Pessoa. Mariquinha, maricão, quiáquiáquiá. E não, eu não sabia.

– Nunca fiz isso.

Ele parecia contente.

– Mas não me diga. Nunca? Nem quando era piá? Uma sacanagenzinha ali, na beira da sanga? Nem com mulher? Com china de zona? Não acredito. Nem nunca barranqueou égua? Tamanho homem.

– É verdade. Diminuiu a marcha. Curvou-se sobre mim.

– Pois eu te ensino. Quer?

Traguei fundo. Uma tontura me subiu pela cabeça. De dentro das casas, das árvores e das nuvens, as sombras e os reflexos guardados espiavam, esperando que eu olhasse outra vez direto para o sol. Mas ele já tinha caído no rio. Durante a noite os pontos de luz dormiam quietos, escondidos, guardados no meio das coisas. Ninguém sabia. Nem eu.

– *Quero – eu disse* (ABREU, 2005c, p. 89, grifos nossos).

Este tipo de conversa do Sargento funciona, auxiliado pelo gesto da mão dele e do que leva o jovem a fazer, como preliminar para o ato sexual em si. Hermes, com a mão aberta, toca o pênis “duro, tenso e rijo” do Sargento Garcia, que provavelmente já estava excitado desde o momento em que havia tocado a coxa e o umbigo do jovem. Garcia excita-se mais ainda ao sentir a mão de Hermes por cima da calça verde, apertando aquele volume que crescia cada vez mais, pulsando ainda mais forte, revelando-nos a virilidade e a impulsão sexual do Sargento, que, ao saber que seria a primeira vez de Hermes, sente-se, ao mesmo tempo, contente, surpreso e ainda mais motivado e excitado. Hermes é um jovem em processo de formação, cujos ritos de passagem de iniciação sexual na adolescência serão ensinados pelo Sargento Garcia, homem feito, maduro, experiente, que poderá ensinar ao jovem, sem carinho, amor e ternura, os caminhos da realização do desejo homoerótico que ele quer experimentar.

Novamente, novas imagens se sobrepõem na cabeça de Hermes. Entre o ato de Hermes tocar as coxas e o pênis do Sargento Garcia, e dizer-lhe que nunca havia feito aquilo, que seria a sua primeira vez, surge a imagem do primo chamando-o de “mariquinha, maricão, quiáquiáquiá”. Essa imagem revela ao leitor o possível preconceito e discriminação ao qual Hermes estaria exposto se o primo viesse a descobrir que ele havia mantido uma relação homoerótica. Os adjetivos pejorativos denotam a humilhação e a sujeição de Hermes em relação ao primo, possivelmente heterossexual. Neste caso, verificamos mais uma vez que aqueles sujeitos que ousam romper as fronteiras estabelecidas pelas normas regulatórias de gênero e de identidades sexuais em nossa sociedade são classificados e denominados pejorativamente, além de serem relegados à margem da sociedade.

A terceira e última parte do conto inicia-se com a chegada do Sargento Garcia e de Hermes a certo lugar onde poderiam ficar mais à vontade. A primeira imagem que temos é a de Hermes seguindo o Sargento com passos incontroláveis:

Vontade de parar, eu tinha, mas o andar era incontrolável, a cabeça em várias direções, subindo a ladeira atrás dele, tu sabe como é, tem sempre gente espiando a vida alheia, melhor eu ir na frente, fica no portão azul, vem vindo devagar, como se tu não me conhecesse, como se nunca tivesse me visto em toda a tua vida. Como se nunca o tivesse visto em toda a minha vida, seguia aquela mancha verde, mãos nos bolsos, cigarro aceso, de repente sumindo portão adentro com um rápido olhar para trás, gancho que me fisgava. Mergulhei na sombra atrás dele. Subi os degraus de cimento, empurrei a porta entreaberta, madeira velha, vidro rachado, penetrei na sala com cheiro de mofo e cigarro velho, flores murchas, boiando em água viscosa.

– O de sempre, então? – ela perguntava, e quase imediatamente me corrigi, dentro da minha própria cabeça, olhando melhor e mais atento, ele, dentro de um robe colorido desses meio estofadinhos, cheio de manchas vermelhas de tomate, batom, esmalte ou sangue. – O senhor, hein, sargento? – piscou íntimo, íntima, para o sargento e para mim.

– *Esta é a sua vítima?*

– Conhece a Isadora?

A mão molhada, cheia de anéis, as longas unhas vermelhas, meio descascadas, como a porta. Apertei. Ela riu (ABREU, 2005c, p. 89-90, grifos nossos).

Entre o desejo e a vontade de parar de seguir o Sargento pela ladeira que levaria Hermes até aquele lugar, cujo ambiente é degradante, nosso jovem opta por continuar seguindo aquele que o iniciaria na vida sexual. Garcia diz a Hermes que ele deve agir “como se” nunca o tivesse visto antes, “como se” não estivesse seguindo seus passos, afinal nunca se sabe se há alguém por perto ou vigiando a vida alheia. Essa expressão também pode sugerir que o Sargento quisesse resguardar sua reputação de militar, uma vez que poderia haver alguém por ali que o reconhecesse. Daí a primeira medida dessa precaução à sua reputação: deixar o carro no início da ladeira.

Novamente, assim como em outros contos de Caio F., os personagens homossexuais estão inseridos em espaços homofóbicos ou heterofóbicos, daí a necessidade de estar sempre atento aos olhares alheios. São espaços de socialização constantemente marcados e muito bem delimitados, tanto que o lugar, não nominado, cuja ambientação nos remete a um bordel decadente, fica no fim de uma ladeira, em um beco, um lugar que possivelmente está localizado na periferia da cidade, longe do centro, portanto, à margem.

Esse lugar, que pode representar tantos outros, afinal é um “lugar aí”, é de propriedade de uma travesti, Isadora Duncan – a travesti adotou o nome da famosa bailarina Isadora Duncan, por quem nutre grande admiração, para substituir o Valdemir, seu nome de registro –, que recebe o Sargento, um freguês assíduo, haja vista que ela pergunta se ele quer “o de sempre”. Para Wilton Garcia, a travesti Isadora é uma “figura (neo)barroca, escatológica, grotesca [que] aparece como uma transformista – caricata estilizada: desajeitada, com um roupão brilhoso de cetim cafona e uma peruca velha mal escovada” (2004, p. 274).

A travesti Isadora também fica surpresa ao saber que é a primeira vez de Hermes e diz ao Sargento que “não é todo dia que a gente tem carne fresquinha na mesa” (ABREU, 2005c, p. 91). Hermes é, na visão de Isadora, mais uma *vítima* de Garcia, “carne fresquinha” – uma expressão vulgar que nos remete a uma associação corrente em nossa cultura entre o ato sexual e ato de comer – o que nos revela que provavelmente ele deve ter o hábito de levar jovens rapazes até aquele local. Considerando que Hermes é marinheiro de primeira viagem, Isadora diz a ele que “sempre tem uma primeira vez na vida, é um momento histórico”, que “a primeira vez é uma só na vida” (ABREU, 2005c, p. 90-91).

Entre Isadora e Garcia, Hermes seguia pelo corredor escuro até o quarto número sete, cuja cama rangia “um ruído seco, ferro contra ferro. *A cama com lençóis encardidos, um rolo de papel higiênico cor-de-rosa sobre o caixote que servia de mesinha-de-cabeceira*” (ABREU, 2005c, p. 91, grifos nossos). O ambiente no qual irá ocorrer a primeira relação sexual de Hermes é extremamente decadente e imundo, conforme verificamos através das imagens sobrepostas captadas por seu olhar. É um quarto com parca iluminação, os móveis reduzem-se a uma velha cama de ferro, com lençóis encardidos, com cheiro azedo de suor alheio e de um caixote, que serve de mesa de cabeceira no qual há um rolo de papel higiênico para a devida higienização após o ato sexual.

No quarto, sentado na beirada da cama, com a porta fechada, um sentimento que oscila entre “gozo, nojo ou medo” invade Hermes, que é acariciado por Garcia:

Sentei na cama, as mãos nos bolsos. Ele foi chegando muito perto. O volume esticando a calça, bem perto do meu rosto. O cheiro: cigarro, suor, bosta de cavalo. Ele enfiou a mão pela gola da minha camisa, deslizou os dedos, beliscou o mamilo. Estremeci. Gozo, nojo ou medo, não saberia. Os olhos dele se contraíram.

– Tira a roupa.

Joguei as peças, uma por uma, sobre o assoalho sujo. Deitei de costas. Fechei os olhos. Ardiam, como se tivesse acordado de manhã muito cedo. Então um corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contra ferro, enquanto dedos hábeis desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo. Então que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei – a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida cobrindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama (ABREU, 2005c, p. 91-92, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Hermes, em sua timidez, senta-se na cama sem saber ao certo o que e como fazer. Afinal, nunca havia feito aquilo. Ele apenas espera que o Sargento, que já está muito excitado, lhe ensine como fazer. O volume dentro da calça verde cresce cada vez mais se aproximando do rosto de Hermes, que sente uma mescla de cheiros diversos, cheiro de homem, de macho, que se aproxima, levando as mãos até seus mamilos e apertando-os, provocando em Hermes um estremecimento de seu corpo, assim como desejo e excitação.

O Sargento Garcia ordena ao jovem, em tom autoritário, que nos é revelado através do emprego do verbo no imperativo, “Tira”, para tirar suas roupas, o que faz rapidamente, deixando-as cair naquele “assoalho sujo”, deitando-se de costas com os olhos fechados, deixando que o outro tome posse de seu corpo nu. Garcia deixa todo o peso de seu corpo, de carnes musculosas, duras e rijas caírem pesadamente sobre o corpo delicado do jovem Hermes. Com muita excitação e desejo pelo corpo de Hermes, Garcia percorre todo o corpo do jovem com sua língua molhada, penetrando-a em seu ouvido e em sua boca, levando-o a estremecer de gozo. Ouvem-se apenas gemidos e “um choque seco de dentes, ferro contra ferro”. O choque de ferro contra ferro pode ser tanto o ranger dos ferros da cama, quanto o choque do pênis de um contra o outro, afinal Hermes está deitado de costas e Garcia deitado sobre ele. Trata-se de uma posição em que ambos estão frente a frente, peito contra peito, boca contra boca, “ferro contra ferro”.

Experiente, Garcia percorre todos os caminhos do corpo de Hermes levando-o a sentir emoções e desejos antes desconhecidos. Em meio às imagens desse encontro entre os corpos de Hermes e de Garcia, outra imagem se sobrepõe: a de Isadora cantando ao longe, cuja voz se mistura aos gemidos de ambos.

Mais forte, com muita excitação e não conseguindo controlar seus desejos, Garcia vira Hermes de bruços na cama e aos poucos vai abrindo caminho entre suas coxas com os joelhos:

O cheiro azedo dos lençóis, senti, quantos corpos teriam passado por ali, e de quem, pensei. Tranquei a respiração. Os olhos abertos, a trama grossa do tecido. *Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta.* Mordeu minha nuca. Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim.

– *Seu putó – ele gemeu. – Veadinho sujo. Bichinha-louca.*

Agarrei o travesseiro com as duas mãos, e num arranço consegui deitar novamente de costas. Minha cara roçou contra a barba dele. Tornei a ouvir a voz de Isadora [...]. *Molhada, nervosa, a língua voltou a entrar no ouvido. As mãos agarraram minha cintura. Comprimiu o corpo inteiro contra o meu. Eu podia sentir os pêlos molhados do peito dele melando a minha pele. Quis empurrá-lo outra vez, mas entre o pensamento e o gesto ele juntou-se a mim, e depois um gemido mais fundo, e depois um estremecimento no corpo inteiro, e depois um líquido grosso morno viscoso espalhou-se pela minha barriga. Ele soltou o corpo. Como um saco de areia úmida jogado sobre mim* (ABREU, 2005c, p. 92, grifos nossos).

A primeira relação homoerótica que Hermes tem não é uma relação pautada na afetividade e no carinho necessário àqueles que estão se iniciando. A força bruta, a virilidade e a impulsão sexual do Sargento Garcia são as marcas da primeira experiência de Hermes. Um jovem virgem, que tem sua primeira relação sexual com um homem mais velho e grosseiro, cujo desejo de tomar posse de seu corpo e de penetrá-lo é muito forte, a tal ponto que não controla seus impulsos, forçando a entrada de seu pênis, “punhal em brasa, farpa, lança afiada”, entre as nádegas daquele jovem aprendiz. O ato da penetração é tão doloroso para Hermes que ele, sem querer, talvez pelo choque

provocado pela dor da primeira penetração, imagina a cena como se fosse uma “lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida”.

Se a lanterna, como luz, é metáfora do conhecimento, tem-se nela (lanterna) a iluminação para uma nova realidade, a da vida sexual para o jovem. Já o verbo “rasgando”, diz bem da agressividade que foi aquele ato sem amor ou ternura ao qual o adolescente foi submetido. É justamente o que faz Garcia a Hermes durante o ato sexual: à força, ele abre um caminho, uma passagem para que possa penetrar o corpo do jovem, senti-lo por dentro, em suas entranhas, desvirginando-o bruscamente sem nenhuma compreensão para com sua inexperiência.

Garcia, durante a penetração, chama Hermes por adjetivos extremamente pejorativos, explicitando ao leitor, mais uma vez, sua força, sua grosseria, seu autoritarismo e seu desamor ao humilhar e subjugar Hermes denominando-o de: “– *Seu puto – ele gemeu. – Veadinho sujo. Bichinha-louca*”. É como se a força e a brutalidade, empregadas pelo Sargento Garcia no ato da penetração, fosse uma maneira de punir Hermes ou a ele mesmo por ser “Veadinho”, “bichinha-louca”, que merecesse aquele tratamento, que pode ser analisado como desumano. Trata-se de uma experiência traumática para nosso jovem em processo de formação e amadurecimento.

No momento da penetração, não suportando a dor, Hermes tenta se livrar daquele corpo que o aprisiona. Com todas as suas forças, Hermes consegue se virar, mas não consegue se afastar do Sargento, que volta a lhe percorrer o corpo com sua língua nervosa, agarrando-o pela cintura e comprimindo ainda mais seu pesado corpo contra o do jovem até o momento em que, após um gemido, seguido de um estremecimento de Garcia, um “líquido grosso morno viscoso” espalha-se sobre o peito de Hermes. Somente o Sargento Garcia ejacula, isto é, obtém prazer no ato sexual. É

certo que Hermes tem a sua libido despertada, um sentimento de excitação e desejo pelo corpo do outro, mas não chega a ejacular, pois a dor da penetração agressiva é muito forte, impedindo-o de obter o mesmo prazer que Garcia.

Após a ejaculação do Sargento, Hermes, ansioso para se ver livre daquele que o havia possuído, aproveita o momento em que Garcia se ergue para pegar o rolo de papel higiênico para limpar o esperma que havia se esparramado sobre seu peito, para deslizar rapidamente da cama. Sem se limpar, Hermes veste suas roupas rapidamente e sai do quarto, adentrando “no túnel escuro do corredor” (ABREU, 2005c, p. 93), ouvindo, mais uma vez, a voz de Isadora ao longe.

Ao fugir daquele quarto, daquele lugar, e chegar à rua, Hermes capta várias imagens que se sobrepõem umas às outras, detalhes de imagens da rua, das casas, da praça, dos jardins, enfim, uma infinidade de imagens. Entre elas, a imagem de uma língua voraz que, ao percorrer seu corpo, despertou um sentimento que não deveria teria sido despertado jamais daquele jeito agressivo. Um sentimento que uma vez desperto jamais voltaria a adormecer. Esse sentimento, provavelmente, refere-se ao possível desejo homoerótico de Hermes, que, mesmo tendo uma primeira relação marcada pela força e pela brutalidade daquele que o possuiu, não adormecerá novamente, porque é o despertar de sua libido.

Em relação a este processo de autorrevelação de impulsos e desejos eróticos, que são censurados dentro e fora de nós mesmos, descobertos pelo protagonista em relação aos seus desejos e à sua sexualidade, Clotilde Favalli afirma que

o sargento anticomunista que inicia o recruta na sexualidade proibida, atua mais como catalisador de tendências já existentes do que como corruptor de um jovem inocente. Na verdade, todos os elementos deste conto estão dirigidos para o processo de autorevelação da verdade do homossexualismo insinuando-se pouco a pouco na consciência da personagem, até a resolução final de reconhecê-la como algo seu, parte sua natureza, a ser assumida contra todas as proibições, aqui representadas pelo pai que proíbe fumar (1995, p. 18).

Hermes, na rua, sente-se sem rumo, não sabe ao certo que caminho seguir, apenas sente uma sensação de liberdade que antes não havia sentido:

Subi correndo no primeiro bonde, sem esperar que parasse, sem saber onde ia. Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde. Pedi passagem, sentei, estiquei as pernas. Porque ninguém esquece uma mulher como Isadora, repeti sem entender, debruçado na janela aberta, olhando as casas e os verdes do Bonfim. Eu não o conhecia. Eu nunca o tinha visto em toda a minha vida. Uma vez desperta não voltará a dormir. O bonde guinchou na curva. Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a fumar (ABREU, 2005c, p. 94, grifos nossos).

Mesmo que a experiência de iniciação sexual de Hermes tenha sido traumática, este rito despertou-lhe os mais profundos desejos e sentimentos que jaziam adormecidos no mais fundo de seu ser. O processo de (trans)formação teve seu início e não mais poderá ser impedido. Exemplar é a liberdade experimentada por Hermes com a decisão de começar a fumar no dia seguinte. Como dissemos, o cigarro representa uma transgressão às normas, sobretudo, àquelas impostas pelo pai. O sentimento de liberdade e o poder de sedução também estão associados ao cigarro, haja vista a imagem do Sargento Garcia, que envolve e seduz Hermes na penumbra da fumaça do cigarro dentro do carro. A decisão é a marca da passagem de um modo de vida cujos limites são impostos pela imagem do pai, que pode ser visto como aquele que representa os valores de nossa sociedade, e também a sua imaturidade e inconsciência sexual, para um modo

de vida completamente livre, no qual a liberdade sexual e o direito de livre escolha são as pedras de toque.

A experiência pela qual nosso narrador protagonista passa, considerada traumática, ocorrida em um contexto marcado pelo autoritarismo, pela repressão e pela humilhação, representa um forte marco em sua vida, pois revela ao leitor que é justamente através e por meio de uma experiência homoerótica que Hermes irá libertar-se daqueles valores que lhe são impostos pela sociedade e pelos limites de sua juventude. É sintomática que essa experiência tenha causado em Hermes certa perturbação, que pode ser evidenciada na própria fragmentação formal e no relato dos acontecimentos que perpassam sua experiência homoerótica. Trata-se, portanto, de uma “fragmentação, exigida para a narração, [que] expressará a incapacidade de se comunicar de modo pleno algo [tão] complexo e traumático” (MOZZAQUATRO, 2001, p. 90), quer seja seu alistamento no quartel quer a sua primeira experiência sexual. Além disso, essa fragmentação traduz as sensações e impressões de um jovem adolescente tímido, sensível e sem amigos, cuja válvula de escape de situações desagradáveis e/ou traumáticas ocorre por meio de seus devaneios.

3.1.3.2 Transgressões e ritos de iniciação em “Pequeno monstro”

O conto “Pequeno monstro” está inserido no livro de contos intitulado *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988, incluído na coletânea *Caio 3D: o essencial da década de 1980* (2005b). Nessa narrativa há um narrador protagonista – similar ao que ocorre no conto anterior, “Sargento Garcia” – que apresenta ao leitor um

relato sobre sua primeira experiência homoafetiva com um primo, durante um final de semana em uma casa de praia. O protagonista recorda aqueles acontecimentos que marcaram profundamente sua adolescência e sua vida. Novamente, a escolha de um narrador protagonista revela ao leitor certa sinceridade e valor de verdade aos acontecimentos que serão relatados por aquele que os vivenciou.

O conto está dividido em nove partes que nos revelam, em crescendo e em fragmentos, aspectos diversos relacionados ao jovem adolescente e a seu primo Alex, como, por exemplo, as apreensões com a sua chegada, o gesto de admiração e de desejo do “pequeno monstro” pelo corpo de Alex, pelos seus objetos de uso, como o jeans, além de elementos referentes à estrutura familiar do protagonista.

De início, deparamo-nos com o título “Pequeno monstro”. O protagonista não é identificado através de um nome próprio, apenas se automeia com o epíteto “pequeno monstro”. Ora, o substantivo masculino, “monstro”, remete-nos àquilo que é considerado uma anomalia, ou um ser fantástico, monstruoso, ou um indivíduo que é monstruoso, assombroso, ou, ainda, a tudo o que é contrário às leis da natureza. Por sua vez, o adjetivo “pequeno” diz respeito tanto ao tamanho diminuto, de baixa estatura, de quem está na infância ou de quem é muito novo, na pré-adolescência, quanto àquilo que é pouco apreciável, que tem pouco valor. Gostaríamos ainda de ressaltar que todos os personagens, salvo a tia Lucinha e o primo Alex, não são nomeados – como sói ocorrer em outros contos do autor – apenas identificados como pai e mãe do protagonista. Essa ausência de nomes nos remete novamente ao anonimato e à negação do sujeito moderno que passa a ser uma categoria e não um indivíduo. Além disso, esta estratégia também revela ao leitor que tais situações são comuns a muitos jovens homossexuais, uma vez

que essa ausência de nomeação, indicando uma dada particularidade, revela ao leitor uma situação cara a determinado grupo.

Considerando estes aspectos em nossa leitura do conto, podemos afirmar que o narrador protagonista, ao se denominar como “pequeno monstro”, trata-se de um jovem que está no início de sua puberdade, iniciando sua vida adolescente. Nesse processo de transição, da infância para a adolescência, muitas transformações ocorrem no corpo dos pré-adolescentes, principalmente o que se refere ao desenvolvimento físico desproporcional, provocado pelos hormônios. Nessa fase de transição, os corpos dos jovens adolescentes passam por diversas transformações, como, por exemplo, o nascimento de pêlos pelo corpo, especialmente nas regiões pubianas, o crescimento dos seios nas meninas, o crescimento do pênis nos meninos, entre outras modificações corporais impulsionadas pelos hormônios, responsáveis pelo desenvolvimento progressivo e sem que eles possam controlar o próprio corpo. Além disso, também há a curiosidade em desvendar não somente o corpo do outro, mas o próprio corpo, desconhecido até então.

Na primeira parte do conto, o protagonista situa-nos em relação ao espaço-tempo dos acontecimentos que serão narrados por ele. Trata-se de um final de semana, durante o verão, em uma casa de praia alugada pela família em Tramandaí para descansarem um pouco. Durante o jantar, que antecede o final de semana, o anúncio da mãe de que o primo Alex passaria o final de semana na casa de praia não deixa o protagonista muito feliz com a notícia, mesmo porque havia muito tempo que eles não se encontravam e ele mal lembrava os contornos do rosto do primo. Além disso, ele se considera um “pequeno monstro”,

que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pêlos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria esconder de todos. [...]. [...] pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer. Não suportava ninguém por perto (ABREU, 2005b, p. 111, grifos nossos).

O narrador protagonista explicita ao leitor sua condição de “pequeno monstro” em processo de (trans)formação, de amadurecimento, além do sentimento de solidão, de tristeza, de angústia e incompreensão que perpassa a vida de nosso jovem protagonista. A questão é que não é apenas ele que se considera estranho, diferente. Aos olhos dos pais ele deveria sair de casa para ir à praia nos horários normais, como uma pessoa “normal” o faz. A atitude e o olhar do pai demonstram certo menosprezo e repúdio pelo filho.

Trata-se de “um Pai que te olha *como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom* – isso já é o suficiente para um verão” (ABREU, 2005b, p. 111, grifos nossos). O desprezo do pai talvez não se refira apenas ao fato de o protagonista estar passando por um processo de transformação corporal, mas talvez por que ele tenha percebido alguma atitude que pudesse denunciar que seu filho, o “pequeno monstro”, seria contrário às leis da sociedade. Daí a necessidade que o pai sente em enviar o filho para o quartel para que este possa “aprender o que é bom” e ser homem. Novamente temos a imagem do quartel, como em “Sargento Garcia”, como espaço disciplinador e repressor no qual o adolescente poderia deixar de ser um monstro.

No entanto, o protagonista, vigiado constantemente pelos olhares dos familiares, sente um ódio cada vez mais intenso por aqueles que o observam e falam

dele por trás. Trata-se de um modo de olhar e de representar o outro como um ser estranho à família:

desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado pra mim. Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim. Sabiam nada, sabiam bosta do meu ódio enorme por um por um de cada um deles, aquelas barrigonas, aqueles peitos suados, pés cheios de calos. Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos (ABREU, 2005b, p. 112, grifos nossos).

Não é somente o olhar dos familiares que nos revela um julgamento de valor em relação ao jovem adolescente. Este também avalia seus familiares, seus corpos, suas atitudes e modos de ser, para chegar à conclusão de que será para “sempre diferente de todos”. O emprego do advérbio de tempo “sempre” revela que o protagonista não se vê como diferente apenas por estar na adolescência, mas por algo mais que ainda não foi revelado a ele mesmo e nem ao leitor. Além disso, o advérbio nos remete a uma diferença que não é momentânea, mas que possivelmente irá perdurar para todo o sempre. Trata-se de um sentimento secreto, adormecido até então, que será despertado com a chegada do primo Alex. Assim como em “Sargento Garcia”, o processo de iniciação sexual se dará com um homem mais velho, mais experiente, que será o responsável por ensinar ao jovem os caminhos do prazer e o alívio da tensão.

O protagonista, devido ao fato de há muito não ver o tal primo, tem dele uma imagem não muito positiva, pois acredita que ele, denominado pela mãe como um bom rapaz, esforçado e estudioso, recém aprovado no vestibular para medicina, era um “coió”, um tolo, com o qual seria obrigado a dividir o *seu* quarto, seu único refúgio.

A segunda parte refere-se ao dia seguinte ao anúncio de que o primo chegaria à casa de praia. Naquele dia, nosso protagonista saiu de casa mais cedo do que o costume para ir à praia, onde ficou horas a fio caminhando perdidamente pensando em como seria se pudesse caminhar sobre as águas, como Jesus Cristo, e ir caminhando até as Índias ou a África, em uma tentativa de fugir, de se sentir mais livre, sem o olhar dos pais e dos familiares recriminando-o diariamente.

Na praia, o protagonista caminhou durante horas sem perceber que já estava muito tarde. Era noite de lua cheia, iluminando toda a orla da praia. Então, sem poder fazer nada para evitar a vinda do primo para a casa de praia, e sabendo que àquela hora possivelmente ele já teria chegado, ele voltou caminhando lentamente pela orla até chegar a casa. No caminho, viu uma estrela cadente e fez um único pedido: que o primo Alex pelo menos fosse gentil com ele e não “enchesse o [seu] saco” (ABREU, 2005b, p. 113). Ao chegar a casa, o jovem encontra o pai já de pijama e de chinelas, pronto para ir se deitar, aguardando somente a chegada do filho para lhe dizer que iria proibi-lo de ir à praia em horários tardios, que se ele quisesse teria que ir aos horários normais. Após a mãe servir o jantar, já frio, ela anuncia ao filho que o primo já havia chegado e encontrava-se no quarto, dormindo, descansando da longa e cansativa viagem que havia feito. A mãe, então, pede-lhe que seja educado com Alex, afinal ele perdeu o pai recentemente e sua mãe, Dulcinha, “passava muito trabalho e coisa e tal” (ABREU, 2005b, p. 114), além de ele ser um bom rapaz, o pobre. Nesse momento, o ódio do jovem aumenta novamente: um ódio pelo pai, pela mãe, pela família e pelo primo com o qual terá que compartilhar seu quarto.

A terceira parte tem início justamente com o protagonista prestes a entrar em seu quarto, no qual Alex já se encontra dormindo. No bidê, ao lado do quarto, após

tirar a areia dos pés, urinar e escovar os dentes, o adolescente, como sempre o faz, permanece em frente ao espelho olhando a própria imagem que nele está refletida, ao mesmo tempo em que repete para si próprio várias vezes “pequeno, pequeno monstro, ninguém, ninguém te quer” (ABREU, 2005b, p. 114). Antes de entrar no quarto, o protagonista, “parado no corredor escuro”, que dá acesso ao quarto, imagina como seria o primo Alex, que há tempo não vê. Afinal, ele teria

que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente – eu conhecia bem essa gente – tinha deixado seus óculos sebertos na minha mesinha-de-cabeceira, e aqueles vulcabrás nojentos com umas meias duras no garrão saindo pra fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. *Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricuíte escuro entre o banheiro e o quarto que não mais eram meus* (ABREU, 2005b, p. 115, grifos nossos).

No entanto, a imagem com a qual o protagonista se depara destoa significativamente daquela imagem negativa sobre o primo, que ele havia imaginado antes de entrar em seu quarto. Ao entrar, ele logo percebeu que Alex não peidava e nem roncava feito um porco; também não usava óculos, pois em cima da mesinha-de-cabeceira havia apenas seu livro *Tarzan, o invencível*. A referência ao livro de Tarzan não é gratuita, pois o protagonista com ele estabelece uma relação de analogia. Trata-se de uma criança em fase de transição para a adolescência que estabelece uma identificação com um herói cuja imagem nos revela força, independência, liberdade e autonomia, ou melhor, a imagem de um jovem homem praticamente invencível, que o adolescente possivelmente almeja para si.

Ao se deitar, o protagonista olha para a cama ao lado na qual Alex se encontra deitado, agora com lençóis limpos, dormindo completamente nu. Algum tempo

depois de os olhos do protagonista se acostumar com a pouca luz do quarto, iluminado somente pela luz da lua cheia, ele pode perceber com maior nitidez o corpo do primo:

Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pêlos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pêlos. Ele tinha a cara virada de lado, afundada no travesseiro, eu não podia ver. Via aqueles pêlos brilhando – uns pêlos nos lugares certos, não errados, que nem os meus – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés (ABREU, 2005b, p. 115, grifos nossos).

O corpo de Alex já havia passado por aquela transformação que o do protagonista estava passando. Trata-se de um corpo de homem um pouco mais velho, mais experiente, já formado, ou seja, um corpo cujos membros estão em perfeita harmonia, assim como a distribuição dos pêlos, o que não é o caso do jovem adolescente, cujos membros se encontram em plena desarmonia, um dos fatos que o leva a se considerar um “pequeno monstro”.

O olhar do protagonista sobre o corpo de Alex, deitado nu na cama ao lado, capta todas as suas minúcias, revelando um corpo bonito, bem formado, atraente, que vai despertando nele um sentimento que ele desconhece, mas tem certeza de que se trata de algo que vem de seu mais profundo íntimo, de algo que está sendo despertado justamente em decorrência da observação do corpo atraente de outro homem: o de Alex. Um sentimento que está transformando aquele ódio inicial que o protagonista sentia pelo primo em um sentimento mais afetivo:

Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, *me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era* (ABREU, 2005b, p. 116, grifos nossos).

Na manhã do dia seguinte, que inicia a quarta parte do conto, o protagonista não quis se levantar cedo. Pela manhã, estava meio acordado, meio dormindo, ouviu barulho de gente conversando, andando, barulho no banheiro, na cozinha e depois um silêncio. Deduziu que todos haviam saído para a praia e resolveu permanecer na cama aproveitando o seu quarto somente para si. Nesse momento, ele começou a cair no que ele denominava de *entre-sono*. E toda vez que ele entrava no entre-sono, praticamente todas as manhãs, seu

pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então [ele] apertava ele contra o lençol, parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir, mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora [dele], enquanto [ele] pensava numas coisas meio nojentas. Não sabia direito se eram mesmo meio nojentas – um peito da negra Dina que [ele] viu uma vez na beira do tanque, uns gemidos de gente e rangidos de cama no quarto do Pai e da Mãe. [Ele] não sabia quase nada dessas coisas. Mas era justo nelas que ficava pensando sempre no entre-sono, o pau apertado contra o colchão, até tudo ficar mais sono que entre. Daí [ele] caía fundo no poço sem [se] lembrar de mais nada (ABREU, 2005b, p. 116, grifos nossos).

A excitação do jovem todas as manhãs, durante o período do entre-sono, revela-nos um estado de excitação latente, prenúncio de poluição, uma sensação nova que ele experimenta, mas não sabe como explicá-la e nem suas causas. Apenas sabe que se trata de algo dentro de si, que ele não domina, que fica mais forte e quente à medida que ele fricciona o pênis no lençol da cama, tendo a sensação de que algo parece querer

sair, explodir de dentro dele. Nesse estado de excitação, o protagonista, um jovem que ainda não se iniciou na vida sexual, não sabe ao certo em que pensar, daí a profusão de imagens que lhe vêm à mente deixando-o ainda mais excitado. Trata-se de um jovem que não sabe praticamente nada sobre a vida sexual, sobre os hormônios que causam a desarmonia de seu corpo, além de não conhecer as sensações que lhe despertam um desejo forte e intenso pelo corpo do primo Alex.

Após o momento de excitação, o protagonista cai em um sono profundo até que sua mãe bate na porta de seu quarto para anunciar que o almoço estava quase sendo servido. Ao levantar-se da cama e encaminhar-se para a cozinha, ele fica sabendo que Alex ainda está na praia, pois ficou maravilhado com o mar. Era a primeira vez que ele via o mar. Durante o almoço, o protagonista fica imaginando que Alex irá ficar muito queimado e vermelho do sol, e depois sua pele irá “descascar feito cobra trocando de pele até queimar tudo de novo e a pele ficar grossa que nem couro e ele começar a se sentir o máximo, de mocassim, calça branca e camisa banlon vermelha, todo queimado e idiota idiota idiota” (ABREU, 2005b, p. 117).

Após o almoço, o quarto, devido às folhas de zinco no telhado, tornava-se extremamente quente e sufocante. Por isso, o protagonista pega seu livro sobre Tarzan e vai se deitar em uma rede na sombra dos cinamomos. No entanto, o jovem adolescente não parava de pensar que sua “vida era um inferno” e como poderia ser diferente se pudesse caminhar sobre as águas e ir para outros lugares desconhecidos.

Nesse exato momento em que ele está deitado na rede, irá ocorrer o primeiro encontro entre ele e o primo Alex. A quinta parte inicia-se com a aproximação de Alex, ao voltar da praia, da rede onde está deitado o jovem adolescente, que, assustado, depara-se com “uma cara morena, de cabelo preto, [que o] espiava por cima

da rede. Uma cara morena muito próxima, um cheiro forte de suor e de mar. [...]. Ele sorriu para mim, mas a cara estava perto demais, não consegui sorrir de volta nem nada, por educação que fosse” (ABREU, 2005b, p. 118). O protagonista, em uma tentativa de desviar o seu olhar do rosto e do corpo do primo, olhou para o livro que estava em seu colo e depois franziu as sobrancelhas para Alex, como se dissesse que estava querendo ler, mas ele não entendeu a mensagem ou se fez de desentendido, empurrou a rede e ficou parado de braços cruzados e pernas abertas olhando-o.

Com voz meio rouca, grossa e educada, Alex perguntou pelo banheiro onde poderia tirar a areia de seu corpo. O outro disse a Alex onde era, mas este continuou parado olhando para o primo na rede, para perguntar por que ele não gostava de ir à praia cedo. O jovem imaginou que, no mínimo, sua mãe já devia ter dito a ele que ele era “um monstro”. Alex não parava de falar, pois estava empolgado com sua primeira visita à praia.

O protagonista, ao ver o primo acordado pela primeira vez, depois de um longo período, ali, na sua frente, somente de calção, sem camisa, com a pele morena e aquele cheiro de suor, não conseguia parar de olhar o seu corpo que estava a sua frente, mas não conseguia vê-lo completamente porque a rede balançava. Então, ele colocou os pés na grama para pará-la e poder olhar e observar melhor o corpo de Alex:

Então olhei. Ele tornou a rir, uns dentes muito brancos – ou só pareciam muito brancos porque ele estava supermoreno. Não tinha ficado nenhum pouco vermelho do sol. Passou a mão pelo peito, pela barriga, pelas pernas, a areia caiu no chão. A voz da Mãe gritou lá de dentro pra ele ir almoçar. Eu abri o livro, fiz que ia começar a ler, aí ele riu de novo e foi caminhando devagar pro chuveiro. Parecia um leão, mesmo moreno, pensei, andando daquele jeito, meio de lado. Eu comecei a ler (ABREU, 2005b, p. 119).

O primeiro encontro entre Alex e o primo são de poucas palavras entre os dois. No entanto, o olhar e os gestos são extremamente comunicativos e significativos. O olhar do protagonista é um olhar que examina e admira o corpo do outro; um olhar que percorre todo o corpo do primo em busca dos mínimos detalhes daquele corpo de homem, com pele morena, músculos fortes, e um sorriso encantador. Alex, por sua vez, tem consciência que é bonito e altivo; então, ele resolve iniciar um jogo de sedução com o primo, cativando ainda mais, através do sorriso. Com isso gera a perturbação que aflora no jovem adolescente, que sequer consegue se concentrar novamente para continuar a leitura do livro que jaz em seu colo.

O protagonista até tenta retomar a leitura do livro, mas eis que Alex se encaminha para o chuveiro, e as possíveis imagens que o adolescente tem do corpo dele são perturbadoras, levando-o a se sentir ainda mais desconcertado diante da presença do primo. O jovem adolescente simplesmente não consegue parar de olhar para os músculos rijos e tensos do corpo de Alex, suas pernas grossas, suas costas largas e retas, seus ombros e seus pêlos que se espalhavam em harmonia por todo o corpo. Essas imagens de Alex provocam e despertam no adolescente um sentimento desconhecido, uma sensação estranha que oscila entre curiosidade e desejo pelo corpo de outro homem:

Seus musculosos dedos de aço firmaram-se no centro de uma das barras. De costas para mim, embaixo do chuveiro, as costas dele eram retas, largas, com um pequeno triângulo de pêlos crespos e pretos mais largos onde subiam para a cintura, mais estreitos quando desciam em direção à bunda. Ele abriu o chuveiro, soltou um grito quando a água gelada começou a cair. [...]. Cada braço dele era assim quase da grossura da minha coxa. A água começou a levar embora a areia da praia, e agora eu podia ver melhor o corpo dele, escondido embaixo da camada de areia. Eu não conseguia parar de olhar. Ondulando como aço plástico, os músculos de seu antebraço e os bíceps cresceram até que gradualmente a barra arqueou na sua direção. Ele virou de

frente, com as duas mãos afastou o calção e avançou um pouco o corpo, para a água bater na barriga e descer por dentro do calção. Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água. O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro (ABREU, 2005b, p. 119, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Alex percebe os olhares de seu primo e, ciente de sua beleza e de seu charme, vai seduzindo aos poucos o primo que admira seu corpo e seus músculos. Esse jogo de sedução é perceptível nos gestos que Alex faz durante o banho na ducha de modo a demarcar melhor os músculos de seu corpo. Ao final do banho, ao colocar a mão dentro do calção e afastá-lo para que a água que estivesse caindo em sua barriga pudesse lavar suas partes íntimas, Alex olha novamente para o primo que o observa e lhe sorri, como se fosse um convite. Alex percebe e tem consciência da admiração e atração que o primo sente por ele. Essa profusão de sentimentos e sensações até então desconhecidas, que estão sendo despertados no jovem adolescente, fazem com que ele, sem saber ao certo o que fazer, simplesmente feche o livro bruscamente e vá correndo para dentro de casa, em uma tentativa de organizar melhor aqueles sentimentos e emoções que estavam aflorando.

A sexta parte tem início justamente com o protagonista que, sem saber ao certo o que fazer, passará o resto do dia sem conseguir fazer nada. A única certeza que ele tinha era que, ao se aproximar do primo, uma sensação estranha lhe envolvia todo o corpo, algo que oscilava entre “uns frios” e “uns quentes”, que vinham de dentro dele, não de fora, provocados por alguma ação do tempo, mal sabia ele que era o início de um possível despertar da própria sexualidade ou um desejo ainda latente pelo primo.

Após o almoço, Alex foi para o quarto fazer a sesta e, devido ao calor intenso do verão que se tornava ainda mais quente ali naquele quarto com folhas de zinco no teto, tirou toda a roupa para se deitar. Alex, completamente nu, estava deitado de costas para a janela. O protagonista, que já se encontrava novamente do lado de fora da casa, ao perceber que o primo havia ido para o quarto, não se conteve e se aproximou cuidadosamente da janela do quarto para espiar o primo deitado na cama. No entanto, Alex, nu e de costas para a janela, não estava dormindo, mas se masturbando:

O braço direito dele, que eu só podia ver até a metade, estava dobrado na cintura, desaparecia na frente do corpo. E se mexia. Todo parado o primo Alex, só mexia o braço direito que eu não via inteiro, porque ele estava de costas para mim. Cada vez mais depressa, até que ele primeiro gemeu baixinho, depois mais alto, suspirou, o corpo inteiro tremendo, virou de bruços na cama e afundou a cara no travesseiro. O braço direito caiu ao lado da cama. Da ponta dos dedos dele, que quase tocavam o chão, escorria uma gosma meio branca, meio prateada, que foi deixando no piso um rastro igual ao das lesmas nos fundos da casa (ABREU, 2005b, p. 120).

Ao ver os movimentos do braço direito na frente do corpo do primo se masturbando, o protagonista não sabe exatamente do que se trata, haja vista que nunca havia feito aquilo que o primo estava fazendo. Novamente perturbado com a presença do primo e ainda mais curioso em saber o que ele estava fazendo, ele foi para a praia bem mais cedo do que de costume. Ao chegar à praia, notou que estava sozinho, sem ninguém por perto. Nesse instante, ousou fazer algo que até aquele momento nunca havia experimentado: tirou toda a roupa e entrou completamente nu nas águas do mar. Este gesto foi detonado pelo corpo nu do primo cuja masturbação atinge, sem que o protagonista saiba, o desejo de explorar de maneira natural, nu, as sensações do próprio corpo. Assim, ao entrar no mar, o jovem adolescente ficou extremamente excitado, com

seu pênis muito rijo e tenso, que esfregou na areia molhada, quente e mole da praia, sentindo que algo parecia querer sair de dentro dele, talvez “um fio prateado brilhante”, mas não sabia o que era e nem como fazer para que saísse:

Mas não saia nada, a areia ardia, o sal queimava. Aí eu peguei e abri a minha bunda com as duas mãos bem no lugar onde as ondas arrebentavam, e fiquei assim, deixando as ondas arrebentarem e a espuma morna do fim da tarde entrar pela minha bunda aberta. Foi me dando uma tontura, eu sem querer pensei no braço direito do primo Alex, cada vez mais depressa, parecia assim que ia explodir alguma coisa. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou coisa que queria porque queria sair de dentro de mim sem encontrar o jeito (ABREU, 2005b, p. 121, grifos nossos).

O jovem adolescente, virgem, ainda não passou pelos ritos de iniciação sexual e sequer sabe como se masturbar. No mar, ao abrir as nádegas e deixar que a espuma das águas do mar entrasse por sua bunda, revela-nos novamente o desejo inconsciente do protagonista por Alex. A tontura que o jovem sente é o resultado de um sentimento, de uma sensação que ele experimenta: a água do mar arrebentando em sua bunda e a espuma entrando por suas nádegas. Este fato revela ao leitor o desejo consciente ou inconsciente que o jovem tem em ser penetrado, em sentir o outro, no caso o primo, penetrando-o, daí a imagem que lhe vem à cabeça de Alex se masturbando, levando o protagonista a quase alcançar o gozo tão almejado. Infelizmente, ele não consegue e sente-se novamente frustrado.

O protagonista retorna para casa com o coração batendo muito forte. Uma sensação que ele também não havia experimentado antes de ver novamente o primo. Ao chegar a casa, o jantar já estava quase sendo servido pela mãe. O pai, como sempre, sem

lhe olhar, com certo desprezo, ordena que ele vá lavar as mãos. A única certeza que tinha era de que não queria ficar perto de Alex. Ao voltar para a sala de jantar, o primo já se encontrava sentado à mesa. Então, ele evitou olhar para ele, mas mesmo sem o olhar diretamente pode perceber com que roupa ele estava. No entanto, em um determinado momento, em que a mãe servia Alex, o protagonista ergueu a cabeça, levantou os olhos e viu o primo ali, sentado a sua frente, olhando-o disfarçadamente:

Ele apertou aquelas sobrancelhas pretas grudadas em cima do nariz e piscou pra mim. Como se a gente tivesse um segredo. Fiquei ali feito besta olhando de vez em quando pra ele. Ele sempre olhava de novo pra mim por cima da jarra de quissuco que na janta era de laranja, não de groselha. Vezenquando piscava, vezenquando ria, sem ninguém ver. Como se tivesse uma coisa que só acontecia entre ele e eu. Uma coisa que era um pouco essa vontade minha de ficar olhando sem parar pra ele? Podia ser essa vontade, misturada com aquele medo, aquele braço se mexendo cada vez mais depressa, aquele fio prateado de gosma brilhante estendido no chão (ABREU, 2005b, p. 121, grifos nossos).

Durante o jantar o jovem protagonista até tentou evitar o primo Alex, mas estava como que magnetizado por seu olhar, sobretudo, por que Alex piscava para o jovem como “se” houvesse um segredo entre ambos. Alex, que não estava dormindo, mas se masturbando, percebeu que o primo o observava da janela do quarto, como saberemos mais tarde na próxima parte da narrativa. O que ocorre é que o adolescente não sabia que Alex o tinha visto espiando-o enquanto ele se masturbava. Justamente por isso, Alex pisca, sorri e olha para o primo com certa frequência, como se houvesse um segredo entre eles, e, de fato, há um segredo: o interesse de Alex pelo primo e vice-versa.

Ao final do jantar, sem nada perceber, os pais do protagonista sugerem que seria bom se eles saíssem juntos para tomar um chope no centro da cidade. Então, o jovem, ao passar o dedo na calda do pêssego em compota e lambê-lo vagarosamente, em uma atitude de sedução inconsciente, olha para o primo Alex e o convida para sair. Alex, evidentemente, aceita o convite.

A sétima parte da narrativa tem início com a saída de ambos os personagens para o centro da cidade para tomarem chope e conversarem um pouco. O protagonista logo percebe que Alex estava usando uma calça Lee, importada, americana, de cor “azul-escuro que clareava aos poucos, meio esbranquiçada nas partes em que encostava no corpo. *Nos joelhos, na bunda, na frente onde roçava no volume do pau, atrás do fecho. Tinha fecho éclair que nem saía de mulher [...]. Dava um jeito especial na pessoa. Um jeito bonito, um jeito moderno* (ABREU, 2005b, p. 122, grifos nossos). Nas décadas de 1970 e 1980 as calças jeans eram sinônimos de liberdade, de ousadia e de modernidade, assim como os sapatos de plataforma nos modelos masculinos e femininos, juntamente com as minissaias e calças boca-de-sino.

A calça jeans trata-se de uma peça do vestuário com a qual os adolescentes e jovens daquelas décadas, e, quiçá, ainda hoje, se identificam pela sensação de liberdade e modernidade. Atualmente há outros valores agregados como a praticidade, além de ser usada por pessoas de todas as idades. Além disso, Alex também fumava e já bebia cerveja. Todos estes elementos, quando associados às imagens que temos do corpo de Alex, remetem o leitor a imagem de um jovem adulto de certo modo experiente, vivido, que já passou por algumas experiências de vida significativas para sua formação.

No bar, sentados em uma mesa, o protagonista simplesmente não consegue parar de olhar para o primo e admirá-lo cada vez mais. Então, “Ficava ali sentado do [seu] lado como se fosse um cara comum, fumando, bebendo cerveja e rindo de vez em quando pra [ele]” (ABREU, 2005b, p. 122). Ao lado de Alex no bar, o adolescente, por alguns instantes, não se sentia mais um “pequeno monstro”, pois Alex havia lhe dito que era seu amigo. Tão simples, tão natural, mas era a primeira vez que ele ouvia alguém dizer que era seu amigo.

A partir desse momento, uma alegria desmesurada toma conta do protagonista que começa a falar sem parar sobre variados assuntos e Alex também responde no mesmo ritmo acelerado, falando sobre o curso de medicina que irá iniciar em Porto Alegre, de filmes e discos diversos, de livros, de cinemas, de bares, enfim, de uma multiplicidade de lugares e atividades que poderiam ser feitas em Porto Alegre. Então, Alex diz ao primo que sua mãe havia lhe dito que estava pensando em mandá-lo para a capital para continuar seus estudos, fato que deixa o protagonista ainda mais excitado, sonhando em como seria bom ele e o primo Alex, juntos, sozinhos, em Porto Alegre:

e todo mundo olhava quando a gente entrava junto no cinema e falavam baixinho de um jeito diferente, porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto, só por isso falavam e apontavam, eu e o primo Alex, caminhando de tardezinha por uma praça ou numa calçada mesmo ali daquele lugar onde eu nunca tinha ido chamado Paternon, e Paternon era quase tão bonito e longe quanto Sumatra, Zanzibar, Uganda, e eu criei coragem e falei pra ele que queria ser músico, fazer rock que nem o do Elvis [...] depois [ele] passou a mão no meu cabelo e disse que tinha que deixar um topete crescer pra cair na testa quando eu fizesse *yeah*, remexendo as cadeiras (ABREU, 2005b, p. 124, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

Ele imagina como seria a vida dos dois, juntos, em uma cidade maior, na capital, em Porto Alegre, longe de Santiago do Boqueirão. Em outro lugar, onde ninguém os conhecia, eles poderiam estabelecer uma relação (homo)afetiva sem ficarem se preocupando com os olhares alheios e ele não se sentiria mais um monstro, um ser diferente, um ser contra as leis da natureza.

Nesse momento, na mesa do bar, o primeiro contato entre ambos ocorre, quando Alex toca o cabelo do protagonista dizendo-lhe que ele deveria deixar um topete crescer, tendo em vista que gostaria de cantar rock. O jovem adolescente, acompanhando o primo na cerveja, resolve fumar um cigarro pela primeira vez. A bebida e o cigarro, assim como ocorre em “Sargento Garcia”, são símbolos de liberdade e independência, similares ao jeans.

Ao acender o cigarro e dar a primeira tragada, ele tosse várias vezes, pois nunca havia fumado, mas não está preocupado com isso, pois ele está se sentindo muito bem nessa noite, sobretudo por ter ao seu lado a companhia daquele primo que “era bonito, todo mundo em volta olhava, eu ria, ele ria, e a gente estava ficando cada vez mais bêbado quando eu tentei levantar pra ir ao banheiro e quase caí em cima da mesa” (ABREU, 2005b, p. 124).

Bêbados, os dois personagens resolvem voltar para casa. A oitava parte do conto inicia-se com Alex e o primo, ambos bêbados, rindo à toa, à toa, na porta de casa. Passava da meia-noite, já era tarde, ninguém estava acordado na casa, ninguém ouviu os dois chegarem.

No quarto, ambos olhavam-se mutuamente e riam sem conseguir parar, cada um deitado em sua cama. Por causa da cerveja que tomaram, o protagonista resolveu ir ao banheiro para urinar e, para sua surpresa, ao voltar para o quarto eis que encontra

Alex deitado de costas na cama, completamente nu. A imagem que ele tem do primo nu na cama simplesmente desestabiliza-o por completo. Além disso, era-lhe impossível não olhar para aquele corpo, de pele morena, com os pêlos harmoniosamente distribuídos pelo corpo, de tal modo que ele até tentava não olhar, mas não conseguia disfarçar, pois continuava magnetizado, não somente pelo olhar, mas também pelo corpo do primo, até que Alex também o olhou firmemente por alguns instantes, levando-o a fazer uma pergunta qualquer só para estabelecer um diálogo. A partir desse momento, o protagonista não mais parou de olhar:

E aí não consegui mais parar de olhar pra ele. Fui ficando meio descarado e comecei a olhar mesmo, porque tinha vontade e era bom de olhar. Desci os olhos pelo peito dele, acompanhando aqueles pêlos que se amontoavam lá em cima, pouco embaixo do pescoço, em volta das mamquinhas cor-de-rosa, depois se estreitavam enquanto desciam pela barriga e ficavam assim um fiozinho crespo, até começarem a encrespar mais e a aumentar de novo, no meio das pernas. Ele estava com as mãos no meio das pernas, lá onde os pêlos encrespavam mais (ABREU, 2005b, p. 125).

O olhar do protagonista percorre todo o corpo do primo, que permanece estático diante do outro que o observa. Trata-se de um modo de olhar e de dizer o corpo de Alex que explicita o desejo, a excitação e a vontade que ele tem em possuir o corpo do outro. Não se trata apenas de possuir carnalmente o corpo do outro, mas de desvendar os caminhos sinuosos daqueles pêlos que percorrem o peito, as coxas, as costas, as nádegas e a virilha de Alex. Nesse momento em que observa o primo, o protagonista resolve contar a ele que o havia observado dormindo após o almoço, mas, para sua surpresa, Alex lhe responde que ele já sabia e que não estava dormindo, mas se masturbando.

Alex, então, pergunta ao primo se ele já se masturbou, se ele sabe o que é isso e como fazer. A resposta negativa levou Alex a perguntar-lhe se queria aprender e a resposta foi sim, ele queria aprender. O protagonista irá passar por um rito de iniciação sexual, que lhe será ensinado pelo primo mais velho, mais experiente e mais maduro.

Note-se que Alex já estava com as mãos entre as pernas quando era observado pelo primo, provavelmente ele estava acariciando o próprio pênis para que este ficasse rijo e tenso, pois possivelmente ele já estava pensando no que iria propor ao primo quando retornasse do banheiro. Alex, então, ordena ao primo que tire a roupa e sente-se ao seu lado na cama, o que ele fez rapidamente, com o coração batendo forte e acelerado, experimentando uma emoção nunca antes sentida.

Alex, nu, aproxima-se do primo e tira-lhe a cueca deixando-o completamente nu:

Agora eu também estava completamente nu, de pau tão duro quanto o dele, eu tinha visto. Ele não escondia, não era feio. Quase fiquei com vergonha, mas ele segurava os olhos dele bem dentro dos meus, sem sorrir nem piscar. Ele levou a mão direita até o meu pau duro, enquanto com a mão esquerda pegava a minha mão direita e levava até o meu pau duro. Ele segurou meu braço, mexendo devagar para que eu movimentasse para cima e para baixo, que nem ele fazia. Ele era tão bonito. Ele se torceu e gemeu um pouco. [...]. Aquela coisa querendo explodir vinha subindo de novo. Eu abri as pernas, joguei o corpo para a frente. Ele chegou mais perto. Então pegou outra vez no meu braço, cuspiu na palma da minha mão e levou até o pau dele. Ele cuspiu na palma da mão dele e levou até o meu pau. Quente molhado rijo macio. A cama rangia. [...]. Mais depressa, ele disse. Mais depressa, vem junto. Parecia que a gente estava sozinho só os dois num barco solto no mar no meio duma tempestade. [...]. Ele chegou ainda mais perto. Eu coleí meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele (ABREU, 2005b, p. 126-127).

Esta é a passagem em que ocorre efetivamente o rito de iniciação sexual, no qual o primo é o responsável pelo controle da situação, pela condução dos gestos de ambos, pela iniciativa em se masturbarem juntos, ou melhor, de um masturbar o outro simultaneamente até que ambos gozem, ao mesmo tempo, um na mão do outro. A primeira ejaculação do protagonista é exemplar dessa passagem da infância para a adolescência, assim como a menstruação o é para as meninas.

Além disso, há ainda uma demonstração de homoafetividade entre os dois personagens, explicitada no beijo que Alex dá no primo, que cola em seu peito, sentindo de perto o cheiro e o calor daquele corpo que tanto desejava. Após ejacularem, há outra demonstração de afetividade entre eles, uma vez que se abraçam, passando as mãos molhadas nas costas um do outro, afastando as suas bocas, deitando-se um no peito do outro, de modo que nosso protagonista podia ouvir as batidas do coração de Alex, feliz por que o primo o havia ensinado a tirar de dentro de si aquele fio prateado que tanto ansiava por sair. Assim eles permaneceram por um longo tempo até que, de repente, se afastaram, olhando um para o outro, e riram sem parar.

Na manhã seguinte, na última parte do conto, Alex foi com o primo para a praia logo cedo, pois ele iria embora para Porto Alegre a tardezinha. Na praia, Alex ensinou o primo a mergulhar e a boiar. Depois do almoço, naquele mesmo quarto quente coberto de folhas de zinco, Alex ensinaria outros caminhos ao primo. Caminhos que o jovem protagonista nunca mais esqueceria. Uma experiência que iria marcá-lo profundamente. Esses caminhos não são explicitados ao leitor, mas talvez possamos compreendê-los como uma possível relação sexual entre os dois, dado os acontecimentos precedentes e a atração que ambos sentiam um pelo outro. Enfim, o ato

sexual em si não é explicitado ao leitor, apenas a atração, o desejo, a ânsia em possuir o outro, o beijo e o momento único do gozo que o jovem adolescente nunca irá esquecer.

Talvez a omissão do ato sexual em si seja uma estratégia que o autor encontrou para dizer a maneira carinhosa e sensível de Alex para com o primo em um momento muito delicado para um adolescente em sua primeira experiência sexual. Tal atitude de Alex se contrapõe claramente à agressividade, à brutalidade, à ausência de carinho e ternura do Sargento Garcia em relação a Hermes, explicitando uma diferença latente de educação e relação social com o iniciado sexualmente.

Alex partiu a tardezinha deixando para trás o primo, que não se sentia mais um “pequeno monstro”. Perguntado pela mãe se estava sentindo a falta do primo, o jovem adolescente responde que não, pois ele “*sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre [com ele]. Guardado bem aqui, na palma da [sua] mão* (ABREU, 2005b, p. 127, grifos nossos).

Portanto, em “Sargento Garcia” e “Pequeno monstro” temos dois jovens protagonistas que passam por ritos de iniciação sexual distintos. No primeiro conto, Hermes é iniciado pelo Sargento Garcia, que o desvirgina de forma brutal. Uma experiência que é traumática para Hermes. Já no segundo, não há ocorrência explícita do ato sexual em si, mas uma homoafetividade entre Alex e o primo que os leva a se masturbarem e também a descobrirem outros caminhos juntos. Neste caso, não se trata de uma experiência traumática para aquele que está sendo iniciado, mas de um momento de êxtase e de prazer entre os dois personagens.

Em todo caso, em ambos os contos percebemos que há uma erotização dos corpos e que os protagonistas que estão em processo de formação, de amadurecimento, passam por determinados ritos de iniciação sexual ao desvendarem os segredos do

próprio corpo, e, quiçá, do corpo de outro homem, experimentando sentimentos e emoções até então desconhecidos. Os dois protagonistas, impulsionados pelo desejo e pela atração pelo corpo de outro homem, entregam-se àqueles que serão os responsáveis por sua iniciação. Ambos, ao passarem pelos ritos de iniciação, têm suas vidas transformadas: Hermes sente uma sensação de liberdade que é expressa na decisão de começar a fumar. Já o outro protagonista não se sente mais um “pequeno monstro”, ser deformado, degenerado, contrário às leis da natureza, pois havia encontrado alguém com quem poderia compartilhar os mesmos sentimentos e emoções.

3.1.4 AIDS e morte, vida e memória: mapeamentos subjetivos e ficcionais

A vida grita. E a luta, continua.

Caio Fernando Abreu

Quando Caio F. descobriu que tinha contraído o vírus da AIDS²⁰, em 1994, estava no auge de sua carreira e sendo constantemente convidado para participar de eventos, lançamentos e feiras internacionais, conforme afirma Ítalo Moriconi:

Quando adoeceu de Aids em 1994, Caio estava em pleno processo de internacionalização da obra. Em 1991, tinham sido lançadas as traduções inglesa e francesa de *Os dragões não conhecem o paraíso*, que contaram com excelentíssima repercussão crítica, particularmente

²⁰ Segundo as normas da Língua Portuguesa, há duas formas de grafar essa sigla: Aids e AIDS, de tal modo que utilizaremos esta última em nosso texto, mas alguns dos críticos por nós estudados optam pela outra abreviação, além de Caio F., em alguns momentos, também grafá-la simplesmente como aids.

na França, para onde Caio logrou viajar em 1992, beneficiando-se de uma bolsa para escritores concedida por uma instituição daquele país. Em 1993, pôde retornar à sua amada Europa para fazer leituras na Alemanha e na Holanda, participando também de um Congresso Internacional sobre Literatura e Homossexualidade.

No ano seguinte a explosão. Três lançamentos no Salão do Livro de Paris – o romance *Dulce Veiga*, a noveleta *Bem longe de Marienbad* (que Caio escrevera durante os três meses da bolsa de dois anos antes) e a coletânea de conto *L'autre voix*. O sucesso foi tanto que *Dulce Veiga* acabou entre os finalistas indicados para o Prêmio Laura Battaglion de melhor romance traduzido (2002, p. 12).

Logo em seguida a esses lançamentos na França, ocorre uma sequência de traduções das obras de Caio F. em outros países europeus, como, por exemplo, Holanda, Alemanha e Itália. Foi em meio a esse processo de internacionalização de sua obra que o escritor se deparou com o resultado positivo em seu teste de HIV. Em suas cartas, Caio F. escreve, em 16 de agosto de 1994, a Maria Lídia Magliani para lhe contar a notícia. Dias depois, ele comunicaria a seus leitores, na coluna quinzenal que mantinha no jornal *O Estado de S. Paulo*, que estava contagiado pela doença.

A carta enviada por Caio F. a sua amiga Magliani merece destaque especial e, por isso mesmo, será transcrita em sua íntegra:

A Maria Lídia Magliani

São Paulo, 16.08.94

Magli querida:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana...

Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal – febres, suadores, perda de peso (perdi – imagina – oito quilos), manchas no corpo – e sem um tostão. Não vou te contar todos os detalhes dolorosos dos 2 últimos meses – mas meu santo é forte e mandou aquele nosso velho anjo da guarda chamado Graça Medeiros, vinda de NY pqe o irmão de S. [...] está terminal [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3^o dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de

dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí.

Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho I no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco...

Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e históricos infeccioso feito com o médico, tenho isso há *dez* anos.

E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. Eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuya, Hervé Guibert, Cyril Collard.

E estou cercado de anjos. Minha irmã Cláudia – sempre a mais brava e bela – veio de POA. Ficou dois dias. Todos da família lidam bem com a coisa. Nair, a espantosa, não ficou *nada* chocada: já sabia...só ela sabia. Mas nunca duvide de mães. E amigos ótimos, visita todas as tardes, muito amor, maçãs e chocolates.

Ganhando alta aqui, mais uma semana, vou para POA. Quero ganhar forças para enfrentar Frankfurt e dois congressos na França em outubro/novembro. Não sinto nenhum rancor, nenhuma mágoa. Chorei algumas vezes porque a vida me dá pena, e é tão bonita. Passeio pelos corredores da enfermaria e vejo cenas. Figuras estarecedoras. Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente – me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé.

Te amo muito. [...] Beije Marijô por mim (adoro escrever Marijot).

Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino.

Mas creia,

estou equilibrado, sereno, e às vezes até feliz.

Muito amor, seu

Caio F.

(Finalmente um escritor *positivo!*)

PS – Ouço muito Maria Callas, sobretudo a ária final da *Butterfly*, que Augusto me deu. Difícil ouvir outra coisa.

PS – Não se preocupe. Não fique triste. Tudo me parece muito lógico: Que outra morte eu poderia ter? É a minha *cara!* E futilidade sempre foi matéria de salvação: convenhamos que é muito moderno, muito in...

Só choro às vezes porque a vida me parece bela (O sol. As cores. As coisas). Mas é de emoção, não de dor. Ta tudo certo.

Love

Love

Love

It's

All

We

Need

Always

(ABREU, 2002a, p. 311-313, grifos do autor em itálico; supressões do organizador das cartas; grifos nossos em sublinhado).

Nesta carta, na qual Caio F. comunica a sua amiga Maria Lídia que está doente, ele faz referências iniciais aos vários sintomas da AIDS, entre eles os suadores, as febres, os delírios e a perda progressiva de peso em decorrência da debilitação do corpo físico. O diagnóstico aparentemente não surpreendeu o autor, que intimamente já presumia ter a doença, pelo modo de vida um tanto desregrado e por vários de seus amigos terem morrido de AIDS anos antes. No entanto, a confirmação da doença expressa naquele “positivo” acabou por provocar nele “um quadro de dissociação mental”, que teve como resultado imediato sua internação por cerca de um mês:

Caio não estava nada bem. De repente, caíra a ficha: toda a irreversibilidade da doença, todo o absoluto que estava contido no resultado positivo do exame, todo o significado, enfim, de ser soropositivo, parecia descer sobre sua cabeça e esmagá-la como um trator. Era peso demais, era demais. Vou morrer, pensou ele. Vou morrer, tenho aids, acabou (CALLEGARI, 2008, p. 168).

Mesmo durante todo o período de tratamento e de convivência com o vírus da AIDS o escritor não perdeu seu senso de humor, pelo contrário, tornou-se mais bem humorado, mais calmo e sereno – embora esse humor oscilasse de vez em quando devido ao tratamento –, e dizia-se feliz por poder vivenciar sua morte anunciada pela doença com lucidez e fé em uma possível cura e/ou tratamento em longo prazo que a mantivesse sob controle.

Em relação a esse humor de Caio F., Jeanne Callegari afirma que ele não cessava, pois o escritor

ia para os exames e pedia aos amigos: segura a Maria Callas pra mim, por favor. A Maria Callas era o aparato do soro, que ele levava dançando, exatamente como na cena de *Filadélfia*. Ele compôs *raps* para o AZT, brincou, cantou. Depois do susto inicial, ele ia descobrindo um jeito de lidar com a doença (2008, p. 169).

Ademais, Caio F. queria desmistificar os mitos e estigmas em torno da AIDS e daqueles que eram portadores do vírus. De tal modo que o escritor converteu o positivo da doença, na verdade algo negativo, dado a eminência da morte, em algo positivo em sua vida. O escritor negativo, anos antes, era extremamente pessimista e suas marcas são visíveis em sua obra, dadas a presença da solidão, da introspecção, da melancolia, da dor e do sofrimento, entre outros aspectos. Já o escritor contaminado pelo vírus torna-se mais positivo, humano, sereno e calmo, embora esta calma oscile em decorrência dos fortes medicamentos que afetavam seu estado de humor.

É em *Pequenas epifanias*, uma coletânea de crônicas publicadas em *O Estado de S. Paulo*, organizadas por Gil Veloso, após a morte do autor, nas quais a temática da AIDS se torna mais explícita, sobretudo nas “cartas para além do muro”, nas quais Caio F. comunica a seus leitores que está contaminado pelo vírus.

De acordo com Antonio Eduardo de Oliveira, “o título dessas crônicas/cartas é uma alusão simbólica do corpo vivo lutando para transpor ‘o muro’, metáfora espacial que se torna limítrofe entre a vida e a morte” (2009, p. 117). As crônicas/cartas são escritas durante o período em que o escritor esteve hospitalizado.

Nelas, Caio F. expõe aos seus leitores o corpo aidético, um corpo que o inspira na elaboração de sua escrita, de seus contos, crônicas e cartas.

Na “primeira carta para além do muro”, publicada em 21/08/1994, Caio F. ainda faz referência à doença de forma um pouco velada, indireta, ao comunicar pela primeira vez a seu público leitor que estava doente:

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer (ABREU, 1996, p. 96, grifos nossos).

Ao expor a sua doença, o seu corpo aidético com suas implicações de variada ordem, Caio F. não somente revela o sofrimento, os sintomas e o medo diante daquilo que lhe é desconhecido, pois ele também pretende estabelecer com seu leitor uma cumplicidade através das cartas e crônicas, gêneros que pressupõem um tom menos formal, uma linguagem mais coloquial e uma maior proximidade com o outro, no caso, o leitor epistolar, considerado por ele um interlocutor para divulgar a sua produção além dos muros brancos, dos limites físicos que lhe são impostos pela doença:

Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras – e elas doem, uma por uma – para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses [visitantes] que costumam vir no meio da tarde (ABREU, 1996, p. 97).

De tal modo que Caio F. vê o ato de escrever/o processo de escrita como único meio de redenção:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers dóia fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar.

Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Por isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei, é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez (ABREU, 1996, p. 96, grifos nossos).

A cumplicidade com o leitor é visível nas cartas/crônicas para além dos muros. O escritor expõe sem nenhum pudor as suas dores físicas. Profundas. Marcantes. É nesse “corpo feito de carne e veias e músculos”, doente, acamado em um quarto de hospital, que Caio F. busca forças no mais profundo de seu íntimo para revelar ao seu leitor não somente a sua doença e seus sintomas físicos, psicossociais e emocionais, mas, sobretudo, uma tentativa de resistência à morte, uma “não-desistência” de viver que, por hora, pode salvá-lo. A escrita, o processo de escrever e de dialogar com o outro é, para ele, um dos meios mais eficazes de tentar resistir ao anúncio de uma morte que parece tão próxima, tão real: “a única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever” (ABREU, 1996, p. 97-98, grifos nossos).

Na “Segunda carta pra além dos muros”, publicada em 04/09/1994, o escritor apresenta uma consciência mais explícita da presença da morte anunciada pela AIDS. Nessa carta, Caio F. faz várias referências a elementos da cultura pop e ao início da luta política pela causa gay internacional ao mencionar o bar Stonewall, de Nova Iorque:

Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. *Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos)*, recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor (ABREU, 1996, p. 99, grifos nossos).

A referência aos elementos de uma cultura pop é perceptível quando o escritor nos diz dos anjos rebeldes, debochados, que trajam jeans, roupas de couro e “cabelos descoloridos”, além da referência a Renato Russo, músico ícone de uma geração de jovens que optou por outro modo de viver, outra cultura; enfim, uma juventude “transviada” que festeja a vitória de Stonewall pelo respeito à diversidade sexual e de gênero e aos seus direitos como cidadãos.

Além dessas referências, nessa carta/crônica o escritor evoca várias personalidades famosas vitimadas pelas AIDS. Caio F. evidencia o show da vida, uma “metáfora midiática” (OLIVEIRA, 2009) para se referir a todos aqueles cuja morte anunciada pelo vírus da AIDS tornou-se real:

Homens, mulheres, você sabe, anjos nunca tiveram sexo. E alguns trabalham na TV, cantam no rádio. Noite alta, meio farto de asas ruflando, liras, rendas e clarins, despenco no sono plástico dos tubos enfiados em meu peito. E ainda assim eles insistem, chegados desse Outro Lado de Todas as Coisas. Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos bailarinos-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyrill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. *Tantos, meu Deus, os que se foram.* Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (ABREU, 1996, p. 100, grifos nossos em itálico).

Por fim, na “Última carta para além dos muros”, de 18/09/1994, há uma confissão explícita, direta sobre a contaminação do escritor. O que antes estava dito nas entrelinhas, nos entre-lugares de sua escrita, torna-se mais claro ao seu leitor, seu interlocutor com o qual tem estabelecido certo diálogo a respeito da AIDS, da morte, da vida:

Porto Alegre – Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o Pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. *No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e*

anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé (ABREU, 1996, p. 102, grifos nossos).

A confissão do escritor, agora explícita e mais direta, também nos revela com maior nitidez a sua força de resistência, a sua não-desistência de viver, de amar, de continuar a escrever seus contos, crônicas e cartas. É justamente essa fé, resultado de amor e energia positiva recebida de amigos e familiares, que dá forças para que Caio F. continue lutando e acreditando na possibilidade de permanecer vivo para dar continuidade aos seus projetos de vida, de escritor. Nessa carta/crônica, ele ainda diz ao leitor sobre a fragilidade do corpo humano diante das adversidades e sua vulnerabilidade à dor e à doença.

O autor, nessa carta/crônica, evoca memórias afetivas, amorosas e familiares, além de confessar ao seu interlocutor que a cada dia que passa ele apura mais a sua percepção daquilo que o cerca, percebendo que há vida, alegria e amor nas coisas aparentemente mais fugazes e belas de nosso cotidiano. Caio F. estava se transformando em um novo homem, que se importava somente com a vida, embora a morte estivesse tão próxima a ele:

Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do Tempo e creme de chantilly às vezes e confetes de algum carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. Armado com as armas de Jorge (ABREU, 1996, p. 103, grifos nossos).

O escritor, após sair do hospital, retornou a casa²¹ dos pais, em Porto Alegre, no bairro do Menino Deus, seu único refúgio, onde passou a cultivar e a cuidar de várias plantas e flores no jardim da casa:

Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; o portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se Menino Deus este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto. Nunca se sabe até que ponto seguro, mas – para lembrar Ana C., que me deteve à beira da janela – como não se pode ancorar um navio no espaço, ancora-se neste porto. Alegre ou não: ave Lya Luft, ave Iberê, Quintana e Luciano Alabarse, chê (ABREU, 1996, p. 103).

Em relação à percepção do autor, gostaríamos de ressaltar que ele observa, quando se encontra hospitalizado em São Paulo, alguns aspectos da realidade circundante como, por exemplo, os médicos, os enfermeiros, os faxineiros, a presença amorosa de familiares e alguns amigos, embora estas imagens sejam percebidas pelo escritor com certa nebulosidade advinda da febre alta e de seus delírios, além de relembrar nominalmente alguns dos que morreram contaminados pelo HIV. Ao se mudar para Porto Alegre, para um ambiente familiar, considerado seu porto seguro, sua percepção volta-se para as coisas simples, cotidianas e também é o momento em que o autor se lembra de alguns de seus pares, escritores pelos quais nutre certa admiração e gratidão.

De acordo com Ítalo Moriconi (2002), ao retornar à casa dos pais, o escritor lutou muito para tentar manter o mesmo ritmo de trabalho mesmo durante as oscilações

²¹ Para Bachelard (2003, p. 24-26), a simbologia da casa diz respeito ao “nosso primeiro universo”, remetendo igualmente à simbologia feminina, tendo em vista o sentido de refúgio, de proteção, de agasalho, de seio materno em contraposição à hostilidade exterior do mundo, do universo, da sociedade. A casa é, portanto, símbolo da estabilidade, de conforto, de aconchego, de um retorno às raízes maternas.

de seu estado físico, marcado pela doença. Foi justamente nesse período, que compreende cerca de quase dois anos, de agosto de 1994 a fevereiro de 1996, que Caio F. revisou parte de sua produção, reeditou alguns de seus livros e publicou outros, a exemplo de *Ovelhas negras*, livro considerado pelo próprio escritor como pré-póstumo, publicado em 1995, que reúne parte de sua produção desde a década de 1960 até a de 1990. Pré-póstumo porque Caio F. tinha pavor de morrer e ter parte de sua produção ainda inédita publicada postumamente sem passar pelo seu crivo, o que ocorre com certa frequência com alguns escritores, a exemplo de Ana Cristina César, que teve seus inéditos publicados.

Como dissemos anteriormente, Caio F. é considerado o primeiro escritor brasileiro a tematizar a AIDS e ele o faz de forma muito sutil inicialmente, em boa parte de sua obra quando se refere à epidemia presente no corpo de seus personagens. Em relação a esta sutileza do autor ao se referir à AIDS, principalmente através de metáforas, do não-dito, Marcelo Secron Bessa afirma que

nos textos de Caio Fernando Abreu que abordam a AIDS, a não-nomeação é uma ordem. Em todos eles, a AIDS é subentendida em maior ou menor grau, mas quase nunca a sigla é escrita. As exceções são as duas rápidas vezes em “Pela noite”, uma em “Dama da noite” (conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*), e uma em *Onde andarás Dulce Veiga?*, o que praticamente não conta (1997, p. 81).

Em relação a este discurso da AIDS e sobre suas implicações na vida afetivo-sexual e social daqueles que foram contaminados pelo vírus, Ítalo Moriconi afirma que

pode-se constatar facilmente que o discurso da Aids, em torno da Aids, pautado pela Aids, já estava presente na obra de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80. Diante da possibilidade de que ele mesmo viesse a se tornar vítima, tal como já ocorria a todo instante com tantos e tantos de seus amigos próximos e distantes, sua postura foi idêntica à de muitos no Brasil, cheia de contradições, idas e vindas, já que a epidemia colocava no centro do debate algo que havia começado a se tornar simples e que de repente ficava complicado de novo – a vivência da condição homossexual (bissexual?) masculina (2002, p. 14).

Exemplar desse discurso em torno da AIDS que já aparece na década de 1980 na produção de Caio F. são os contos “Linda, uma história horrível” e “Dama da noite”, incluídos em *Os dragões na conhecem o paraíso*, publicado em 1988.

A epígrafe deste livro é exemplar em relação aos temas que serão abordados pelo escritor no decorrer da obra. De acordo com Caio F.,

[s]e o leitor quiser, pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo (ABREU, 2005b, p. 20, grifos em itálico do autor, grifos nossos em sublinhado).

São treze²² contos que giram em torno da temática do amor, ou como diria Caio F., de uma “espécie de amor”, dada a carência de afetividade, a solidão e a

²² De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 902-903, grifos dos autores), desde a Antiguidade o número treze traz em sua simbologia nuances pejorativas, entre elas, este número “determina uma **evolução fatal em direção à morte**”, e “como elemento excêntrico, marginal, errático, foge à ordem e aos ritmos normais do universo”. A simbologia desse número traz em seu bojo uma referência à morte tanto na Astrologia quanto nas cartas do Tarô, indicando não somente um fim, mas o recomeço após a morte, a conclusão de um ciclo e início de outro. É válido lembrar ao leitor que Caio Fernando Abreu era adepto da Astrologia e também se interessava pelo Tarô, o que significa que os índices simbólicos em

ausência de amor, causa maior das perambulações dos personagens em constante peregrinação pelas ruas, bares, boates, saunas, becos....buscando, mesmo que por um momento fugaz, um laço de afetividade, um abraço, uma carícia, um beijo, um toque, um olhar....uma espécie de amor, que se relaciona com certa frequência à solidão, à melancolia, ao medo e à morte anunciada, em alguns contos, pela AIDS.

Enfim, são treze narrativas marcadas pelo signo da morte, pela metáfora da AIDS que permeia a maioria desses contos, sendo percebida pelo leitor nas atmosferas criadas pelo autor tanto o que se refere ao plano físico quanto ao plano psicológico dos personagens, marcados por um “estado de sítio afetivo-sexual” (BESSA, 2002, p. 120), resultado direto de sua contaminação pelo vírus HIV, contribuindo ainda mais para acentuar o sentimento de solidão e carência afetiva advinda justamente da impossibilidade de tocar o corpo do outro, um corpo doente, contaminado, também condenado à morte.

Trata-se uma “paranóia do corpo” que é engendrada pela AIDS, provocando nesses personagens um sentimento de “amargura de viver em um momento em que o toque no corpo alheio se transforma em horror” (BESSA, 2002, p. 122), que não é nomeada, mas que permanece no entre-lugar da escrita e do discurso de Caio Fernando Abreu, revelando um sentimento de angústia, de solidão, de carência afetiva e de medo da morte anunciada pela doença, como veremos adiante em nossa análise dos contos “Linda, uma estória horrível”, “Dama da noite”, “Anotações sobre um amor urbano” e “Depois de agosto”.

suas narrativas não são gratuitos. Aliás, o próprio autor afirmou, em uma de suas entrevistas, que *Os dragões não conhecem o paraíso*, escrito sob o signo do número treze, “é um livro sobre a morte. Logo no início, você vai encontrar uma longa dedicatória a amigos que morreram nos últimos quatro, cinco anos, desde Ana Cristina, que se suicidou em 83. Treze é o número da morte. No tarô, é a carta da morte. Morte não como fim, mas como recomeço” (ABREU, 1995, p. 04).

Para Didier Eribon (2008, p. 57-58), é nas grandes cidades em que se concentraram e ainda hoje se centralizam “o nicho ecológico’ da epidemia da Aids. E os nomes maravilhosos que fizeram sonhar gerações de homossexuais (San Francisco, Nova York, Paris...) ficaram ensombrecidos pelo espectro da morte. E pela infinita tristeza dos lutos repetidos para os que sobreviveram perdendo inúmeros amigos”. Com a epidemia da doença na década de 1980, os grandes centros urbanos tornaram-se, ao mesmo tempo, espaço para as solidariedades mútuas, e também de uma forte abjeção. Além disso, o advento da AIDS também resultou em um

coming out forçado daqueles que até aqui tinham preferido calar a homossexualidade, recebendo, como consequência, a hostilidade dos vizinhos, dos colegas, da família. Para muitas das pessoas atingidas, não era apenas a soropositividade ou a Aids que eram difíceis de “dizer”, mas também, é claro, a homossexualidade, embora a vergonha de ser homossexual fosse reforçada pela vergonha de ser doente e doente de uma doença que reforçava a vergonha de ser homossexual (ERIBON, 2008, p. 58).

De acordo com Denise Jodelet (2001, p. 18), nos anos 1970/1980 houve a eclosão de duas concepções em relação à AIDS amplamente difundidas em nossa sociedade: uma moral e social; outra, biológica. Na primeira, a AIDS era representada como uma “doença-punição” àqueles cuja conduta era considerada pela sociedade como degenerada e permissiva, cuja irresponsabilidade sexual advinda da liberdade sexual e pelo rompimento com os padrões dos “bons costumes” receberam como punição a AIDS. Essa concepção baseia-se em uma ordem moral e conservadora que é largamente influenciada por instâncias religiosas, sobretudo pela Igreja Católica, que é contra o uso de preservativos e contra o sexo antes e fora do matrimônio.

Nesse sentido, as campanhas governamentais qualificavam a doença como “decadência moral, religiosa, castigo de Deus ou vingança da natureza” (JODELET, 2001, p. 18), tendo como seus portadores os drogados, os hemofílicos, os homossexuais e os receptores de transfusões. Como vetores do mal apontavam o sangue e o esperma. Essa concepção moral e social da AIDS, ainda presente em nosso cotidiano, faz dela “um estigma social que pode provocar ostracismo e rejeição e, da parte daqueles que são assim estigmatizados ou excluídos, submissão ou revolta” (JODELET, 2001, p. 19). Vítimas sociais marginalizadas pela concepção moral e social em relação à AIDS, os homossexuais foram considerados os principais portadores e transmissores da doença nas décadas de 1970/1980.

Na segunda concepção, de cunho biológico, o sangue e o esperma, os dois vetores do mal, são considerados os principais responsáveis pela transmissão da doença. Além disso, as secreções corporais ou os objetos nos quais estão depositados também eram considerados como transmissores da AIDS, de tal modo que até mesmo os contatos corporais, na concepção biológica, deveriam ser excluídos, tendo como resultados diretos a ausência de afetividade, de relacionamentos e a solidão, três elementos, entre outros, que fazem parte do cotidiano dos personagens homossexuais representados por Caio F. quando se refere à doença.

Enfim, estas duas representações sobre a AIDS, tanto a social e a moral quanto a biológica, contribuíram e ainda hoje influenciam certos discursos e representações sociais, cujas imagens preñes de significação, produzem, por vezes, discursos negativos e/ou distorcidos acerca da doença, seus efeitos e sintomas, e, principalmente, sobre aqueles que são portadores do vírus HIV. Representações que

precisam ser questionadas para que possamos redefinir essas interpretações, suas condições de produção e circulação em nosso meio social.

Na narrativa “Linda, uma história horrível”²³, temos a representação do regresso do protagonista ao seio familiar, do reencontro com a mãe depois de longo período fora de casa, da dificuldade em se relacionar afetivamente com ela e, principalmente, da carência de afetividade e da própria necessidade de sobrevivência diante da morte anunciada.

Esse retorno dos personagens à casa materna, ao útero, em um livro marcado pelo signo da morte, revela uma dualidade: por um lado, a presença onipresente da morte, por outro, a possibilidade de os personagens continuarem a viver. Sobre esta dualidade, Caio F. afirma que a referência à vida já esta presente na própria epígrafe de Adélia Prado em *Os dragões não conhecem o paraíso*: “A vida é tão bonita, / basta um beijo / e a delicada engrenagem movimenta-se, / uma necessidade cósmica nos protege” (ABREU, 2005b, p. 17). De tal modo que, para o autor, a vida, apesar de tudo, é bonita, bela e merece ser cantada (ABREU, 1995, p. 04).

Em “Linda, uma história horrível”, o protagonista, contaminado pela “peste”, como era conhecida e denominada a AIDS nas décadas de 1970 e 1980, particularmente como a “peste gay”, como se o vírus fosse tão seletivo que contaminasse somente aqueles que tivessem uma orientação sexual fora dos padrões heteronormativos, regressa à casa materna depois de longo período afastado.

Felizmente, com o passar do tempo e com o avanço da epidemia, ainda na década de 1980, descobriu-se, pela morte de várias pessoas contaminadas, inclusive

²³ O próprio título dessa narrativa traz em si um paradoxo: por um lado, um índice da vida bela do escritor, por outro, a “terrível” descoberta de saber que está contaminado pela AIDS.

algumas personalidades, que o vírus não faz escolha nem de classe, nem de raça, nem de sexo, pois ele pode contaminar a todos.

No referido conto, os dois personagens, a mãe e o protagonista, não são nomeados, apenas a cadela, Linda: velha, cega, muito magra, com manchas rosadas pelo corpo, sem pelo, sarnenta, “esperando a morte”. Uma espécie de projeção da doença do protagonista na cadela.

A mãe, ao receber o filho, que chega durante a noite sem avisar, porque ela não tem telefone, contempla o seu rosto por alguns instantes antes de lhe abrir a porta. O primeiro contato entre ambos nos revela a dificuldade encontrada por eles para demonstrarem um pouco de afetividade, de amor:

Abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos. Afundou tonto, rápido, naquele cheiro conhecido – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne velha, há anos. Segurando-o pelas duas orelhas, como de costume, ela o beijou na testa. Depois foi puxando-o pela mão, para dentro” (ABREU, 1995b, p. 21, grifos nossos).

Entre uma conversa e outra, ambos foram para a cozinha tomar um café. Durante o pequeno percurso entre a porta da sala e a cozinha, o protagonista observa que a mãe está bem mais velha: “Velha que dá medo. __ Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelados de cigarros” (ABREU, 1995b, p. 22, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado). As manchas escuras na pele da mãe também são um reflexo das próprias manchas provocadas pela AIDS na pele do protagonista. De modo que os indícios de

sua contaminação vão sendo revelados ao leitor progressivamente, indiretamente, nas entrelinhas do texto. Somente ao final da narrativa há uma referência mais explícita, direta, como veremos adiante.

De repente, o protagonista sente um desejo enorme de voltar, de ir embora dali, da casa materna, da cidade provinciana que havia deixado para trás havia longo tempo:

Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, *longe do Passo da Guanxuma, até outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha* (ABREU, 1995b, p. 23, grifos nossos).

Neste trecho, temos uma referência à cidade onde se encontram a mãe e o protagonista: Passo da Guanxuma. Este foi o nome fictício que Caio F. criou para se referir a sua cidade natal: Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, quase fronteira com a Argentina.

Para o autor, essa cidade ficcional denominada Passo da Guanxuma é

também um símbolo da volta às origens, de uma reestruturação para [ele] muito importante, já que [estava] na curva dos 40 anos. A gente começa a perceber que a origem é muito mais forte do que se imaginava. [...]. Pensei muito para encontrar um nome para a cidade ficcional. Então, lembrei de uma planta comum na fronteira do Rio Grande do Sul, chamada guanxuma, e que serve para vassouras e chá estomacal. Acho estranho que estas duas funções sejam de limpeza. A cidade tem esta imagem de limpeza depois da poluição, meio

Eldorado, um lugar assim onde a felicidade e a integridade são possíveis (ABREU, 1995, p. 04, grifos nossos).

O que percebemos nesse conto, assim como em outros, em cartas e crônicas de Caio F. é a presença de alguns elementos biográficos que são transmutados para o ficcional, sobretudo a partir do momento em que ele descobre ser portador do vírus da AIDS. Para o escritor, não havia necessidade de uma biografia sobre ele, pois tudo que poderia ser dito sobre sua vida já estava presente em sua produção (contos/crônicas/cartas).

Momentos antes, quando estávamos discutindo e analisando as cartas/crônicas escritas por Caio F., quando hospitalizado por causa da AIDS, evidenciamos que o escritor, após sair do hospital, seguiu para a casa dos pais, que haviam deixado Santiago do Boqueirão e ido residirem em Porto Alegre há algum tempo.

Nesse conto, temos o protagonista que, contaminado pelo vírus, sozinho, doente, solitário, vê na casa materna, que pode representar acolhimento, segurança, carinho e afetividade, a única possibilidade de recolhimento seguro em um momento tão difícil para ele. Este é um momento de reencontro: com a mãe e com as memórias guardadas a sete chaves. Daí o medo do protagonista e o desejo repentino de partir, de voltar para o anonimato da cidade grande, da metrópole, mas ele não tem mais forças para tal empreitada, pois sabe da fragilidade de seu corpo doente, de sua solidão e sua carência de amor, que pode, talvez, ser suprida pela “carícia torta” da mãe que lhe toca as mãos muito brancas, ocasionalmente, quando lhe solicita um isqueiro para acender o cigarro.

A dificuldade em expressar amor e afetividade entre os dois personagens é latente ao longo da narrativa. Ambos são seres solitários, fechados em si mesmos, em uma espécie de casulo que os protege do mundo, mas no fundo, por trás dessa casca pouco espessa há o calor humano, um fio de afetividade, de amor, de compaixão, apesar do tom rude, direto e seco da mãe quando se dirige ao filho. Essa dificuldade em expressar os sentimentos é perceptível quando a mãe acaricia a cadela Linda, em seu colo, no exato momento em que conversa com o filho, uma espécie de carinho transferido.

A mãe, entre uma conversa e outra, pergunta ao filho pela saúde, com um olhar extremamente indagador:

__ Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada. – Muito mais magro.

__ É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada. – E a barba, três dias.

__ Perdeu cabelo, meu filho.

__ É a idade. Quase quarenta anos. – Apagou o cigarro. Tossiu.

__ E essa tosse de cachorro?

__ Cigarro, mãe. Poluição.

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: *é agora, nesta contramão. Quase falou. Mas ela piscou primeiro.* Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo.

__ Mas vai tudo bem?

__ Tudo, mãe.

__ Trabalho?

Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pêlo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:

__ Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.

— Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro, as mãos tremiam um pouco. – E a dona Alzira, firme? (ABREU, 1995b, p. 25, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhando).

O olhar questionador da mãe, direto, olho no olho, pela primeira vez, provoca certo desconcerto no protagonista, pois tem consciência de que no fundo a mãe sabe o motivo pelo qual está ali. Embora velha demais, como nos diz o protagonista, com sua pele manchada, costas curvadas, magra e ainda fumando, a mãe observa os sintomas da epidemia no corpo adético do filho, que está magro demais e tossindo muito, fora as manchas que ele também tem pelo corpo. Manchas que se assemelham às da cadela Linda e às de sua mãe.

O diálogo é tenso, direto e cortante entre os dois. A tensão advém do nervosismo, da ansiedade, do medo. Medo de afirmar: “Mãe, estou com AIDS”. Medo de revelar àquela que pode lhe oferecer um fio de amor e carinho que está doente, que vai morrer em breve. A mãe sabe da peste, viu na tevê. E o filho esquिवasse da resposta à pergunta cortante, saindo pela tangente ao indagar sobre uma velha amiga.

No entanto, a mãe, atenta, retoma o fio da conversa e resgata da memória a viagem que fez para visitar o filho e o amigo Beto. Na verdade, pelos indícios do conto, o parceiro do filho. A memória da mãe revela bons momentos que os três passaram juntos. Memórias afetivas que emergem e provocam no protagonista certo desconcerto, pois ele presume a possível pergunta que a mãe irá fazer. Para ela, os dois, juntos, pareciam irmãos, tão bonitos juntos, mesmo jeito, mesma altura. Até o momento em que o olhar dela fisga o do filho para perguntar por Beto. Ao responder que fazia muito tempo que não o via, ela indaga novamente o porquê do distanciamento dos dois. E a resposta dada pelo protagonista irá causar nela um desconforto expressivo:

— E por quê?

— Mãe – ele começou. A voz tremia. – Mãe, é tão difícil – repetiu. E não disse mais nada.

Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher as xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia. Depois de amontoar a louça, derramar o detergente e abrir as torneiras, andando de um lado para outro enquanto ele ficava ali sentado, olhando para ela, tão curva, um pouco mais velha, cabelos quase inteiramente brancos, voz ainda mais rouca, dedos cada vez mais amarelados pelo fumo, guardou os óculos no bolso do robe, fechou a gola, olhou para ele e – como quem quer mudar de assunto, e esse também era um sinal para um outro jeito que, desta vez sim, seria o certo – disse:

— *Teu quarto continua igual, lá em cima. Vou dormir que amanhã cedo tem feira. Tem lençol limpo no armário do banheiro.*

Então fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas duas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor (ABREU, 1995b, p. 27, grifos nossos).

A não resposta do protagonista é mais expressiva e significativa do que se ele de fato tivesse dito explicitamente que está contaminado pela AIDS. A palavra entrecortada pelo silêncio, pelo tremor na voz, pela emoção muda, revela à mãe o que já havia pressentido ao observar melhor e mais atentamente o seu condicionamento físico. As entrelinhas e o silêncio do personagem são reveladores tanto de uma condição de um corpo aidético, frágil, debilitado, quanto de um ser humano carente de afetividade, de carinho, e, principalmente, de compreensão e acolhimento. É justamente por isso que o protagonista recolhe-se à casa materna.

No instante exato em que a mãe obtém do filho a resposta do por que do afastamento dele de Beto, ocorre uma transformação instantânea, dado o seu nervosismo, suas atitudes grosseiras e diretas, como, por exemplo, jogar bruscamente a cadela doente ao chão, feito pano de chão sujo, assim como a louça que é jogada a pia. O ato de a mãe jogar detergente e água corrente na louça suja e também a cadela Linda

ao chão revela a imagem de uma tentativa de purificação, de se livrar daquilo que é impuro e também que a incomoda profundamente. Infelizmente, ela não pode livrar o filho da doença, da peste, de modo que a única coisa que lhe resta a fazer é acolhê-lo em sua casa.

Em um tom ao mesmo tempo direto e cortante, próprio da matriarca, ela se volta ao filho e simplesmente diz a ele que seu quarto continua do mesmo jeito. Na verdade, a imagem que temos da mãe expõe a dificuldade que ela tem não somente em aceitar a situação dramática e terminal do filho, mas, sobretudo, em expressar seus sentimentos maternos, de acolhimento e proteção. Por isso mesmo, ela, em um dado momento, beija as faces do filho, um gesto materno ao qual ele não está acostumado, pois não faz parte da rotina da matriarca, que ainda deixa transparecer “uma espécie de amor”, talvez piedade, por aquele que, afinal, é carne de sua carne, sangue de seu sangue.

Em “Linda, uma história horrível”, ao falar indiretamente de sua doença e de seus sintomas, o protagonista projeta nas “descrições da decadência física da cadela chamada Linda, na velhice da mãe e na deterioração física da casa materna” (OLIVEIRA, 2009, p. 121) a própria imagem de si mesmo, de seu corpo aidético, perceptível principalmente ao final da narrativa quando ele se encontra sozinho na sala, depois de a mãe ter ido se deitar, em frente ao espelho, e retira a camisa praticamente molhada, devido aos suores excessivos, para melhor examinar os sintomas da AIDS, principalmente as manchas púrpuras em sua pele:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, *sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpuras, da cor antiga do tapete na escada – agora, que*

cor? –, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete da escada, iguais às da pele de seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios.

__ Linda – sussurrou. __ Linda, você é tão linda, Linda (ABREU, 1995b, p. 28, grifos nossos).

Se em “Linda, uma história horrível”, temos uma referência indireta à AIDS, em “Dama da noite” temos uma representação direta, explícita. Neste conto, o protagonista não é um personagem homossexual masculino, mas uma mulher de cerca de quarenta anos, automeada como Dama da noite, por sair somente à noite e não suportar a luz do dia. O fato de a personagem principal ser uma mulher de quase quarenta anos, que só sai de casa à noite, revela ao leitor que o vírus HIV não contamina somente os homossexuais, mas qualquer pessoa, independente da preferência sexual e da classe social e econômica. Além disso, o leitor percebe que há certa vulgaridade sexual na narrativa, marca de uma agressividade, por parte da protagonista, que é dirigida a si mesma, ao adolescente com o qual dialoga, aos valores e à hipocrisia de nossa sociedade, ao mundo. Enfim, um desabafo da Dama da noite, que personifica a própria AIDS, em relação à vida.

Trata-se de um encontro, em um bar, entre a protagonista e um jovem de aproximadamente vinte anos, com o qual estabelece um diálogo sobre a solidão, a dor, o sexo, a morte, a AIDS e o amor, ou melhor, sobre a carência/ausência deste último em sua vida e a procura incessante pelo “verdadeiro amor”, temas correntes na contística do autor. Esta busca por um amor se associa com certa frequência ao sexo, pois os personagens de Caio F. geralmente “procuram no sexo a promessa do ‘grande amor’”, aliás, o próprio autor afirmou certa vez que “os personagens querem a fusão das duas

coisas, sexo e amor” (BESSA, 2002, p. 120), ambos interditos àqueles contaminados pela AIDS.

O que nos chama a atenção nesse conto, apesar de não haver personagens homossexuais, são as referências explícitas aos sintomas da AIDS e aos mitos criados em torno dessa doença, remetendo o leitor àquelas representações de que fala Denise Jodelet (2001): a social e a moral, e a biológica, presentes no referido conto.

No decorrer da narrativa, a Dama da noite diz ao jovem que pertenceu à outra geração, que tinha sonhos e ilusões, uma referência à juventude idealista que viveu e lutou por seus ideais contra o golpe de Estado em 1964. Já a geração dele chegou e encontrou tudo morto, sem sonhos, sem ilusões. Para ela, o que lhe resta são somente a solidão e a dor:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino (ABREU, 2005b, p. 84, grifos do autor em itálico, grifos nossos em sublinhado).

O que temos é uma representação que contrasta os valores de duas gerações distantes cerca de vinte anos uma da outra. Diferente da geração da Dama da noite, a do jovem é fruto dos percalços da AIDS e por isso mesmo um pouco mais consciente das possíveis consequências das relações sexuais, de tal modo que ele

[j]á nasceu com camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha,

comeu cuzinho, pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. *Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar.* Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. *Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo.* Já pensou se seu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro viado (ABREU, 2005b, p. 85-86, grifos nossos).

Neste contraste entre gerações, percebemos as representações moral e social, e biológica acerca da AIDS sobre os modos de sua transmissão, assim como os estigmas acerca daqueles que são contaminados pela doença. Na verdade, esses mitos são criados e veiculados culturalmente em nossa sociedade. São representações sociais que contribuíram e ainda hoje colaboram para a manutenção de estereótipos e da estigmatização daqueles que são portadores do vírus HIV. Além disso, novamente há referências aos sintomas provocados pela doença, como a diarreia, a tosse seca e a inflamação dos gânglios.

Em relação ao amor, há a sua interdição justamente em decorrência do vírus: *“Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos”* (ABREU, 2005b, p. 86, grifos nossos). Amor e morte, amor e solidão, amor e medo, amor e dor, temas já anunciados por Caio F. na epígrafe do livro, conforme vimos anteriormente. Um amor que pode levar à morte e/ou transmitir um vírus letal. Resta somente a solidão, a carência de afetividade, de sexo e de amor.

A Dama da noite está fora da roda da vida. É justamente por já se encontrar excluída dessa roda que ela personifica a própria morte/AIDS. Para figurar essa

exclusão a protagonista vale-se de um símbolo letal, a “flor carnívora”, traduzindo revolta e agressão frente a tantas interdições às quais está vulnerável:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy (ABREU, 2005b, p. 86, grifos nossos).

Assim como em “Dama da noite”, em “Anotações sobre um amor urbano” também há referências explícitas à AIDS, especialmente o que se refere à carência de amor e aos (des)encontros de afetividade na metrópole, pois o amor virou risco de vida. Daí a dificuldade em se relacionar afetivamente com o outro em um contexto assolado pela peste e também pelo medo dela.

“Anotações sobre um amor urbano” está incluído na coletânea *Ovelhas negras*, publicado em 1995, que reúne contos produzidos pelo autor entre as décadas de 1960 e 1990. Na introdução feita pelo escritor, ele afirma que os contos reunidos nesta coletânea são uma “espécie de autobiografia ficcional” (2002b, p. 03). Por sua vez, no “conto do conto”, espécie de miniprefácio que antecede os contos, o autor afirma que “entre 1997, quando foi escrito, e 1987, este texto passou por várias versões” (2002b, p. 185). Três versões foram publicadas anteriormente em jornais e revistas. Contudo, para Caio F. esse texto não lhe parece “pronto”, finalizado: “talvez o jeito meio sem jeito destes pedaços mais parecidos com fragmentos de cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe e inacabada” (2002b, p. 185).

O período compreendido entre 1977 e 1987 abarca duas décadas marcadas profundamente pela propagação do vírus da AIDS e mortes provocadas pela doença. Nesse conto percebemos, desde o “conto do conto”, indícios daquilo que o próprio escritor denominou de uma “espécie de autobiografia ficcional”, embora ele ainda não tivesse descoberto por meio de laudo médico que também estava contaminado pela doença. O leitor deve lembrar que, embora Caio F. tenha confirmado que era soropositivo apenas em 1994, pelo histórico e pelas contas feitas em parceria com seu médico, como o próprio escritor afirma em suas cartas/crônicas, ele já estava contaminado há cerca de dez anos, ou seja, desde a década de 1980.

No conto, o narrador/protagonista inicia sua narrativa resgatando de sua memória justamente a dificuldade por ele enfrentada para estabelecer o primeiro contato corporal com o outro. A necessidade do toque, de sentir a pele e o calor do outro na ponta dos dedos explicita o quão difícil foi para os homossexuais, estigmatizados pela doença e ameaçados constantemente pelo vírus da AIDS, (re)atar laços de afetividade, pois há o medo constante da morte que ronda, levando o protagonista até mesmo a pedir desculpas por sua vontade de tocar o outro:

Desculpa, digo, mas se eu não tocar você agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer mais nada, não tenho culpa, estou apenas sentindo sem controle, não me entenda mal, não me entenda bem, é só esta vontade quase simples de estender o braço para tocar você, faz tempo demais que estamos aqui parados conversando nesta janela, já dissemos tudo que poderia ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos, e agora (2002b, p. 186).

A simples ação de estender o braço para tocar o outro é vista pelo protagonista como um ato heróico, resultado de um momento que mescla tensão, ansiedade e medo de não ser correspondido pelo outro. A tentativa de aproximação entre os dois personagens nos revela uma imagem cujo sentido remete às incertezas do amanhã e de depois de amanhã. Incertezas em relação a um futuro desconhecido devido à propagação da AIDS. Pode ser que amanhã os dois descubram que estão contaminados e condenados à morte, mas eles não têm culpa, afinal o que querem é somente um momento de amor, de afetividade, de calor humano, de sexo, nem que seja somente por uma noite. Este momento do toque, da intimidade entre os dois, por fim se concretiza:

Toco. Perto da minha a boca se entreabre lenta, úmida, cigarro, chiclete, conhaque, vermelha, os dentes se chocam, leve ruído, as línguas se misturam. Naufrago em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. *Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa. Amanhã não sei, não sabemos* (2002b, p. 186, grifos nossos).

A referência ao ato sexual está, inicialmente, nas entrelinhas, sugerido na excitação que há entre os dois corpos masculinos que se aproximam, sentindo o calor e a rigidez do corpo a corpo. Nesse conto, percebemos que as relações homoeróticas são, na maioria das vezes, fortuitas, assim como ocorre em outras narrativas, como, por exemplo, em “Sargento Garcia”, “Aqueles dois”, “Pequeno Monstro” e “Madrugada”, dentre outros.

Para o protagonista, encontrar o parceiro nesta “cidade escura”, “louca”, “doente”, “podre”, contaminada pela peste, representa para ele um fio de esperança, a

possibilidade da concretização do desejo sexual e talvez afetivo pelo corpo de outro homem:

Ah, no fim deste dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, *as pessoas enlouquecidas e a paranóia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cara marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro* (ABREU, 2002b, p. 187, grifos nossos).

O cheiro do teu corpo persiste no meu durante dias. Não tomo banho. Guardo, preservo, cheiro o cheiro do teu cheiro grudado no meu. E basta fechar os olhos para naufragar outra vez e cada vez mais fundo na tua boca. Abismos marinhos, sargaços. Minhas mãos escorrem pelo teu peito (ABREU, 2002b, p. 187).

Em tempos tão árdus, marcados pelo medo e pela contaminação da AIDS, a solidão e a angústia são sentimentos fortes e onipresentes no cotidiano daqueles que se vêem estigmatizados e discriminados somente porque seus desejos afetivos, sexuais e eróticos são por pessoas do mesmo sexo. De tal modo que a fugacidade de um momento de acolhimento, de reciprocidade afetiva e sexual pode marcar profundamente a memória do protagonista, que a resgata, aos fragmentos. Estes ainda nos revelam a imagem de um ser humano *“acostumado a apenas consumir pessoas como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou* (ABREU, 2002b, p. 191, grifos nossos). Esta citação nos remete novamente à questão da fragilidade e da fugacidade dos relacionamentos na contemporaneidade nos quais o ser humano é reduzido, com certa frequência, a um rele objeto sexual, que é descartado após ser usado.

Trata-se de uma imagem que põe em evidência tanto a fragilidade dos laços afetivos na contemporaneidade, quanto as representações de uma experiência urbana balizada por aspectos, em sua maioria, negativos para o protagonista. No entanto, apesar de estar cansado, ele ainda procura por um amor, embora o medo da contaminação faça com que essas aproximações se tornem cada vez mais escassas, porque, conforme afirma o próprio protagonista, “o vírus caminha em nossas veias, companheiro” (ABREU, 2002b, p. 189).

E este vírus é letal. A ameaça de morte pela AIDS é constante, daí a presença do medo em ser contaminado. Amor e medo. Eros e Tânatos. Vida e pulsão de morte, de destruição:

medo é culpa, medo é moral – não vê que é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha – eu aceito, eu me contento com pouco – eu não aceito nada nem me contento com pouco – eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo.

Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte.

Cachorro sem dono, contaminação. Sagüi no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos – só nós dois, sós os dois, sóis os dois – contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. Esse lixo atapetando as ruas que suportam nossos passos que nunca tiveram aonde ir (ABREU, 2002b, 189-190, grifos nossos).

O sentimento de medo, de culpa e de vergonha é resultante daquela representação moral e social da AIDS de que fala Jodelet. Tais representações que vêm a doença como punição àqueles “desviados” dos ditos “bons costumes” e das “boas condutas” a serem seguidas são condenados/punidos com o seu vírus e, por isso mesmo, deveriam ter medo, culpa e vergonha de suas atitudes, ações e modos de viver.

A marca dessa punição é feito sarna no ombro, visível a todos. A comparação do protagonista e daqueles outros seres contaminados pelo vírus a um “cachorro sem dono, contaminação” revela uma imagem referente à perambulação desses personagens pelas ruas da metrópole, um caminhar errante pela cidade contaminada, doente. Seres caminhantes, solitários, sem donos, sem afetividade, sem lar, sem um espaço para se refugiarem. Esses personagens são nômades, cuja errância constante em busca do outro leva a uma incessantemente procura pelas ruas, de tal modo que “[a]s ruas, mais do que espaço de encontro furtivo, traduzem a deriva e a instabilidade do desejo, que do estigma passa a ser um lugar-comum da afetividade urbana” (LOPES, 2002b, p. 144, grifos nossos).

Na maioria das vezes, essa caça ao outro se torna vã, pois este não é encontrado em lugar algum. Daí o sentimento ainda maior de abandono, solidão, dor e carência de amor advinda principalmente da ausência daquele que propiciou ao protagonista, somente por uma noite, um momento de prazer.

Nesse sentido, “[n]a deriva afetiva e sexual contemporânea, a Aids é não só um elemento de afirmação da condição estrangeira do homossexual *mas de redefinição de sua afetividade*, de reencontro” com o outro (LOPES, 2002b, p. 144, grifos nossos). Essa deriva espaço-temporal se conjuga perfeitamente à deriva do desejo, aos (des)encontros de afetividade, à procura incessante pelo outro, às estratégias de sobrevivência em tempos de peste e de morte.

Por isso a insistência do protagonista em continuar procurando pelo outro, mesmo que no corpo de outro homem:

Ah, me socorre que hoje não quero fechar a porta com esta fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, ligar-desligar a tevê, ouvir Mozart para não gritar e procurar teu cheiro outra vez no mais escondido do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, trocar lençóis, fazer a cama, procurar a mancha da esperma tua nos lençóis usados, *agora está feito e foda-se, nada vale a pena, puxar as cobertas, cobrir a cabeça, tudo vale a pena se a alma, você sabe, mas alma existe mesmo? [...] naufragar outra vez em tua boca, reinventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra meu corpo de homem moço também, apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios, e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro.*

Não temos culpa, tentei. Tentamos (ABREU, 2002b, p. 192, grifos nossos).

Apesar dos sentimentos de medo, de culpa, de vergonha e da proximidade da morte, dada a condição de portador do vírus HIV, ainda há uma esperança por parte do protagonista em encontrar novamente aquele com quem teve uma noite de prazer, cujo cheiro e mancha de esperma ainda permanecem em seus lençóis. A última frase é emblemática do mapeamento subjetivo, afetivo e sexual dos personagens e/ou protagonistas homossexuais contaminados pela AIDS, uma vez que nos revelam tanto as suas carências quanto a ausência de um sentimento de culpa por terem tentado ser felizes em suas peregrinações urbanas. São experiências marcantes que deixam fendas profundas tanto no corpo quanto na alma desses personagens cuja experiência urbana é balizada pela dor, pelo sofrimento, pela solidão, pela estigmatização e, principalmente, pela carência afetiva.

Já a perspectiva adotada em “Depois de agosto”²⁴, conto que também está incluído em *Ovelhas negras*, revela ao leitor, de forma explícita, a possibilidade de

²⁴ Gostaríamos de chamar a atenção do leitor para a estrutura desse conto, que, apesar de não ser muito longo, está dividido em fragmentos que, juntos, se complementam. Estes fragmentos, ao contrário do que ocorre em outras narrativas do escritor, apresentam os seguintes subtítulos: “Lázaro”, “Primavera”, “Jade”, “Anunciação”, “Oriente”, “Soneto”, “Fuga”, “Sonho”, “Capitulação”, “Espelho”, “Valsa”, “Finais” e “Boleros”. Além deste procedimento estratégico, também há a recorrência da frase “tarde

recomeço de uma relação homoafetiva entre dois homens aidéticos. Trata-se de “uma história positiva” (ABREU, 2002b, p. 224), uma história da possibilidade de, apesar da contaminação pelo vírus HIV e da morte anunciada pela doença, continuar vivendo e fazendo projetos de vida, pois ainda há tempo para a vida, para o amor e a felicidade...porque ainda é cedo demais para morrer.

Esses projetos de vida nada mais são do que uma tentativa de guardar na memória e no corpo as lembranças de momentos mágicos de amor e de ternura vividos pelos dois aidéticos em suas respectivas cidades, tendo como detonador dessas lembranças a lua cheia, símbolo de um momento pleno entre os dois personagens.

Segundo Caio F., no “conto do conto”, essa história “foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre” (2002b, p. 224). O processo de construção e elaboração dessa narrativa ocorre, pois, em um momento no qual o autor já se encontra ciente de sua condição de aidético, aproximadamente na mesma época em que ele segue para Porto Alegre, após sair do hospital Emílio Ribas.

Nessa narrativa, desde o “conto do conto” o autor dá indícios ao leitor das perambulações urbanas do protagonista. Trata-se de uma experiência urbana por três capitais do Brasil: uma no nordeste, Fortaleza; outra no Sul, Porto Alegre; e uma no centro, entre as duas, Rio de Janeiro. O deslocamento espaço-temporal do protagonista se dá principalmente a partir do verão. É esta peregrinação por cidades, avenidas, ruas, bares e praias que irá possibilitar ao protagonista condição para uma possível redefinição da possibilidade de reencontrar tanto uma nova afetividade quanto uma vontade de continuar a viver, apesar de estar contaminado pela AIDS.

demais”, que vai reforçando, no decorrer do conto, a impossibilidade de o protagonista amar, de viver, de sonhar, de desejar o outro, de ser feliz justamente em decorrência da AIDS, até o momento em que ele conhece um rapaz, também aidético, e (re)descobre que ainda há tempo para viver, para tentar ser feliz mais uma vez e que, na verdade, não é tarde demais, mas cedo demais para se morrer.

Ao sair do hospital, após um período de reclusão devido aos fortes sintomas da doença e à baixa imunidade, o protagonista, em uma bela manhã de agosto, ciente de sua condição de aidético e da morte anunciada pela doença sabe que agora é

tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo (ABREU, 2002b, p. 224-225, grifos nossos).

Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca-mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria (ABREU, 2002b, p. 225, grifos nossos).

Essas primeiras enunciações do “tarde demais” para quase tudo na vida do protagonista traz, como o primeiro subtítulo, “Lázaro”, o símbolo de uma doença incurável, a lepra, na época de Cristo, que condenava o portador à exclusão da sociedade, como ocorre ao protagonista que se sente excluído da vida e principalmente da possibilidade de um novo amor por causa de sua condição de aidético.

A carência afetiva, a ausência de amor, é a dor mais forte, que mais dói e marca profundamente o protagonista, principalmente porque ele tem ciência de que é tarde demais, que seu tempo está passando rapidamente e o dia de amanhã e o de depois de amanhã simplesmente são uma incógnita para ele. Mas era melhor não pensar muito nessas coisas, afinal a primavera se aproximava, com suas flores, cheiros e cores que o inebriam.

No entanto, este instante de deleite da primavera é bruscamente interrompido por uma rotina diária de medicamentos para tentar controlar os sintomas

da doença: “Nem sempre ria. Pois havia também horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado estrangulando as noites e olhos baixos no espelho a cada manhã, para não ver Caim estampado na própria cara” (ABREU, 2002b, p. 226).

Chegado o verão e restabelecidas as forças durante sua estadia na cidade do sul para onde se mudara, o protagonista resolve viajar, aproveitar um pouco mais o tempo que lhe resta. Na praia, pelos indícios do texto, na cidade do Rio de Janeiro, sente-se melhor, mais bonito, com uma aparência agradável propiciando a ele passar por uma pessoa “normal”, sem nenhum indício da doença. De sua cadeira da praia, ele observa os corpos masculinos malhados, bronzeados, expostos ao sol, mas “para sempre inatingíveis jogando futebol na areia” (ABREU, 2002b, p. 227). Mas se ao invés de ser tarde demais, fosse cedo demais. Cedo demais para a morte, pensou ele. Tudo se resumia ao antes e ao depois, à vida e à morte, dois impulsos em pontos completamente opostos, mas que se completam. Enfim, naquele momento, na praia, estava feliz mesmo sozinho, solitário, sem ter com quem compartilhar suas alegrias e seus fugazes prazeres até receber um telefonema de um rapaz, que se dizia ser amigo de alguém que ele conhecia e que havia recomendando a ele para que cuidasse do protagonista:

Se precisava de alguma coisa, se estava mesmo bem entre aspas. Tão irritante ser lembrado da própria fragilidade no ventre do janeiro tropical, quase expulso do Paraíso que a duras penas conquistara desde sua temporada particular no Inferno, teve o impulso bruto de ser farpado com o outro. A voz do outro. A invasão do outro. A gentil crueldade do outro, que certamente faria parte do outro Lado. Daquela falange dos Cúmplices Complacentes, vezenquando mais odiosa que os Sórdidos Preconceituosos, compreende? (ABREU, 2002b, p. 228).

Apesar deste sentimento inicial de ser invadido pelo outro, por se preocupar com sua saúde tão frágil, o protagonista resolve ceder ao pedido do outro e marcar um encontro para se conhecerem. O que poderia ser um aparente desastre para o protagonista em seu descanso de verão, torna-se um momento de aproximação e de um possível laço de afetividade, de reencontro. Ainda não é tarde demais para o amor, para a vida, para a esperança. É cedo demais para morrer, para se entregar à doença. O impulso de vida e de amor é mais intenso e forte do que o de morte. Essa aproximação inicial do outro causa certo desconforto no protagonista, o que o leva a pensar no porquê de sua atitude mesmo sabendo que ele é portador do vírus. Acontece que o outro rapaz sabia da condição de aidético do protagonista, mas este ainda não sabia da dele até aquele momento:

Mas se o outro, cuernos, se o outro, como todos sabia perfeitamente de situação: como se atrevia? por que te atreves, se não podemos ser amigos simplesmente, cantarolou distraído. Piedade, suicídio, sedução, *hot voodoo*, melodrama. Pois se desde agosto tornar-se o tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi. Ay! gemeu sedento e andaluz no deserto rosso da cidade do centro (ABREU, 2002b, p. 229, grifos do autor em itálico).

Mesmo sabendo da contaminação do protagonista, o outro dele se aproxima, sente o calor de seu corpo, a rigidez de seus músculos, os pelos eriçados com o toque meio sem jeito, meio que por acaso, e “de repente meu santo antônio um beijo de língua morna molhado na boca até o céu e quase a garganta alagados pelos joelhos na chuva tropical de Botafogo” (ABREU, 2002b, p. 229).

No outro dia, o protagonista acorda em outra cidade, bem mais ao norte, dados os indícios, a cidade de Fortaleza. Por instantes, ele tem consciência de que ainda

não está morto, de que ainda há tempo para se viver, amar, desejar o outro, seu corpo, seu cheiro, seu calor. Até mesmo as marcas da AIDS em seu corpo haviam desaparecido completamente, de modo que ele poderia perfeitamente se passar por uma pessoa saudável, ninguém diria que ele estava contaminado, mas o outro, ele sabia e mesmo assim ousou se aproximar, enamorar-se dele. Esta aproximação do outro provoca no protagonista alguns sentimentos diversos e confusos, justamente em decorrência de sua condição de aidético que já acreditava que era tarde demais para quase tudo em sua vida, de tal modo que esperança e medo, desejo e ódio são sentimentos que oscilam em seu interior levando-o a afirmar “[a]os berros no chuveiro: se você sabe seu veado o que pretende afinal com tanta sedução? Sai de mim, me deixa em paz, você arruinou a minha vida” (ABREU, 2002b, p. 230).

Paralelamente a essa oscilação de sentimentos do protagonista, de súbito, o desejo carnal, sexual por aquele que ousara romper as barreiras do preconceito, do estigma e do medo, ao beijá-lo, torna-se mais forte e intenso. Infelizmente, por não suportar essa ideia de um possível recomeço que poderia não se concretizar e também “porque não suportava mais todas aquelas coisas por dentro e ainda por cima o quase-amor e a confusão e o medo puro, ele voltou à cidade do centro. Marcou passagem de volta para a sua cidade ao sul em uma semana. Continuava verão [...]. Fatídica, pois, a volta. Em sete dias” (ABREU, 2002b, p. 231).

Essa volta à cidade do Rio de Janeiro guardava para o protagonista alguns momentos que iriam marcar uma nova etapa em sua vida como soropositivo. Cada um em um dos lados da cidade, ambos tensos, com saudades um do outro, eles ensaiavam ligações que não eram atendidas, e quando eram o silêncio reinava absoluto entre ambos ao reconhecer a voz um do outro. Uma curta estadia fendida intensamente nos primeiros

três dias por uma aflição: “afligia muito querer e não ter. Ou não querer e ter. Ou não querer e não ter. Ou querer e ter. Ou qualquer outra enfim dessas combinações entre os querereres e os teres de cada um, afligia tanto” (ABREU, 2002b, p. 231).

Como o desejo do protagonista pelo outro volta com maior intensidade, por fim ele resolve marcar um encontro entre ambos. A adrenalina, a ansiedade, o desejo, a excitação e o medo se mesclam por ocasião do primeiro encontro entre os dois personagens homossexuais. Na casa do outro, o protagonista, sentado na sala amplamente iluminada, falava sem parar sobre variados assuntos por causa de seu nervosismo. E o outro simples e calmamente o ouvia até o momento que convida o protagonista para sentar ao seu lado para lhe dizer, segurando suas mãos, que também é soropositivo, o que o deixa, de certo modo, mais calmo, compreendendo finalmente o porquê de sua aproximação.

Na cama, seminus, eles falam sobre suas vidas, seus passados, seus sonhos, sobre o antes e o depois da doença. Enfim, eles dialogam por horas sobre assuntos variados, conhecendo um pouco um do outro naquele momento de intimidade, de afetividade, de carinho e amor. Momentos para os quais o protagonista havia pensado ser tarde demais, principalmente para o amor.

A possibilidade de continuar a viver e amar estava se concretizando, o que parecia impossível torna-se real. A ausência de afetividade e de amor no cotidiano dos personagens homossexuais, dada sua condição de soropositivos, certamente é o que mais dói e marcam de modo expressivo suas vivências e experiências urbanas.

É justamente em decorrência dessa condição de serem soropositivos, de sujeitos que lutam diariamente para sobreviver um dia após o outro, para viverem o presente como se fosse o último dia de suas vidas, que os dois personagens resolvem

não fazer nenhum plano juntos, pois havia muitas possibilidades contidas naquela esperança de uma continuidade. Afinal, são tantas as opções do que poderia vir a ocorrer que é melhor não planejar nada, apenas deixar o impulso de vida e de amor guiá-los pelos caminhos da vida.

O único pacto que ambos fazem é o que segue:

Quatro noites antes, quatro depois do plenilúnio, cada um em sua cidade, em hora determinada, abrem as janelas de seus quartos de solteiros, apagam as luzes e abraçados em si mesmos, sozinhos no escuro, dançam boleros tão apertados que seus suores se misturam, seus cheiros se confundem, suas febres se somam em quase noventa graus, latejando duro entre as coxas um do outro (ABREU, 2002b, p. 236).

Um pacto que sela a possibilidade de uma afetividade entre dois personagens homossexuais aidéticos. Há um fio de esperança no horizonte destes seres estigmatizados, renegados às margens da sociedade. A possibilidade do recomeço de um novo modo de vida, uma nova configuração/redefinição da afetividade, fruto de estratégias de sobrevivência em tempos da “peste” e da morte anunciada pela AIDS.

Essa narrativa foi escrita em fevereiro de 1995, quando o autor já havia sido diagnosticado com um resultado positivo em relação ao seu teste de HIV. Passaram-se cerca de quinze anos e essa realidade referente aos relacionamentos entre aidéticos tornou-se ainda mais presente nos dias atuais. Apesar de haver uma maior conscientização sobre a doença e os meios de preveni-la, como, por exemplo, o uso de preservativos, o número de portadores do vírus HIV aumentou significativamente nos

últimos anos²⁵, provocando uma redefinição em relação aos relacionamentos entre aidéticos – homossexuais ou não – e também entre pessoas não contaminadas com parceiros/as contaminados/as pelo vírus ou vice-versa.

Eis o que os mapeamentos subjetivos e ficcionais da produção de Caio F. – cartas/crônicas/contos – revelam ao leitor.

Dito isto, gostaríamos de encerrar este subcapítulo com uma citação de Denílson Lopes que sintetiza estes mapeamentos subjetivos e ficcionais na obra de Caio F. sobre AIDS e morte, vida e memória: “[a] obra de Caio Fernando Abreu representa uma frágil possibilidade de leveza, do sim, em meio a tanta dor e indiferença, de encontros em meio a tantos desencontros, de histórias que digam respeito a um mundo tão pleno de informações e carente de sentidos (2002b, p. 159)”.

²⁵ Pesquisas publicadas em diversos meios de comunicação apontam que o número de portadores do vírus HIV aumentou significativamente entre homens e mulheres casados e também em pessoas da terceira idade, o que demonstra que este vírus não contamina somente os homossexuais, contribuindo para desmistificar aquelas representações sociais nas quais estes sujeitos são, geralmente, classificados como o único grupo sujeito à doença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final destes percursos, verificamos que, nas últimas décadas, com o surgimento dos estudos culturais, uma fenda se abriu para aquelas vozes consideradas excêntricas e marginalizadas, principalmente o que diz respeito à revisão de uma literatura gay ou de expressão gay ou de temática homoerótica.

Sobre esta relação entre o que é pensável, dizível, visível ou não em nossa sociedade, Didier Eribon afirma que essa

visibilidade *gay* e lésbica teve por efeito transformar a sociedade em seu conjunto, já que modificou profundamente o que nela pode se dizer, ver e, portanto, pensar. A mobilização homossexual, a saída à luz do dia e a intensificação da vida “subcultural” com toda certeza representam (com o feminismo) um dos mais intensos questionamentos da ordem instituída, sexual e social, mas também “epistemológica”, do mundo contemporâneo (2008, p. 43).

Em relação a esta nova configuração de espaços para debates em nossa sociedade, Fernando Arenas, ao se referir à obra de Caio F., afirma que

o surgimento de vozes homo/bi/ssexuais na obra de Caio Fernando Abreu, tem necessariamente uma dimensão política contestatória, dado que é uma afirmação das diferenças. Igualmente, a sua obra se insere na luta pela redefinição do espaço canônico [...] que até agora tem geralmente abafado ou excluído a expressão desmascaradora de sexualidades (ex-)cêntricas (1992, p. 60-61, grifos nossos).

Trata-se, pois, de uma inserção da produção literária de Caio Fernando Abreu no cânone, pois o referido escritor já conseguiu romper tais fronteiras, haja vista a quantidade e a qualidade de vários trabalhos escritos sobre sua obra tanto no Brasil quanto no exterior, analisando aspectos diversos, como, por exemplo, a crítica social, a melancolia, a solidão, a questão da AIDS, a relação entre literatura e história, e a questão da homossexualidade, dentre outras vertentes presentes em sua produção literária. A obra de Caio F. representa, portanto, um redimensionamento político em relação àqueles cujas vozes sociais foram e ainda são silenciadas em nossa sociedade e, quiçá, pelo cânone literário.

De tal modo que ao longo de nosso percurso pela obra deste escritor, percebemos em suas (auto)representações de personagens homossexuais masculinos a permanência, em nossa cultura, de um imaginário no qual estes sujeitos são representados, com certa frequência, como seres excêntricos, marginais, justamente por não se curvarem às normas preestabelecidas por uma sociedade marcadamente heterossexual.

Ao romper tais fronteiras de gênero e de sexualidade esses sujeitos enfrentam cotidianamente o preconceito, a discriminação e a violência homofóbica simplesmente por que ousaram expressar e expor ao público seus desejos, sua identidade, sua sexualidade. De tal forma que as experiências homoafetivas e/ou homeróticas, assim como os ritos de iniciação sexual e de passagem, são balizadas, muitas vezes, pela presença constante da violência. É justamente por isso que há uma necessidade de novos espaços de sociabilidade ou de uma redefinição de nossos valores socioculturais. O respeito às diferenças de gênero e sexualidade podem minimizar a estigmatização e a intolerância em relação aos homossexuais.

Estes temas são amplamente abordados na produção de Caio F., além, é claro, do impacto da AIDS na vida afetivo-sexual dos personagens homossexuais, cuja experiência homoafetiva é marcada pela ausência/carência de afetividade. Ainda em relação à experiência urbana destes personagens, constatamos que eles estão sempre em constante peregrinação, cuja inquietação leva a uma busca por uma afetividade, mesmo que momentânea, na densa noite da metrópole. As experiências urbanas desses personagens homossexuais por territórios diversos também são delineadas pela onipresença da solidão, por um sentimento de falta, de carência afetivo-sexual, por um vazio existencial e pela angústia, advindos principalmente dos (des)encontros de afetividade, causa maior de suas peregrinações pelas ruas, bares, becos, boates, saunas etc. das grandes metrópoles, a procura de um amor, de uma afetividade.

Também constatamos que esses personagens, na maioria das vezes, não são nomeados, o que nos remete à universalidade de suas experiências urbanas e afetivo-sexuais, não se restringindo a uma determinada demarcação espaço-temporal. Em alguns casos, como vimos no decorrer de nossa pesquisa, estas experiências são traumáticas, revelando-nos uma condição humana de sujeitos constantemente excluídos de determinados espaços de sociabilidade, restando-lhes, geralmente, aqueles territórios estigmatizados, como, por exemplo, os guetos, dada a condição excêntrica daqueles sujeitos que ousaram romper as barreiras de uma heteronormatividade.

Não foi nossa intenção esgotar as possibilidades de leitura e análise da produção de Caio F., mesmo porque há sempre outras leituras e teorias, que se complementam e/ou divergem, podendo contribuir de modo significativo para ampliar tanto a fortuna crítica quanto a divulgação da produção de determinado autor. Por fim, mas não menos importante, também demonstramos que a linguagem poética, imagética

de Caio F., revela ao leitor uma perspectiva cuja representação capta as minúcias das experiências dos personagens homossexuais fendidas, geralmente, na carência afetiva, na dor, na solidão, na angústia, e no anúncio da morte em decorrência da AIDS. Nas linhas e entre-lugares da narrativa de Caio F. também apreendemos um entrelaçamento entre vida e ficção, através do qual podemos compreender melhor os contextos socioculturais das décadas de 1970, 1980 e 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Um biógrafo da emoção (Entrevista). In: *Autores gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL; ULBRA; AGE, 1995, p. 03-08. (Autores Gaúchos, v. 19)

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras* (de 1962 a 1995). Porto Alegre: L&PM, 2002b.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.

ABREU, Caio Fernando. Bodas de prata. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005d, p. 17-18.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007b.

ABREU, Caio Fernando. Apresentação – Para não gritar. In: _____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007c, p. 11-14.

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba. Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Paraíba, BR – JP, 2008, 86fls.

ALÓS, Anselmo Perez. *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR – RS, 2007, 229 fls.

AMARAL, Maria Adelaide. A paixão segundo Caio F. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p. 9-12.

ANTELO, Raúl. Identidade e representação. In: _____. (Org.). *Identidade e representação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 09-17.

ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu. In: *Revista Brasil/Brazil*. Porto Alegre: PUCRS. Ano 5, n. 8, 1992, p. 53-67.

ARENAS, Fernando. Subjectivities and homoerotic desire in contemporary Brazilian fiction: the nation of Caio Fernando Abreu. In: _____. *Utopias of otherness:*

nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 42 – 65.

AUTORES GAÚCHOS: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: IEL; ULBRA; AGE, 1995, p. 03-29. (Autores Gaúchos, v. 19)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1990, p. 134-163.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 205-258.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: _____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006a, p. 07-103.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino – entre a cultura do corpo e o corpo da cultura. In: _____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006b, p. 217-276.

BHABHA, Homi. De margens e minorias. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 214-222.

BRAGA JUNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, BR – MG, 2006, 262fls.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografia e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Caio: uma voz reconhecível. In: *Autores gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL; ULBRA; AGE, 1995, p. 20-21. (Autores Gaúchos, v. 19)

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 07-22.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas. Sobre a teoria da representação*. Campinas: Papyrus, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Algumas questões sobre o movimento gay e lésbico. In: _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 143-149.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. Da UnB; Imprensa Oficial, 2000, p. 89-110.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Flávio Pereira; MARQUES FILHO, Adair. Identidade homossexual e homoerotismo em “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Revista Opsi*. Dossiê Corpo e Cultura. Universidade Federal de Goiás/Campus de Catalão, v. 7, n. 8, jan-jun. 2007, p. 69-85.

CAMARGO, Flávio Pereira; MOREIRA, Joyce Machado. Homossexualidade, preconceito e violência em contos de Caio Fernando Abreu. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). *Percursos da narrativa brasileira contemporânea*. Coletânea de ensaios. João Pessoa; Campina Grande: EDUFPB; Realize Editora, 2009, p. 77-100.

CAMARGO, Flávio Pereira. Pelas sombras da noite: representações da experiência urbana de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Sexualidade, identidade e gênero em debate*. Olinda: Livro Rápido, 2009a, p. 187-203.

CAMARGO, Flávio Pereira. O entre-lugar das relações homoafetivas em “Uma história confusa” e “Madrugada”, de Caio Fernando Abreu. In: CAMARGO, Flávio Pereira; FRANCA, Vanessa Gomes (Orgs.). *Estudos sobre literatura e linguística: pesquisa e ensino*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009b, p. 105-120.

CAMARGO, Flávio Pereira. O entre-lugar das experiências homoafetivas em “Aqueles dois”, conto de Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009c, p. 69-86.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu: o poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 57-72.

CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CAREY, John. *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade e paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (Orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC; Campinas: Pontes Editores, 2006, p. 229-240.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 97-138.

CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-164.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

COSTA, Mireile Pacheco França. Terça-feira Grávida: o parir da violência. In: *Anais eletrônicos do XI Encontro Regional da ABRALIC*. Literatura, Artes, Saberes. São Paulo: USP, 2007, p. 01-08.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso. In: *Diálogos latinoamericanos*. n. 03. Centro de Estudos Latinoamericanos de AARHOS. Dinamarca: 2001. p. 114-130.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação do discurso e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de literatura contemporânea*. nº 20. Brasília: Julho/ Agosto de 2002. p 33-77.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea: a personagem do romance*. nº 26. Brasília: Julho/ Dezembro de 2005a. p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina. O intelectual diante do espelho. In: _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da UnB/FINATEC, 2005b. p. 33-62.

DALCASTAGNÈ, Regina. Isto não é literatura. In: _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da UnB/FINATEC, 2005c. p. 65-74.

DAMATTA, Roberto. A casa, a rua e o trabalho. In: _____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 23-32.

DENSER, Márcia. A crucificação encarnada dos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p. 9-13.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. In: _____. *Os estabelecidos e os outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p 19-50.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FAVALLI, Clotilde Souza. Inventário de uma criação. In: *Autores gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL; ULBRA; AGE, 1995, p. 16-19. (Autores Gaúchos, v. 19)

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Reflexões sobre a narrativa brasileira de temática gay: 1980-2009. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009b, p. 51-68.

FERREIRA JUNIOR, Nelson Eliezer. A narratividade homoerótica como perspectiva crítica. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Sexualidade, identidade e gênero em debate*. Olinda: Livro Rápido, 2009, p. 307-322.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 217-250.

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em “Terça-Feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Expressão*, n. 01. Santa Maria, 2000, p. 91-96.

FOUCAUT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAUT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAUT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. (Ditos e escritos, IV)

FOUCAUT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. (Ditos e escritos, V)

FOUCAUT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007a.

FOUCAUT, Michel. Não ao sexo rei. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007b, p. 229-242.

FOUCAUT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007c, p. 242-276.

FOUCAUT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007d.

FRIEDMAN, N. O que faz um conto ser curto? In: *Revista USP*. São Paulo, n. 63, setembro/novembro de 2004, p. 219-230.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 165-172.

GARCIA, Wilton. Sargento Garcia – o filme. In: _____. *Homoerotismo e imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa, 2004, p. 269-277.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: *Literatura e sociedade*. nº 08. São Paulo: 2005. p. 36 – 44.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Preconceito e discriminação*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GREEN, James N. Além do carnaval. *A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. SP: Editora da Unesp, 2000.

GREE, James N.; POLITO, Ronald. Frescos trópicos. *Fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. RJ: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 103-133.

HOHLFELDT, Antonio. O conto de atmosfera. In: _____. *Conto brasileiro contemporâneo*. Edição revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 137-159.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 84-103.

JODELET, Denise. As representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 17-44.

JODELET, Denise. Entrevista a... In: *Relaciones*, 93, vol. XXIV, 2003, p. 117-132.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: _____. *Representações sociais e esfera pública. A construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 63-85.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. In: *Bagoas*. Revista de Estudos gays. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Natal: EDUFRN, 2007, vol. 01, n. 01, jul./dez. 2007, p. 01-22.

KYPER, John. Coming out: towards a social analysis. In: CREW, Louie (Ed.). *The gay academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 387-414.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole, a paixão e o estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEMOS, Saulo. A inexistência da literatura “invertida”. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (Orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC; Campinas: Pontes Editores, 2006, p. 257-267.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, p. 216-236.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 173-218.

LIMA, Marcos Hidemi de. Quando eles se amam: homoerotismo nos contos de Caio Fernando Abreu e Waldir Leite. In: *Revista Travessias*, n. 03, 2008, p. 01-11. Disponível em: www.unioste.br/travessias.

LOPES, Denílson. O entre-lugar das homoafetividades. In: *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 1, 2001, p. 37-48.

LOPES, Denílson. Escritor gay. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a, p. 19-42.

LOPES, Denílson. Uma história brasileira. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002b, p. 121-164.

LOPES, Denílson. Entre homens, entre lugares. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002c, p. 187-212.

LOPES, Denílson. Por uma nova invisibilidade. In: Revista *E-misférica*. Body matters/corpografias. New York City/New York, vol. 4.2, november 2007, p. 40-50. Disponível em: http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_lopes.html.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (Org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997a, p. 14-36.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e poder. In: _____. (Org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997b, p. 37-56.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-34.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade. O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: _____. FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Viladre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 41-52.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 103-164.

LUGARINHO, Mário César. Pelo direito a ousadia: literatura, direitos humanos e estudos gays e lésbicos. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Sexualidade, identidade e gênero em debate*. Olinda: Livro Rápido, 2009, p. 89-104.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR – RS, 2006, 103 fls.

MAFFESOLI, Michel. Homossociabilidade: da identidade às identificações. Traduzido do francês por Maria de Lourdes de Medeiros. In: *Bagoas*. Revista de Estudos gays. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Natal: EDUFRN, 2007, vol. 01, n. 01, jul./dez. 2007, p. 01-10.

MAGRI, Milena Mulatti. Sujeito, cidade e experiência urbana em Caio Fernando Abreu. In: *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. Londrina: UEL, v. 12, jun. 2008, p. 100-111.

MARIANO NETO, José. A cidade em “Aqueles dois”: reverberações do desejo homoerótico masculino em Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009, p. 101-108.

MARQUES, Márcia Cristina R. C. Bakhtin e a análise do discurso: heterogeneidade do discurso e recuperação da memória social no conto “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Anais eletrônicos do XI Encontro Regional da ABRALIC*. Literatura, Artes, Saberes. São Paulo: USP, 2007, p. 01-10.

MORICONI, Ítalo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a, p. 11-22.

MOZZAQUATRO, Luziane Boemo. Fragmentação formal e repressão em *O Sargento Garcia*, de Caio Fernando Abreu. In: Revista *Ao pé da Letra*. Recife: UFPE, 2001, n. 3.2, p. 81-90.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Para além do sexo, uma estética da libertação. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 393-405.

NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. Aspectos do duplo em “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu. In: *Anais eletrônicos do XI Encontro Regional da ABRALIC*. Literatura, Artes, Saberes. São Paulo: USP, 2007, p. 01-07.

OHE, Ana Paula. Um giro “pela noite” gay em Caio Fernando Abreu. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009, p. 09-26.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: percursos na obra de Caio Fernando Abreu. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 41-52.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. In: *Bagoas*. Revista de Estudos gays. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Natal: EDUFRN, 2007, n. 3, 2009, p. 115-126.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PAIVA, Antonio Crístian Saraiva. Amizade e modos de vida gay: por uma vida não-fascista. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 53-68.

PAULINO, Graça. De cenas a seqüências: lendo contos, fazendo crítica literária. In: LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole, a paixão e o estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 07-09.

PATAGLEAN, Eveline. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 391-427.

PELLEGRINI, Tânia. Caio Fernando Abreu. In: _____. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado Aberto; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 62-78.

PEN, Marcelo. Quem tem medo de Caio F.? In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 9-16.

PERLONGHER, Nestor. Territórios marginais. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, p. 81-116.

PIRES, Maria Isabel Edom. Intelectuais hoje: novas respostas velhos dilemas? In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. nº 22. Brasília: Julho/ dezembro de 2003. p 39-46.

PHILLIPS, Anne. De uma política de idéias a uma política de presença? Trad. Luis Felipe Miguel. In: *Estudos Feministas*, v. 9, nº 1, 2001, p. 268-290.

PITKIN, Hanna Fenichel. *The concept of representation*. London: University of California Press, 2003.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. Tradução de Wagner Pralon Mancuso e Pablo Ortellado. In: *Lua nova*. São Paulo, n. 67, 2006, p. 15-47.

POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a AIDS*. Sociologia de uma epidemia. SP: Estação Liberdade, 1990.

PORTO, Ana Paula Teixeira. Preconceito, repressão sexual e violência em Caio Fernando Abreu. In: *Revista Ao pé da Letra*. Recife: UFPE, 2002, n. 4.1, p. 01-08.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, n. 62, p. 61-77, jan./abril de 2004.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR – RS, 2005, 166 fls.

POSSO, Karl. Seductive exclusion: the fracture and weakening of heterosexism in Brazil. In: _____. *Artful Seduction*. Homosexuality and the problems of exile. Oxford: Legenda, 2003, p. 01-23.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (Orgs.). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

SANT'ANNA, Sérgio. Um discurso sobre o método. In: _____. *Senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 09-26.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a. p. 28-43.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b. p. 44-60.

SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso. Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 194-204.

SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literaturas de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª Ed. revista e ampliada. Maringá: EDUEM, 2009, p. 337-352.

SAVIO, Lúgia. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. In: *Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 34, jul/dez, 2003, p. 183-192.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men*. English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 2000.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução Plínio Dentzien. In: *Cadernos Pagu*, n. 28, janeiro-junho de 2007, p. 19-54.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. California: University of California Press, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: _____ *et al* (Orgs.). *Literatura e lingüística: teoria, análise, prática*. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2007, p. 29-40.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In: _____ (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2008, p. 25-50.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Problemas estéticos e políticos na fundação da história da literatura brasileira de temática gay. In: _____ (Org.). *Sexualidade, identidade e gênero em debate*. Olinda: Livro Rápido, 2009a, p. 61-88.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Quando a questão estética entra em cena: considerações teóricas sobre a literatura brasileira de temática homoerótica. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009b, p. 35-50.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (Org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 73-102.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 261-312.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e homoerotismo*. Uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: a proposal. In: CREW, Louie (Ed.). *The gay academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-150.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polemicas, diários e retratos*. 2ª Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e sociedade*, n. 8. São Paulo: USP/FFCLCH, 2005, p. 60-81.

SZASZ, Ivonne. El discurso de las ciencias sociales sobre las sexualidades. In: CÁCERES, Carlos F. et al (Eds.). *Ciudadanía sexual en América Latina: abriendo el debate*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, 2004. p. 65 – 75.

TORRES, Rodolfo Luiz Brito. O “entre-lugares”: uma leitura queer do conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu. In: *A MARGem*. Periódico eletrônico de publicação em Ciências Humanas, Letras e Artes. Uberlândia: MG, ano 2, n. 2, jan./jun. 2009, p. 17-22.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VOVELLE, Michel. Existe um inconsciente coletivo? In: _____. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 107-126.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 35-82.

WITTIG, Monique. La categoría de sexo. In: _____. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006, p. 21 – 29.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 07-72.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. Tradução de Alexandre Morales. In: *Lua Nova*. São Paulo, nº 67, 2006, p. 139-190.

ZILBERMAN, Regina. Existência urbana e ficção atual. In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 131-148.