

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Cavallere Miranda Lima

VÊNUS NAS RUAS, URANO NAS ESQUINAS:  
escrita afeminada em “Ovelhas Negras”, de Caio Fernando Abreu.

Belo Horizonte  
2025

Cavallere Miranda Lima

**VÊNUS NAS RUAS, URANO NAS ESQUINAS:**  
escrita afeminada em “Ovelhas Negras”, de Caio Fernando Abreu.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto

Belo Horizonte  
2025

A162o.YI-v Lima, Cavallere Miranda.  
Vênus nas Ruas, Urano nas Esquinas [manuscrito] : escrita afeminada em "Ovelhas Negras", de Caio Fernando Abreu / Cavallere Miranda Lima. – 2025.  
1 recurso online (179 f.) : pdf.

Orientadora: Aline Magalhães Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 176-179.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. – Ovelhas negras – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Teoria Queer – Teses. 4. Performatividade – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *VÊNUS NAS RUAS, URANO NAS ESQUINAS: escrita afeminada em "Ovelhas Negras"*, de Caio Fernando Abreu, de autoria do Mestrando CAVALLERE MIRANDA LIMA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto (POSLIT/FALE/UFMG) - Orientadora

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said (POSLIT/FALE/UFMG)

Profa. Dra. Lúcia Ricotta Vilela Pinto (UNIRIO)

Belo Horizonte, 22 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 25/08/2025, às 09:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 25/08/2025, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Ricotta Vilela Pinto, Usuário Externo**, em 27/08/2025, às 19:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4446932** e o código CRC **2F004279**.

*para Alejandra Gherzi, Sophie Xeon, e principalmente, Caio Fernando Abreu.*

## AGRADECIMENTOS

Seria impossível chegar até aqui sem o apoio das pessoas que me cercam. Sou uma pessoa de muita sorte e alegria por ter uma rede de apoio tão forte e ampla. Agradeço primeiramente à Deus e aos meus Orixás, pela força, conselhos, fonte inesgotável de força e fé no futuro que ainda está por vir.

Agradeço aos meus pais, Saniele Miranda Lima e Christian Cavallere de Oliveira, pelo apoio inestimável. Pelo acolhimento, pelo afeto, e por acreditarem em meus sonhos e minhas apostas acadêmicas. Graças a vocês finalmente posso estar concluindo este trabalho. Agradeço também ao meu padrasto Márcio da Conceição Lima Leite (*in memoriam*), que durante vida muito me ensinou e aconselhou. Sua partida nos faz falta diariamente, mas carrego comigo tudo de bom que aprendi contigo.

Agradeço também às minhas irmãs, Anna Beatriz Lima Leite, Anne Victoria Cavallere Freire de Oliveira, e Valentina Cavallere Freire de Oliveira. Aprendo diariamente com vocês, e a companhia de vocês na minha vida torna o cotidiano mais leve e divertido! Sou grato também aos meus avós, minhas tias e tios, e toda minha família que possibilitou que este trabalho pudesse ser concluído nos últimos dois anos.

Dedico um agradecimento bastante especial à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup> Dra. Aline Magalhães Pinto, que vigorosamente me apoiou e me deu forças para que esse trabalho pudesse ser concluído. Sua companhia nestes anos têm sido bastante importante pra mim. Agradeço pela confiança em mim e em meu trabalho, e pelos conselhos bastante valorosos. Adiciono aqui um singelo agradecimento também à seus gatinhos, Gil e Caetano, que também me acompanharam nesses últimos anos com muito carinho e afeto.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said, Prof<sup>ª</sup> Dra. Lúcia Ricotta Vilela Pinto e a Prof<sup>ª</sup> Dra. Lígia Gonçalves Diniz, pela dedicação, leitura atenciosa e tempo investido para analisar meu trabalho. Agradeço também aos professores Dr. Jonas Miguel Pires Samúdio e Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto, pelas contribuições e pelo conhecimento compartilhado. Agradeço também aos meus alunos do Apoio Pedagógico da Letras da UFMG, que juntos de mim leram Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar, e me ajudaram a ver a obra de ambos por outras perspectivas.

Sou grato ao POS-LIT da UFMG e sua equipe, pelo apoio, acolhimento e auxílio durante os momentos de dificuldade que tive na elaboração desta dissertação.

Agradeço aos meus amigos que fielmente me acompanharam e apoiaram, com destaque para Arthur Resende, que esteve nos altos e baixos dessa jornada, sempre acreditando em mim e me apoiando. Obrigado pelos cafés da manhã, almoços e *afters* juntos. Sua companhia sempre me é especial. Obrigado Vinicius Brandalise Valente, pelo acolhimento, pela escuta, pelas aventuras e desventuras que a vida nos tem proporcionado, mas acima de tudo, pelo carinho e companhia. Sou grato também ao Pedro Torres, que durante esses anos amplamente me acompanhou, apostou em mim e em minha capacidade. Sou grato por nossas ligações, viagens, conversas, leituras em conjunto e troca de e-mails. Sua companhia foi muito importante pra mim.

Agradeço também aos meus companheiros da PANCA, Knid, Maitech, Math Moreira, Victoria, Diego, Gui (Ruby Aoi), Kleo (Kellé), Noli. A companhia de vocês me alegra e me possibilita sonhar com outras possibilidades de futuro. Sou grato também à minha psicóloga, Mariana Melli, pela escuta atenciosa e acolhimento. Seu apoio foi bastante importante para a conclusão dessa dissertação. Aos meus amigos de vida, Dalila Coelho, Pedro Marco, Bruno Perdigão, Larys, Manel, Shigara, Matutte. Às minhas amigas drags Joanna Mescladi, Monalisa Leblanc, Ruby Aoi.

Aos meus gatos, Carmen e Judas, que me acompanharam durante todos esses anos, com muito carinho e afeto, de maneira *gatógráfica*. A companhia de vocês sempre vai me ser bastante especial.

E por fim, agradeço ao Caio Fernando Abreu, por sua maneira inventiva de ver e registrar o mundo. Escritor que me faz apaixonar diariamente pela Literatura Brasileira.

*“How does one coax?  
How does one coax in the face of pain?”*  
Alejandra Gherzi, @@@@, (2020)

## RESUMO

Esta dissertação investiga o funcionamento da escrita afeminada enquanto experiência estética e política queer, a partir da análise do livro *Ovelhas Negras* (1995), de Caio Fernando Abreu. Parte-se da hipótese de que há, na tessitura formal e sensível da obra, uma poética do desvio, marcada por estratégias narrativas que tensionam a linearidade, a estabilidade do sujeito e os imperativos normativos da linguagem. A pesquisa propõe que o conceito de “escrita afeminada” não se configura como mera tematização do afeminado, mas como uma forma de narrar que performatiza a instabilidade, a teatralidade, a melancolia e o erotismo dissidente. A partir do diálogo com autoras e autores como Judith Butler, Jack Halberstam, Paul B. Preciado, Georges Didi-Huberman e Mario Perniola, além de referências específicas à literatura queer e às teorias da performatividade, constroem-se estratégias analíticas voltadas à identificação das marcas de uma linguagem que tropeça, que vacila, que não busca a firmeza da narrativa tradicional, mas o tremor de uma voz que se monta e se desmonta como um corpo afeminado. Tais hipóteses são aplicadas à análise dos contos de *Ovelhas Negras*, livro composto por textos anteriormente censurados, dispersos ou recusados, e que adquire forma como um corpo narrativo fragmentado, residual e movente. As leituras concentram-se nos modos como Caio Fernando Abreu articula, na linguagem, uma escrita erotizada e melancólica, que opera por fragmentação, oscilação sintática, teatralidade *camp*, deslocamento afetivo e erotismo. A dissertação defende que a escrita afeminada em Caio Fernando Abreu constitui uma estética do “vir-a-ser”, compreendida como um “enviadecer” da linguagem: um movimento contínuo de desestabilização da norma literária e existencial, no qual o texto se torna corpo, desejo e falha. Conclui-se que *Ovelhas Negras* se configura não apenas como um livro queer, mas como uma performance textual da dissidência, em que o gesto de escrever é também o gesto de expor-se, desejar e resistir.

**Palavras chave:** Escrita afeminada; Caio Fernando Abreu; Teoria Queer; Literatura Brasileira;

## ABSTRACT

This dissertation explores “afeminada writing” as a queer aesthetic and political experience, through an analysis of *Ovelhas Negras* (1995), by Caio Fernando Abreu. It argues that the book’s formal and affective structure performs a poetics of deviation, destabilizing linear narrative, coherent subjectivity, and normative linguistic codes. Rather than thematizing effeminacy, “afeminada writing” is proposed as a mode of narration that embodies instability, theatricality, melancholy, and dissident eroticism. Drawing on theorists such as Judith Butler, Jack Halberstam, Paul B. Preciado, Georges Didi-Huberman, and Mario Perniola, along with frameworks from queer theory and performance studies, the dissertation identifies strategies of writing that stumble, tremble, and fragment. The voice that emerges is one that assembles and undoes itself, like an “afeminado” body. These hypotheses are applied to the analysis of *Ovelhas Negras*, a collection of censored, fragmented, and previously unpublished texts. Abreu’s writing is shown to be erotically charged and affectively unstable, operating through syntactic oscillation, narrative disjunction, camp aesthetics, and the eroticism of absence and loss. Ultimately, the study proposes that “afeminada writing” constitutes a queer aesthetics of becoming an “enviadece” of language: a continuous unmaking of literary and existential norms. *Ovelhas Negras* is thus read not only as a queer book, but as a textual performance of dissidence, in which writing itself becomes a gesture of desire, exposure, and resistance.

**Key-words:** Escrita afeminada; Afeminda writing; Caio Fernando Abreu; Queer Studies; Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1 POR QUE CAIO? .....	20
1.2 POR QUE OVELHAS NEGRAS?.....	32
1.3 A QUESTÃO DA ESCRITA.....	39
1.4 OVELHAS NEGRAS ENQUANTO LIVRO-MÓBILE.....	45
<b>2. ESCRITA AFEMINADA EM OVELHAS NEGRAS.....</b>	<b>51</b>
2.1 ESCRITA AFEMINADA ENQUANTO EXPERIÊNCIA QUEER.....	64
2.2 ESCRITA AFEMINADA ENQUANTO CONSTITUIDOR DE EROTISMO NOS CONTOS SELECIONADOS.....	70
2.3 EM-VIA-DE-SER ESCRITA AFEMINADA: O QUE SERIA ESSA FORMA DE NARRAR?.....	78
<b>3. I-CHING COMO GUIA: ORGANIZAÇÃO E CURADORIA DE CONTOS EM OVELHAS NEGRAS.....</b>	<b>84</b>
3.1 CHIEN.....	90
3.1.1 A MALDIÇÃO DOS SAINT-MARIE.....	92
3.1.2 O PRÍNCIPE SAPO.....	119
3.1.3 LOUCURA, CHICLETE & SOM.....	139
3.2 K'AN.....	152
3.2.1 LIXO & PURPURINA.....	154
3.2.2 NOITES DE SANTA TEREZA.....	167
3.3 KEN.....	173
3.3.1 ANOTAÇÕES SOBRE UM AMOR URBANO.....	175
<b>4. ENTRE O PRAZER E O ABISMO: HEDONISMO, EROTISMO ESCRITA AFEMINADA EM OVELHAS NEGRAS .....</b>	<b>185</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>187</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Marinero,  
tu tienes una estrella en el bolsillo...  
Drop a star!*

**León Felipe**

Esta dissertação tem um ponto de partida: Ler *Ovelhas Negras* enquanto livro *enviadescido*, é reconhecer que sua escrita não apenas tematiza corpos e desejos dissidentes, mas encarna em sua forma o tropeço, a fragilidade e a oscilação da experiência *queer*. Apostamos que a linguagem de Caio Fernando Abreu, carregada de melancolia, humor, deboche, hesitação e excesso, não afirma uma identidade, mas performatiza o *vir-a-ser* bicha enquanto uma experiência literária. Por isso considero sua *escrita, afeminada* e é isto que buscarei argumentar e defender.

Aproximadamente quatro anos após dar início em meus estudos sobre Caio Fernando Abreu e sua escrita, me reencontro com sua obra com o intuito de explorar as minúcias presentes nas entrelinhas dos contos reunidos em seu último livro publicado em vida. É um movimento de releitura da obra de Caio, mas também de uma nova busca: pelos detalhes presentes em fragmentos de sua escrita que manifestam que o movimento artístico exercido por Caio Fernando Abreu não era puramente estético ou pragmaticamente político, mas sim um exercício híbrido que condensa em fazer autoral a existência *queer* e a vivência do desbunde nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira no século XX. Observando estes últimos anos de trabalho, fui percebendo como acabei chegando na questão que é cara para esta dissertação. Índices como ‘fracasso’<sup>1</sup>, ‘desejo’<sup>2</sup>, ‘abjeção’<sup>3</sup> e ‘erotismo’<sup>4</sup>, orbitam a trajetória intelectual que venho construindo.

---

<sup>1</sup> Teoria proposta por Jack Halberstam de se pensar a vivência *queer* justamente na lógica do fracasso, em contraposição a um ideário/discurso/lógica de sucesso que permeia a vivência cis-heterossexual. (Halberstam, 2020, p. 146-147).

<sup>2</sup> De acordo com Lacan, no Seminário : O desejo e sua interpretação, o Desejo seria “uma realidade psicológica rebelde a toda organização” (Lacan, 2002, p. 20).

<sup>3</sup> A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade. (Miskolci, 2020, p. 24).

<sup>4</sup> Erotismo de acordo com os preceitos de Bataille e Perniola. O conceito de erotismo aqui proposto é resultado híbrido dentre esses dois teóricos, levando à um terceiro conceito que aqui será proposto, que é o erotismo como consequência da escrita afeminada.

No processo de elaboração e constituição do conceito que aqui se apresenta, a ideia motivadora não estava necessariamente colocada no âmbito da escrita, ou da possibilidade da existência de uma “escrita afeminada”, como aqui desenvolverei. Os objetivos primários dessa pesquisa eram inicialmente buscar entender quais elementos constituem uma estética que coloque em disputa o *desejo* ou o *objeto*<sup>5</sup> para com o *abjeto*<sup>6</sup> na escrita de Caio Fernando Abreu e como tais elementos confluem (ou não) para o desenvolvimento do *erotismo* em seus contos. Observem: os conceitos de desejo, objeto e abjeto que eram o foco inicialmente, e o principal objetivo era entender como as disputas colocadas na escrita de Caio Fernando Abreu colaboraram para a constituição de um “erotismo” presente em sua contística. A psicanálise não é necessariamente uma linha que norteia os trabalhos que aqui vêm sendo desenvolvidos, entretanto, muitos conceitos aqui trabalhados perpassam por alguma noção de psicanálise.

A abjeção foi um conceito que norteou a pesquisa durante grande parte, principalmente se pensarmos o processo criativo que foi constituinte da obra *Ovelhas Negras*. Quando o processo de produção do livro é explicado enquanto “(...) seleta de textos que acabaram ficando de fora dos livros individuais” (Abreu, 2018, p. 532), temos uma das evidências motivadoras para a ideia de que a abjeção fosse um conceito relevante para o desenvolvimento da pesquisa.

O processo de composição do livro *Ovelhas Negras* acontece por meio do resgate de contos que, por algum motivo, foram considerados abjetos, tendo sido avaliados pelo próprio autor como indignos de comporem alguma de suas obras anteriores ou tendo sua publicação impedida pela censura. Vejamos como Julia Kristeva elenca algumas características acerca do conceito de abjeção que vai de encontro a elementos presentes na contística do escritor aqui analisado:

Não é, pois, a ausência de limpeza [propreté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. [...] A abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer,

---

<sup>5</sup> Segundo Lacan, “(...) objeto é o objeto natural da libido, no sentido que ele é um benefício, em síntese, a admitir o prazer na categoria dos bens procurados pelo sujeito” (Lacan, 2002, p. 17).

<sup>6</sup> De acordo com Kristeva (1980, p. 9), “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo”.

um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala... (Kristeva, 1980, p. 4).

Apesar do conceito de abjeção inicialmente nos parecer relevante, à medida em que a pesquisa foi progredindo fui percebendo como a questão da abjeção está anexa mais a uma questão de algo que chamo aqui como “*queeridade*”<sup>7</sup> ou “*caráter queer*”, ou seja, o *ser queer*, a existência queer enquanto forma de se apresentar e se viver no mundo. E tal questão foi se pulverizando no projeto para dar lugar a um debate que começou a tomar forma bem sutil, mas que com o tempo foi ganhando forma: *a escrita afeminada*.

O conceito que aqui chamo de *escrita afeminada* começou a ganhar forma depois que frequentei uma disciplina sobre escrita feminina, ‘*Trans/escrituras: femininos que escrevem femininos*’ ministrada pelo professor Jonas Samúdio em 2023. Por meio dos textos estudados em sala de aula, e por contato prévio que tive com a teoria de Lúcia Castello Branco, ao que concerne ao conceito de Escrita Feminina, comecei a rascunhar uma ideia de terceira via para com os conceitos de linguagem masculina e linguagem feminina, ou “escrita feminina”. Castello Branco, em seus primeiros escritos sobre o que posteriormente se consagraria enquanto os estudos acerca da escrita feminina, nos declara que “A primeira vaga hipótese (...) consiste na existência de uma linguagem feminina que certamente não se codifica nos moldes da masculina.” (Castello Branco, 1985, p. 30), e mais adiante elucida a que a escrita feminina seria um traço da linguagem que se configuraria como:

(...) a escrita da impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página. A tentativa de dizer o indizível, parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e atingir o além do signo. (Castello Branco, 1985, p. 31).

Como podemos observar, o modo como Castello Branco desenvolve sua teoria está bastante relacionado com a psicanálise, e apesar de considerar essa uma abordagem bastante

---

<sup>7</sup> De acordo com os professores doutores em filosofia Ádamo da Veiga e Thiago Ranniery, *queeridade* poderia ser descrita como “(...) uma multiplicidade expansiva e sempre renovada de práticas e teorias que procuram se alojar nisso que, retomando a mesma precariedade (...) como movimento, por certo, não pode se restringir a nenhuma fronteira disciplinar específica, estando sempre em transbordamento em relação a todas as áreas. Mais que interdisciplinar, trata-se de um movimento transdisciplinar.” (Veiga, A. ; Ranniery, T., 2024, pp. 6-7).

rica de se debater questões de gênero na escrita, *algo* na minha percepção sobre tal discussão se constituía enquanto uma *falta*. Essa *falta* é o que descreverei nas páginas a seguir como essa possibilidade de *escrita afeminada*. Digo *falta* pois na minha percepção entre o que Castello Branco descreve como “linguagem masculina” e “linguagem feminina” existe um limbo que observo na escrita de Caio Fernando Abreu que não pode e não consegue ser descrito puramente em termos que estejam associados à uma linha de pensamento fortemente embasada em estudos de psicanálise.

Ainda frequentando a disciplina de Jonas Samúdio, me deparei com o artigo “O primeiro ato: a trans/escritura de Camila Sosa Villada” (Samúdio, 2023), e considero que ele junto da disciplina ‘*Trans/escrituras: femininos que escrevem femininos*’ foram os primeiros norteadores dos rumos que a pesquisa que aqui se apresenta iria seguir. Em uma comunicação oral no X SPLIT em 2023, o conceito de “*escrita afeminada*” estava germinando em minha trajetória teórica-acadêmica. Naquela época, eu o nomeava como ‘Escrita trans/viada’:

(...) considero a escrita de Caio Fernando Abreu uma escrita *enviadescida* ou *trans/viada*, no sentido que a atestação de Lacan de que a função fálica não impediria os homens serem homossexuais não seria suficiente para pensarmos acerca de uma escrita *em-via-de-ser* ou que fosse escrita com elementos que estão colocados entre o lugar da físcia que existe entre a escrita feminina e a escrita fálica; a escrita de Caio Fernando Abreu estaria neste limbo, às vezes sendo fálica, às vezes sendo não-todo-fálica, acabo por a considerar uma escrita afeminada por ter elementos que justamente encontram-se neste lugar de fronteira ou tensionamento entre o que poderia ser uma escrita fálica ou não-toda fálica. (Lima, 2023)

Logo após a apresentação, Jonas Samúdio me sugeriu explorar mais o potencial poético-linguístico que as palavras-valise do vocabulário *queer* poderiam me oferecer para descrever o conceito que eu gostaria de representar. Notei então que o que eu tentava rascunhar enquanto escrita ‘*trans/viada*’ era na verdade o resultado de um movimento antropofágico que exerci perante o conceito de ‘*trans/escritura*’ que Samúdio cunhou em relação à escrita de Camila Sosa Villada.

Com o tempo, acabei deixando a ideia decantar na minha cabeça e a reorganizei, seguindo os conselhos de Jonas, a começar pela questão linguística: algo na grafia de ‘*trans/viada*’ soava cacofônico, a barra entre os termos *trans* e *viada* constituía um limite entre as duas palavras. Para além disso, o termo ‘*trans/viada*’ não conseguia condensar em si a

proposta teórica que aqui apresento; entre o primeiro e segundo semestre de 2023 o termo ‘trans/viada’ foi antropomorfizado para ‘transviada’ sem a barra entre os dois índices até quando tive o seguinte lampejo de consciência percebi que a palavra ‘afeminada’ conseguia condensar e engendrar em si aquilo que eu buscava elucidar mas ainda não encontrava o termo correto para conseguir enunciar. Fui atrás de uma definição dicionarística para tentar ver se a palavra *afeminar* me fazia sentido, e as seguintes definições do dicionário Priberam me foram suficientes:

**afeminar**<sup>8</sup>

(a-fe-mi-nar)

verbo transitivo e pronominal

O mesmo que efeminar.

etimologia

Origem etimológica: alteração de efeminar.

**efeminar**<sup>9</sup>

(e-fe-mi-nar)

verbo transitivo e pronominal

1. Tornar(-se) semelhante a uma mulher.
2. Fazer perder ou perder as características masculinas, assumindo outras mais associadas ao sexo feminino.
3. [Depreciativo] Tornar(-se) fraco ou delicado.

---

<sup>8</sup> <https://dicionario.priberam.org/afeminada> Último acesso em 22 de março de 2025. “afeminada” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024.

<sup>9</sup> “efeminar”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/efeminar>. Último acesso em 22 de março de 2025.

O termo *escrita afeminada* resolve tanto a questão linguística quanto a teórica que marcaram o desenvolvimento da pesquisa que aqui se apresenta. Isso porque consegue de forma fácil e inteligível representar o conceito que desejo discutir, e não apenas isso, abre a possibilidade de se pensar a escrita de Caio Fernando Abreu sob um horizonte conceitual alçado no conceito de *queeridade*, que me é caro nessa dissertação.

Algumas semanas depois, percebi em reunião com a Aline que pensar a escrita afeminada dentro de escopos puramente psicanalíticos acabaria por restringir o conceito que aqui está apresentado. A psicanálise foi o pontapé inicial para se pensar a existência da escrita afeminada. Entretanto, a escrita afeminada não cabe estritamente em termos psicanalíticos, e de certa modo, restringi-la à psicanálise acabaria por limitar as múltiplas possibilidades que ela pode inferir. Essa mudança de paradigma se deve muito também por uma reflexão acerca de como o aparato da psicanálise foi constituído e perpetuado dentro de um sistema simbólico e lógico que é fundamentalmente calcado em um regime de pensamento e comportamento dentro de uma cultura em que a vida cis-heterossexual é tida como a norma, ou o grau zero da existência.

Logo, para o desenvolvimento de um pensamento em que uma *escrita afeminada* possa existir, a psicanálise, que inicialmente aparecia como uma ponta de lança, acaba se tornando fronteira ou limite das possibilidades do que essa escrita possa vir a ser. A problemática que aqui se apresenta muito tem relação com o que Paul B. Preciado fala em ‘Sou O Monstro Que Vos Fala’, tendo em vista que “A psicanálise é um etnocentrismo que não reconhece sua posição politicamente situada.” (Preciado, 2022, pp. 293-294). Pensar a escrita de Caio Fernando Abreu pura e simplesmente dentro de uma lógica psicanalítica seria um movimento de cercear as múltiplas possibilidades que a escrita de Caio pode nos oferecer.

Quando falo que a constituição do aparato da psicanálise se dá em uma cultura cis-heterossexual, é pensando no contexto como as teorias psicanalíticas foram criadas e perpetuadas, e principalmente como essa forma de conhecimento e abordagem terapêutica foi/é utilizada para perceber/analisar os corpos, relatos e narrativas de pessoas não-heterossexuais, de pessoas que estão inseridas dentro de um contexto de existência *queer*.

Como a psicanálise e a psicologia normativa dão sentido aos processos de subjetivação de acordo com o regime da diferença sexual, gênero binário e heterossexual, qualquer sexualidade não heterossexual, processo de transição

de gênero ou identificação de gênero não binário desencadeia uma proliferação de diagnósticos. (Preciado, 2022, p. 294).

Logo, amarrar a escrita de Caio Fernando Abreu à uma lógica estritamente embasada na psicanálise seria inseri-la numa armadilha de diagnósticos ou de glossários terapêuticos que afastaria a proposta do trabalho que aqui se apresenta: pensar a escrita de Caio Fernando Abreu como uma forma de fazer literário *diferenciada* no que diz respeito à como a maneira que se escreve diz tanto quanto o que é escrito, como uma forma de impressão da subjetividade de formas de se ser e de se existir que fogem da obviedade e normatividade do mundo heterossexual, no contexto da literatura brasileira do século XX.

Ler e pensar a escrita de Caio Fernando Abreu dentro de um quadro teórico que dialogue - em forma e conteúdo - com sua obra, é respeitar seu fazer artístico e ao mesmo tempo dignificá-lo enquanto uma forma do que eu chamaria de fazer ancestral *queer*. De certo modo, os escritos de Caio Fernando Abreu foram ponta de lança no imaginário literário *queer* brasileiro.

A escolha do título da dissertação é uma referência e homenagem à figura do professor de cenografia argentino Tulio Carella, que veio ao Brasil em meados de 1960 à convite de uma escola de teatro e universidade de Pernambuco para ministrar aulas na região. Os fatos e impressões foram sendo por ele anotados num diário – mais tarde publicado.

Carella, um “católico agitado pelo sofrimento humano” e profundamente místico, acreditava que no Brasil se desenvolviam as Potências do Fogo, com seu duplo aspecto destruidor e purificador, que produz simultaneamente luz e sombra; e propunha poeticamente que o nome do país fosse Estados Unidos do Fogo. (Trevisan, 2018, p.84).

Encantado pelos atrativos da Sodoma tropical, Carella se vê tentado à se entregar aos prazeres carnais homoeróticos, e associa uma frase inscrita nos falos das ruínas de Pompeia *Hic habitat felicitas* [Aqui mora a felicidade]. E associa essa frase com Recife onde “tudo é força erótica, contato corporal. Vênus deitada. Urano nas esquinas. (Trevisan, 2018, p.85). Por meio dos relatos homoeróticos presentes no livro de Trevisan, acabei chegando na Literatura de Caio Fernando Abreu e percebendo que a sua constituição de erotismo e sensibilidade sempre estavam associados à um trabalho de força/apreciação erótica. Nesse sentido, operei

um deslocamento dessa descrição de Carella para descrever a sensibilidade *afeminada* que aqui investigo na coletânea de Contos de Caio Fernando Abreu.

## 1.1 POR QUE CAIO?

*Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real — como as pessoas que não criam costumam ter.*

*Caio Fernando Abreu* em carta para *Sérgio Keuchgerian*, 1987.<sup>10</sup>

As primeiras vezes que cruzei despreziosamente com a obra de Caio Fernando Abreu foram infames ou vulgares: citações e passagens (desprendidas de contextos, às vezes até incorretas), em posts de facebook e tweets há mais de doze anos atrás. A primeira vez que tive contato mais propriamente com sua obra foi no ensino médio. Minha professora de redação – veja bem, o professor de literatura sequer trombou com a obra dele nos programas de leitura – alertava à turma sobre o cuidado de se checar as referências das citações que fossemos usar em redações de vestibulares, e debatia sobre como as citações deveriam fazer sentido no contexto que eram aplicadas, não apenas dando calibre aos argumentos, os maquiando com a voz de uma terceira autoridade.

Quando perguntei para essa minha professora sobre o que se tratavam os livros e contos de Caio Fernando Abreu, ela me falou que havia uma pegada ‘pop’ e ‘melancólica’ que causavam grande comoção principalmente no público juvenil. Entretanto, ela não deu muitos detalhes sobre os temas abordados nas obras do escritor gaúcho, apenas ressaltando o fato de que seus contos possuíam grande apelo para com leitores mais jovens, e que muito provavelmente eu iria gostar de suas histórias, tendo em vista meu apreço por movimentos contraculturais na época.

Anos depois, enquanto esperava para assistir um filme no Cine Belas Artes, encontrei uma reedição de ‘Morangos Mofados’ de 2019 da Companhia das Letras. Tal encontro se deu após eu ter frequentado algumas aulas da disciplina ‘Literatura e Epistolografia’ com o professor Leandro Garcia Rodrigues, e ter lido ‘Cartas para além do muro’ (1994) , de autoria também de Caio Fernando Abreu. A experiência de se ler as Cartas do Caio em uma

---

<sup>10</sup> Cf. Abreu, 2016, p. 126.

disciplina da graduação foi bastante comovente e catártica, e a partir daquele momento, comecei um processo de me aprofundar na literatura de Caio Fernando Abreu.

Me deparando com o ‘Morangos Mofados’ no Cine Belas Artes, acabei me imergindo na escrita do escritor gaúcho e me encantando por sua obra. Como minha professora de redação do ensino médio havia inferido, algo *pop* e *melancólico* na escrita de Caio havia me instigado, mas não apenas isso: *havia algo* que até então eu não sabia nomear que me cativava ainda mais em sua escrita. *Algo* no jeito em que Caio Fernando Abreu construiu literariamente seus pequenos universos marginais e mergulhados em uma atmosfera gay/queer em uma época que tais termos/definições estavam começando a ser ruminados entre pensadores do pós-estruturalismo.

O que chamo de *Algo* que me toca na escrita de Caio Fernando Abreu, é o misto entre a sua sensibilidade e intensidade para criar narrativas que possuem um traço de melancolia e um tom existencialista muito forte e marcado. O trabalho artístico e para com a linguagem que ele faz em seus contos, transpassa a simples narração de histórias e transforma-se em um fazer artístico que quase se situa em um gênero literário híbrido situado em algum lugar entre o conto e a poesia.

Tal fascínio e admiração por essa forma de se escrever, acabou culminando no meu desejo de trabalhar academicamente para com sua obra literária. Morangos Mofados foi o primeiro livro de Caio Fernando Abreu que dediquei exclusivamente à minha atenção acadêmica, o que resultou no desenvolvimento de meu trabalho de conclusão de curso em meu bacharelado em Estudos Literários na Letras/UFMG em 2022.

Naquela época, prospectei trabalhar com 3 contos do livro (Terça-feira gorda, Sargento Garcia e Aqueles Dois) analisando-os e descrevendo-os para com os conhecimentos acerca de teoria queer que eu havia adquirido ao longo de minha ‘Formação Transversal em Gênero e Sexualidade, Perspectivas QUEER/LGBTI’. Entretanto, percebi que analisar 3 contos seria um trabalho demasiadamente grande para um trabalho de conclusão de curso, e acabei selecionando o conto ‘Sargento Garcia’ para ser meu principal foco de atuação.

Devido à minha formação transversal em estudos de gênero e perspectivas queer, eu estava muito preocupado em relação à questão identitária e à questão pós-identitária, principalmente vinculada aos estudos de teoria queer. Havia um desejo muito grande meu de tentar emancipar a literatura de Caio Fernando Abreu do rótulo de ‘literatura gay’ e tentar

compreendê-la enquanto pertencente à uma categoria maior que eu descreveria como ‘literatura queer’.

Entretanto, olhando em retrospecto, apesar de achar digna e interessante essa tentativa de emancipação de rótulo de ‘literatura gay’ perante a literatura de Caio Fernando Abreu, percebo que esse movimento que eu tentava fazer estava muito atrelado à formalidades superficiais da teoria queer. No sentido de que, atualmente percebo esse movimento como algo muito simples e que estava na superfície do que os estudos queers poderiam possibilitar. Ainda sim, considero o feito de se tratar sobre os conceitos de fracasso, desejo e abjeção na literatura de Caio Fernando Abreu um mérito que mesmo com o passar do tempo me parece relevante.

Quando digo ‘formalidades superficiais’ da teoria queer, é no sentido de que o embate teórico diante os conceitos de *queer* e *gay* construíram um castelo em minha mente e a tentativa de buscar um caminho que emancipasse a escrita de Caio Fernando Abreu do escopo simplório *gay* me parecia muito urgente. Acabei focando muito o debate dentro desses termos e conceitos (posteriormente aplicando-os no conto ‘Sargento Garcia’), e hoje em dia percebo que ao longo dos últimos 3 anos houve uma mudança de perspectiva/sensibilidade que busco trazer em debate nas páginas que se seguem. Digo isso porque o próprio Caio me ajudou a compreender que realmente a sua literatura não cabia em rótulos simplórios, como ele disse em entrevista para Marcelo Secron Bessa (1997):

Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade, com homem, mulher, vaca, criancinha, velhinho, com buraco de fechadura. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, publicando escritor gay, que vai ser vendido numa livraria gay, que vai ser lido apenas por gay. Enquanto que a idéia minha, eu como astrólogo também, é uma visão aquariana, de fundir todas essas coisas, todas essas possibilidades numa só. O homem é muito vasto. (Bessa, 1997a, p. 12 apud Barbosa, 2008, p. 81)

Tal comentário de Caio Fernando Abreu me foi o ponto de partida para pensar que o rótulo de ‘literatura gay’ que muito erroneamente é atribuído às suas obras – sob minha perspectiva – não era suficiente para abarcar e/ou descrever a obra dele. Entrando em contato com a tese de doutorado de Nelson Luís Barbosa, pude perceber que esse incômodo não era exclusivamente meu: “Mas – pergunta-se – a característica do conto de Caio F. seria suficiente

para enquadrá-lo no que se chama hoje especificamente de literatura gay? [...] aqui se percebe a confusão entre ser homossexual e escrever obras literárias.” (Barbosa, 2008, p. 98).

Barbosa questiona o entrecruzamento entre o fato de um escritor ser gay e sua obra automaticamente também ser considerada dentro de um espectro gay, sendo que essa correlação não é necessariamente feita quando se trata de um autor heterossexual:

As imagens construídas por um artista heterossexual numa composição artística são aceitas como verdadeiras e legítimas, e não se discute a sua sexualidade de origem, pois não chocam ou não colocam o problema da sexualidade. Por quê, então, a criação de um homossexual o faria, e de forma tão determinante a ponto de ser classificada como obra de um autor homossexual, cujas preferências afetivas passariam por seus personagens a ponto de revelar do autor mais do que ele mesmo pretendesse? (Barbosa, 2008, p. 89).

Podemos considerar que o próprio Caio Fernando Abreu tinha ciência de que os rótulos de ‘literatura gay’ ou ‘escrita gay’ são rótulos. E por isso o movimento de se pensar a literatura de Caio Fernando Abreu enquanto uma literatura queer foi tão necessário ao desenvolvimento deste trabalho. E para além da questão *gay* ou *queer*, nos últimos 2 anos fui me aprofundando na literatura de Caio, e percebendo questões que estão inseridas nessa seara dos estudos de gênero, mas perpassam por âmbitos muito mais sensíveis, ou muito mais delicados, se assim posso dizer.

A decisão de mergulhar cada vez mais fundo na obra de Caio na pós-graduação se deu tendo em vista a proximidade que eu já possuía para com o texto dele, e também pensando que o que eu trabalhei para com sua obra em minha graduação foi apenas uma fagulha das múltiplas possibilidades de estudos e interpretações que seu texto pode suscitar. Existe *algo* na escrita de Caio Fernando Abreu que me atrai e desperta curiosidade e atenção para com seus textos, principalmente pela maneira que ele explora a fragilidade humana e os dilemas existenciais, e como suas narrativas e seus personagens, muitas vezes marginalizados ou incompreendidos, trazem à tona questões sobre identidade e pertencimento.

Outra característica artística que considero primorosa na escrita de Caio é o seu trato com a linguagem. Considero sua escrita magnética, com um tom poético que considero bastante valoroso e que carrega em si a ancestralidade de suas precursoras como Clarice

Lispector, Hilda Hilst e até Ana Cristina Cesar<sup>11</sup>. Esse estilo de prosa poética, carregado de metáforas e imagens sensoriais, – *Te busco por telefone, telegrama e telepatia na cidade antiga onde vendo móveis, viro punk a tesouradas, cinco furos na orelha esquerda, jogo um Volpi no lixo, cometo escrotidões indizíveis rasgando noites que não estas de agora, mais tropicais e tão ordinárias quanto.* (Abreu, 2018, p.624) – criam uma musicalidade e identidade própria, tornando a leitura uma experiência estética que vai além do primor intelectual.

Muito da conexão e apelo que tenho para com a escrita de Caio se dá também pelo contexto histórico que ele viveu e escreveu. Como alguém que vivenciou a ditadura militar e lidou com diferentes formas de censura e preconceito em sua própria vida e obra artística, ele conseguiu canalizar essa dor e repressão e condensá-las em forma de material criativo. E esse processo de transformação de dor em material artístico/literário me despertou bastante atenção e curiosidade, o que me fez escolher o livro ‘Ovelhas Negras’ como foco de estudo no trabalho que aqui se apresenta.

Durante minha graduação em Estudos Literários, o livro ‘Morangos Mofados’ me comovia de um modo bastante especial, ao passo que acabei selecionando-o para ser o foco do meu trabalho de conclusão de curso. Entretanto, quando comecei a ruminar a possibilidade de um projeto de dissertação, notei que para trabalhar a ideia de um conceito que esteja presente na escrita de Caio Fernando Abreu, eu precisaria de um recorte temporal que fosse mais amplo do que apenas o contexto de um livro publicado. E foi a partir dessa percepção que acabei notando que a maneira que o Ovelhas Negras foi constituído, por meio de uma seleta de textos de diferentes momentos da carreira de Caio Fernando Abreu, e cheguei a conclusão que este livro seria o material perfeito para desenvolver os pensamentos que me acompanhavam.

A evolução e maturação do conceito que venho estudado e aqui tento elucidar sobre não se deu de maneira linear e clara em um primeiro momento. Muito pelo contrário, até chegar em o que chamo de *escrita afeminada* passei por diferentes conceitos que pouco a pouco foram balizando minha lógica de pensamento, e como um ourives entalha lentamente

---

<sup>11</sup> Um dos textos a ser analisado neste trabalho, o conto ‘Noites de Santa Tereza’, Caio assume realizar um mimetismo ou antropofagia para com o estilo de escrita de Ana C. “Sua linguagem ao mesmo tempo afetada e chula, cheia de referências literárias, tem uma influência deliberada de Ana Cristina César, na época minha grande interlocutora, amiga e cúmplice.” (Abreu, 2018, p.623).

uma joia, fui pouco a pouco polindo minhas ideias até que elas se apresentassem sob esse conceito que aqui apresento.

Como já disse anteriormente, durante meu TCC me foi interessante pesquisar os conceitos “fracasso, abjeção e desejo” no conto Sargento Garcia. Nos primeiros rascunhos do projeto de dissertação, executado em 2022, era do meu interesse buscar entender “erotismo e abjeção na escrita de Caio Fernando Abreu”, e posteriormente isso acabou se condensando sob os índices “erotismo e escrita trans/viada” em 2023, e que por fim acabou se firmando enquanto o que chamo de *escrita afeminada* desde 2024 até o momento.

Observemos que apesar das mudanças ocorridas nos últimos três anos em relação ao *o que* estava sendo investigado na escrita de Caio Fernando Abreu, a sua escrita e o livro *Ovelhas Negras* permaneceram como motivadores primários dessa pesquisa. Caio Fernando Abreu é um autor consagrado, possuidor de uma fortuna crítica considerável; por outro lado, é igualmente verdadeiro que a memória e o legado artístico-cultural de Caio Fernando Abreu encontram-se em estado de fragilidade e possível apagamento por parte da população brasileira, que não dá a devida importância às contribuições que o escritor nos deixou nas artes literárias.

Prova disso é a recente tentativa de demolição da casa do escritor, em Porto Alegre<sup>12</sup>. Tal ocorrência é de uma violência dupla: material e simbólica; consagra-se como índice do descaso para com a conservação de sua história e patrimônio. O ensaio relativamente recente de Jaime Ginzburg, “A estética da morte”, mostra que essa situação encontra seu reflexo nos ambientes acadêmicos:

O valor de Caio Fernando Abreu para a cultura brasileira ainda está por ser compreendido. Sua recepção crítica ainda é restrita nas universidades. [...] A recepção crítica de Caio, em certa medida, está em confronto com linhagens brasileiras autoritárias de escrita. (Ginzburg, 2011, p. 55).

Levando-se em consideração a situação limítrofe e delicada na qual o legado de Caio

---

<sup>12</sup> Milton Rondó, diplomata aposentado que foi secretário socioeconômico do Instituto Ítalo-Latino Americano, vice-presidente do Comitê Consultivo do Fundo Central de Emergências da ONU e representante, alterno, do Itamaraty no extinto Consea, escreveu um comentário em sua coluna para a Carta Capital sobre o descaso simbólico e material para com a obra e biografia de Caio Fernando Abreu, representado pela derrubada da casa em que viveu o escritor gaúcho (Rondó, 2022).

Fernando Abreu se encontra, revisitar as obras literárias do autor por meio de um trabalho de pesquisa e análise apresenta-se como uma das muitas formas possíveis de manutenção e preservação de sua herança literária. A literatura de Caio Fernando Abreu esteve colocada entre os sintagmas de marginal (por não se propor a concorrer a um grande cânone literário) e de vanguarda (justamente por romper com a estética literária majoritariamente canônica, adquirindo um tom próprio). Podemos observar que o conjunto de sua obra consagrou-se como sucesso editorial nos últimos anos, principalmente se levarmos em conta as novas edições elaboradas pela editora Companhia das Letras, como *Contos completos* (2018), *Morangos mofados* (2019) e *Limite branco* (2022).

Vejamos bem, Caio Fernando Abreu foi um escritor gay, nascido em 12 de setembro de 1948, sob o sol de virgem, na pequena cidade de Santiago, no interior do Rio Grande do Sul. A escrita foi parte intrínseca à sua vida, sendo lastro, testemunho, e ficcionalização do zeitgeist vivenciado pelo autor enquanto pessoa queer que flertou com o estilo contracultural da segunda metade do século XX.

Vida e escrita marginal, vida e escrita marcados pelo “desbunde” e pela “curtição”. Enquanto protagonista, vítima e testemunha da vivência gay no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1990, Caio Fernando Abreu conseguiu imprimir em sua escrita fragmentos que compunham o universo queer e homoerótico no que tange tanto ao cenário nacional quanto ao internacional. Levando esse legado em consideração, sua escrita nos aparece como ponta de lança para entender o universo gay, travesti e queer do Brasil no século XX.

Nesse movimento de busca e compreensão do universo queer brasileiro, essa dissertação visa revisitar a obra *Ovelhas Negras* (2018 [1995]), de Caio Fernando Abreu, a fim de promover um estudo analítico e interpretativo das peças que constituem a estética marginal e subversiva da lírica do escritor gaúcho. O estudo proposto terá como enfoque reflexões acerca de como se constitui o que aqui chamamos de *escrita afeminada*, como ela se manifesta, o que ela representa e o que ela constitui enquanto lastro da experiência de uma vivência *queer* ou como manifestação de uma *queeridade*. A amplitude cronológica dos contos torna possível, explorando a historicidade intrínseca ao fenômeno literário, analisar como cada um dos elementos aqui visados para estudo e discussão se manifestam na obra de Abreu em diferentes épocas.

“Lixo e purpurina”, “[...] diário, em parte verdadeiro, em parte ficção” (Abreu, 2018,

p. 590) é um conto de *Ovelhas Negras* que em sua composição tensiona a questão do erotismo. Nesse conto, o narrador-personagem vivencia a experiência de estar expatriado na Inglaterra, ou seja, vivenciando uma situação de exclusão, afastamento ou exílio de sua própria pátria.

No caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro da polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era squatter, ficaram excitadíssimos. Falei que era Brazilian e foi pior. O rato deu uma cuspidada e rosnou: “*Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people...*” Mandou que eu tirasse os tênis, as meias, me deixou completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro. Fiquei puto e perguntei se ele não queria vir até aqui, disse que tínhamos montes de drogas, armas e bombas. Ligou um radinho, falou não sei com quem. Queria saber onde eu tinha comprado a garrafa de leite. Lembrei de um supermercado em Earl’s Court que fica aberto a noite toda, menti que tinha sido lá. Ele disse que àquela hora estava fechado. Garanti que não, sabia que não fecha nunca, no Natal costumávamos ir lá toda noite roubar macarrão. Ele pediu a nota de compra. Falei que tinha jogado fora. A humilhação durou quase uma hora. Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “*Off! You’re not welcome here!*” Eu disse que estava justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta. Era verdade (Abreu, 2018, pp. 593-594).

Em tal conto, são narradas as dores e delícias de ser uma pessoa queer auto exilada do Brasil no período da Ditadura Militar, em um país europeu marcadamente distinto da realidade brasileira da época. Esses contrastes provocam tensões entre as coisas boas que a vida no estrangeiro pode proporcionar e o sentimento de não pertencimento, de vida marginal e miserável que um imigrante latino poderia vivenciar na Inglaterra daquela época.

O excerto é um pequeno exemplo de como a escrita de Caio Fernando Abreu funciona como testemunho e ao mesmo tempo ficção da vivência de ser uma pessoa *queer* auto exilada durante a Ditadura Militar brasileira na segunda metade do século XX. Tal recorte possui tanto uma composição marcada por erotismo quanto uma forma particular de narrar os fatos, que aqui nomeamos como uma possível *escrita afeminada* no sentido de expressar de maneira única vivências que não poderiam ser descritas dentro de um “pensamento hétero”, nos termos de Monique Wittig (1992).

Recorrendo a trabalhos críticos que já se debruçaram sobre a obra literária do escritor

gaúcho, podemos observar uma série de reflexões que diferem no que diz respeito a percepções provocadas pela escrita literária de Caio Fernando Abreu. Ao mesmo tempo, notamos pontos que convergem e confluem sobre as temáticas abordadas pelo autor e seu impacto no contexto contracultural da segunda metade do século XX no Brasil. Ítalo Moriconi descreve:

A contística de Caio se caracteriza, pois, pela consistência. Cada livro individualmente constitui um conjunto bem articulado e coerente. Não são meras reuniões de histórias. [...] E existe a consciência dada pelo fato de que todos os livros trazem, entre outros temas, uma percepção de amadurecimento pessoal. Pode-se dizer que seu é o “tornar-se adulto”. Nesse sentido, a experiência da contracultura é uma experiência de juventude, algo que ficou no passado, tatuada no corpo e na mente como perda. (Moriconi *apud* Abreu, 2018, p. 746)

Alexandre Vidal Porto (2018, p. 749) descreve a Literatura de Caio Fernando Abreu como “socialmente transgressora, politicamente subversiva, e com uma inquietude de estar desacordo com o mundo ao redor”. Os pontos em comum entre cada uma dessas visões sobre a obra de Caio Fernando de Abreu se referem à questão da contracultura e do caráter marginal. Em uma reflexão que parte da análise sobre as obras literárias do escritor gaúcho, percebemos que existe um trabalho exímio com a linguagem que é passível de estudo, principalmente sob a perspectiva da teoria *queer*, com enfoque na possibilidade de a escrita ser marcada por questões de gênero e identidade e em como essa marcação exprime uma formulação de um determinado tipo de erotismo.

A literatura de Caio Fernando Abreu é considerada integrante de uma corrente literária que podemos chamar de “literatura marginal”; portanto, lidar com o texto de Caio Fernando Abreu requer uma sensibilidade para não o reduzir a apenas um objeto – no sentido mais estrito do termo. Por isso, penso ser necessário recorrer à própria obra de Caio Fernando Abreu como referencial teórico – principalmente suas correspondências, entrevistas, reportagens e críticas literárias –, de forma a retornar Caio para sua própria obra, ou melhor, pensar a obra a partir do próprio autor. A própria constituição de *Ovelhas Negras* é marcada por pequenos comentários que o autor faz sobre seus contos; por esse motivo, buscarei dar destaque à fala de Caio Fernando Abreu acerca de sua obra a fim de entender melhor seu funcionamento.

Durante a execução de um trabalho de conclusão de curso prévio a esta pesquisa (Lima, 2022), um dos questionamentos levantados no desenvolvimento da análise do texto foi como o conto tensiona os limites entre o violento e o erótico. Ainda que o erótico não estivesse patente como objeto de interesse, foi impossível não observar a marcada presença do conceito na contística de Abreu e as amplas oportunidades de estudos e análises oferecidas por ele. E, ao nos debruçarmos sobre o conceito de “erotismo” postulado por Georges Bataille, percebemos como, de fato, é possível verificar que a descrição de Bataille de erotismo vai ao encontro de temáticas discutidas em *Ovelhas Negras*. Observemos as seguintes notas:

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. [...] O mais violento para nós é a morte é a morte que, precisamente, nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos com o coração na mão diante da ideia de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente nos aniquilar. [...] Sem uma violação do ser constituído - que se constituiu na descontinuidade - não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto. [...] Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua (Bataille, 2017, p. 40-41).

Essa pulsação do desejo erótico está nos contos de *Ovelhas Negras*. Como pretendo desenvolver ao longo da dissertação, um elemento pulsante nos contos de Caio Fernando Abreu é o desconforto existencial marcado pela incompletude do ser. As tentativas dos personagens de *Ovelhas Negras* de lidar com essa incompletude se dão de diversas maneiras, dentre elas, a tentativa de preenchimento desse vazio existencial por meio do erotismo é uma das que mais se destacam. De acordo com Bataille, “[...] a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (Bataille, 2017, p. 41).

Há um desvio importante: Bataille trabalha com a ideia de parceiro “masculino” enquanto “ativo” e parceira “feminina” enquanto “passiva” na operação erótica. Todavia, levando em consideração a questão homoerótica na contística do autor aqui analisado, deslocarei a questão do masculino e do feminino ao binômio ativo/passivo. O filósofo francês

destaca que a operação erótica funciona com a dissolução dos seres, sendo que o ser passivo é dissolvido enquanto ser constituído, enquanto para o ser ativo a “[...] dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final ao mesmo ponto de dissolução” (Bataille, 2017, p. 41). Para a construção teórica desse desvio, colocarei em jogo as perspectivas trazidas pelo filósofo italiano Mario Perniola em *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo* (2000), principalmente em relação à questão do erotismo enquanto trânsito. Colocar o pensamento de Perniola em evidência nos oferece um contraponto à visão de Bataille em relação ao erotismo e nos dá ferramentas para descrever como o erotismo é constituído em *Ovelhas Negras* de acordo com o próprio Caio Fernando Abreu.

A dinâmica entre passividade e atividade permite-nos apresentar um dos motivos pelos quais o livro *Ovelhas Negras* (2018 [1995]) é o foco desta pesquisa. Essa coletânea reúne uma curadoria de textos que inicialmente não vieram a público por razões diferentes. A seleção de textos consegue reunir um recorte temporal amplo na carreira de Caio Fernando Abreu, desde a adolescência até o ano de sua morte.

Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa. Graças a essa obsessão foi que nasceu *Ovelhas negras*, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa (Abreu, 2018, p. 532).

Quer dizer, o próprio livro foi concebido sob a égide do desejo erótico no sentido de que sua forma não se deve a uma atividade nem totalmente consciente de produzir uma obra, nem totalmente passiva ao ponto de ser apenas restos. Sua composição mescla atividade e passividade por meio do olhar para os escritos outrora relegados que, uma vez resgatados, trazem consigo algo de especial: “Cada conto tem seu ‘o conto do conto’, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios” (Abreu, 2018, p. 532). Os conceitos, noções e imagens dos contos, imersos na dimensão passiva/ativa do desejo, trazem à tona uma linguagem *afeminada* própria que permite a exploração de diferentes formas de erotismos. Como afirma o autor, *Ovelhas Negras* é:

[...] uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um dos títulos que imaginei (Abreu, 2010, p. 532).

Ao mesmo tempo em que o erótico está nas entranhas dos textos que serão analisados, o livro nos põe face a um período extenso propício para perceber as mudanças que ocorreram ao longo do tempo na escrita de Abreu, principalmente na constituição do erotismo e no desenvolvimento de uma escrita que transpasse em forma e conteúdo as vivências *afeminadas* no Brasil na segunda metade do século XX.

## 1.2 POR QUE OVELHAS NEGRAS?

*Levava uma vida sossegada  
Gostava de sombra e água fresca  
Meu Deus quanto tempo eu passei sem saber*

*Foi quando meu pai me disse  
Filha, você é a ovelha negra da família  
Agora é hora de você assumir e sumir*

*Baby, baby  
Não adianta chamar  
Quando alguém está perdido  
Procurando se encontrar*

**Rita Lee, Ovelha Negra, 1975.**

*Escrever é abalar o sentido do mundo, aí, fazer uma interrogação indireta, que o escritor, em vista de um suspense derradeiro, abstém-se de responder. A resposta é dada por cada um de nós, que para aí transporta sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo do escritor é infinita: não se para jamais de responder ao que foi escrito longe de toda resposta.  
**Roland Barthes.**<sup>13</sup>*

A escolha de *Ovelhas Negras* perpassa muito pelo olhar crítico de Caio Fernando Abreu sobre a sociedade brasileira e como isso foi imprimido em sua escrita em diferentes momentos de sua carreira. A sua coragem e liberdade individual para abordar temas como o horizonte de expectativas relacionado à uma realidade homossexual ou LGBTQIA+ e a liberdade individual foram combustível para que eu me debruçasse com carinho e atenção perante este último livro lançado em vida por ele.

Tal obra possui narrativas densas e emocionantes, cada conto possui um universo próprio de sensações, e o jeito em que as histórias são estruturadas e situadas é minuciosamente arquitetado. A maneira que Caio Fernando Abreu trabalha temas como a angústia e a existência humana sob uma perspectiva queer me causam identificação e acolhimento, portanto, decidi por escolher dar continuidade às minhas investigações teóricas perante sua escrita e literatura.

O livro constitui um recorte da produção contística de Caio Fernando Abreu entre os anos de 1962 até 1995, período histórico que coincide com a contracultura, o desbunde e a eclosão da literatura marginal como resposta ao regime ditatorial que vigorou no Brasil

---

<sup>13</sup> Cf. Barthes, 1987, p.5.

durante esse período. Na introdução do livro, o próprio autor já nos deixa indícios de seu projeto literário:

(...) grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora – como pastor eficiente que me pretendo – consegui reunir. Cada conto tem seu “o conto do conto”, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios. [...] Eram cerca de seiscentas páginas e cem textos, material para uns três rebanhos... O que ficou foi o que me pareceu “melhor”, mas esse “melhor” por vezes é o “pior” (Abreu, 2018, p. 532).

O processo de elaboração do livro *Ovelhas Negras* perpassa tanto pelo âmbito passivo de composição do erotismo (Bataille, 2017), no sentido de que é um livro que não foi elaborado de maneira intencional – em uma primeira abordagem: estamos lidando com um livro de “restos” –, quanto pelo âmbito ativo da composição do erotismo, ou seja, foram restos que ativamente foram escolhidos, selecionados, pelo “autor-pastor” (Abreu, 2010, p. 3), para que integrassem a publicação final.

A coletânea lançada em 1995, reforça a importância de olharmos para a obra de Caio Fernando não tendo como foco apenas seus textos mais conhecidos, mas tendo a sensibilidade e percepção para lidar com aqueles que por algum motivo foram colocados à margem em sua bibliografia. O próprio autor ressalta que a escolha para publicação se deve ao fato de ele próprio preservar uma confiança para com esses textos, mesmo que ele não tivessem atingido o público exterior até o momento de suas publicações:

(...) jamais o assumiria se, como às minhas outras ovelhas brancas publicadas, não fosse eu capaz de defendê-lo com unhas e dentes contra os lobos maus do bom gostismo instituído e estéril. (Abreu, p. 532, 2018).

O próprio título do livro nos coloca diante de uma provocação: quem – ou quais – são essas ovelhas negras? E por que foram excluídas? Essas questões ressoam por toda a obra de Caio Fernando Abreu, tendo uma ampla relação com a marginalidade e resistência. A própria interlocução com Rita Lee para com a escolha do título do livro é um indicativo de orientação política-estética-moral para com a composição do livro. Tanto Caio quanto Rita Lee viveram o contexto ditatorial sob a mesma *égide* do desbunde e da curtição, e isso está lastreado na

obra de ambos, “Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas.” (Abreu, 2018, p. 533).

A escrita de Caio sempre esteve associada a experiências de exclusão e resistência, e seus textos são marcados pela presença de personagens que vivem à margem das convenções sociais, seja por questões de sexualidade, gênero, classe social, ou simplesmente por um sentimento de deslocamento social. Em contos como ‘Lixo e purpurina’, por exemplo, temos a representação dessa condição de se *ser* e de se *estar* no mundo enquanto sujeito desviante de uma vida marcada por uma condição de ‘sucesso’ que permeia a vivência cis-heterossexual.

Enquanto histórias liberais constroem narrativas políticas triunfantes com histórias progressistas de desenvolvimento e sucesso, histórias radicais devem lidar com um passado menos organizado, um que transmite legados de fracasso e solidão como consequências de homofobia, racismo e xenofobia. (Halberstam, 2020, p. 146-147).

Caio Fernando Abreu não só constrói um cenário marginal na temática abordada na narrativa, como também insere no conto elementos imagéticos discursivos que compõem a ideia de um ambiente que fique à margem da sociedade. Em ‘Lixo e purpurina’ temos essa representação de maneira dupla: tanto ao contexto do que se é narrado, como a forma que se é narrada:

Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina. (Abreu, 2018, pp. 592-593).

Em *Ovelhas Negras*, essa característica de exclusão e marginalidade é intensificada pelo próprio processo curatorial e editorial do livro, pois os contos reunidos já eram marginalizados de alguma forma, seja pela censura da ditadura militar, ou por critérios editoriais que os consideravam ‘desviantes’. A obra dialoga diretamente com o conceito de literatura marginal, não apenas no sentido de representar histórias e personagens excluídos, mas também na própria forma como esses textos foram tratados pelo mercado editorial ao

longo do tempo. Um exemplo é o conto ‘O escolhido’, que foi encomendado pelo o Jornal do Brasil em 1989, no contexto das primeiras eleições presidenciais diretas pós-ditadura:

(...) a idéia era publicar um conto de Márcio Souza sobre Lula da Silva, outro meu sobre Fernando Collor. No dia marcado, os textos não saíram. Liguei para o JB e o editor informou: a direção do jornal considerara o texto altamente ofensivo. (Abreu, 2018, p.632)

Muito do movimento de se estudar *Ovelhas Negras*, perpassa por tentar compreender a escrita que se apresenta como uma forma de linguagem que mobilizou e representou a experiência queer e marginal, tanto entre os trópicos quanto fora deles, e como essa escrita conseguiu representar formas de viver e se expressar que naquele momento escapavam o “pensamento hétero”<sup>14</sup> e apresentavam um ineditismo de vivenciar gênero e sexualidade de maneira enunciada – e registrada – na Literatura Brasileira.

Nesse sentido, a noção de “ovelha negra” funciona como uma metáfora para esses tipos de personagens e narrativas: aquele que é diferente, deslocado, não aceito completamente nem na família, nem na sociedade, nem em si mesmo. Além de abordar esses temas correlatos à experiência de marginalidade, exclusão e abjeção, Caio Fernando Abreu adota uma linguagem que desafia normas, aproximando sua escrita de uma estética que pode ser considerada marginal em diversos aspectos – que buscarei dissecar nas páginas que se seguem.

Dentre algumas características presentes na escrita de Caio Fernando Abreu que podem ser verificadas nos contos que estão na seleta de *Ovelhas Negras*, podemos destacar a fragmentação narrativa, em que muitos textos são escritos de forma fragmentada, refletindo aspectos como instabilidade emocional das personagens, ou a fragmentação da sociedade contemporânea. Outra característica presente na estética literária de Caio que podemos verificar é a experimentação estilística, mesclando lirismo com oralidade, transitando entre referências desde a alta literatura até maneirismos com lastros de uma linguagem marcada por traços de oralidade.

---

<sup>14</sup> A questão em relação ao pensamento hetero será desenvolvida no próximo subtópico ao que tange a questão da escrita, principalmente tendo em vista que a lógica aqui desenvolvida parte do pressuposto que a escrita de Caio Fernando Abreu denota uma forma de expressar vivências que não poderiam ser descritas dentro de um “pensamento hétero”, nos termos de Monique Wittig (1992).

Em diferentes contos, é possível notar trânsitos entre momentos de introspecção profunda e diálogos rápidos e afiados. Esse formato de narração aproxima sua escrita de um modelo que foge dos moldes de uma literatura tradicionalmente canônica. Para além disso, a presença de referências à música e ao cinema pop, à cultura underground e a outras formas artísticas também insere sua obra em um universo literário que dialoga com expressões marginalizadas.

O trato para com a linguagem em *Ovelhas Negras* possui um traço de semelhança entre os contos – mesmo que esses tenham sido escritos em momentos distintos. Essa semelhança pode ser atribuída à questão da curadoria por parte do autor-pastor, “grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora – como pastor eficiente que me pretendo – consegui reunir.” (Abreu, 2018, p.532). Esse traço de semelhança que aqui descrevo seria um estilo híbrido de escrita que mescla um lirismo denso com uma linguagem coloquial, tornando sua prosa única. A oscilação entre um tom poético e introspectivo para com um estilo mais direto, muitas vezes com frases curtas e impactantes, se torna um elemento diferencial em sua escrita.

O uso de elementos de oralidade, marcados por um ritmo de narrativa acelerado e com alguns cortes secos nas frases aproxima sua literatura da fala cotidiana, tornando-a mais sensorial e emocional. O conto ‘Lixo e purpurina’ é um dos exemplos dessa forma de se escrever permeada por esses mecanismos:

Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?” Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, *bye, bye*. (Abreu, 2018, pp.590-591)

Frases curtas, descrições breves e sinestésicas, cortadas por diálogos e pensamentos, mescla de diferentes idiomas e referências, tudo isso em um só parágrafo. Narração difusa, escrita difusa. E ao mesmo tempo que difusa, essa escrita é marcada por uma cadência, um ritmo presente na escrita, que se aproxima de uma prosa-poética. Esse contraste entre lirismo e crueza acaba contribuindo para aprofundar a intensidade emocional da obra.

Muitos dos contos em *Ovelhas Negras* possuem uma estrutura fragmentada, e podemos considerar essa estrutura como uma reflexão da instabilidade mental dos personagens que nos são apresentados. Há momentos em que os parágrafos são curtos, abruptos, dando sensação de descontinuidade e urgência, em outros momentos, os textos deslizam como um fluxo de pensamento, sem pausas claras, aproximando-se do fluxo de consciência.

– Eu quero me matar.

*(silêncio)*

– Eu estou apaixonada.

– Você quer se matar porque está apaixonada?

– Acho que sim.

– Mas você só tem dezesseis anos.

– E o que que tem? Não sei quem foi que disse que a gente devia se matar na adolescência, quando as coisas ainda são bonitas.

– As coisas não são bonitas?

– Não. Odeio cada pedra desta cidade. Cada porta. Cada casa.

Cada cara que passa por mim na rua. Odeio, odeio.

– Mas não se mate.

*(silêncio)*

– Por favor.

– Por favor o quê?

– Não se mate.

– Ah, esquece. O sol está indo embora. Só falta um terço dele.

– Ninguém se mata por amor.

– Agora só tem uma lasquinha dele, bem vermelha.

– Olha, uma vez eu li um cara, um escritor chamado Cesare Pavese, que dizia assim: “*Ninguém se suicida por amor. Suicida-se porque o amor, não importa qual seja, nos revela na nossa nudez, na nossa miséria, no nosso estado desarmado, no nosso nada*”.

– E o que aconteceu com ele, esse tal Cesare?

– Se matou.

*(silêncio)*

– Pronto. Foi-se. O que era mesmo que você estava dizendo?

– Não importa.  
(*silêncio*)  
(Abreu, 2018, pp. 618-619).

Este excerto de *Antípodas* nos demonstra claramente essa fragmentação na escrita por meio dos diálogos dos personagens, essa estratégia estilística enfatiza a subjetividade das personagens, fazendo com que a experiência de leitura se torne quase sensorial – quem lê sente pressa, a ansiedade, desespero, melancolia e contemplação. E esse uso de escrita fragmentada funciona como uma ferramenta metatextual – retratando a sensação de deslocamento, incompletude e exclusão que permeia a existência das personagens que nos são apresentadas e os contextos dos contos.

Em *Ovelhas Negras* podemos perceber que os personagens habitam espaços de liminaridade, são deslocadas, marginalizadas, em crise. Há uma recorrente construção de sujeitos que vivem na fronteira entre a sanidade e o desespero, entre o desejo e a repressão, entre o pertencimento e a solidão. “– *Eu quero me matar. (silêncio) – Eu estou apaixonada.*” (Abreu, 2018, p.618), situações e sentimentos limítrofes: suicídio, paixão. A psicologia das personagens é construída a partir de desejos de espírito, fluxos de pensamento e pequenas ações carregadas de simbolismo “– *Ninguém se mata por amor.*” (Abreu, 2018, p.619).

Considero todos esses elementos que aqui tenho descrito como fundamentais e pequenas partes constituintes de um todo maior que nomeio como *escrita afeminada*. Pretendo mais à frente tentar enumerar e nomear essas pequenas partes constituintes do que seria a *escrita afeminada*, e descrevê-las em diferentes contos do livro. Para mim é muito evidente que a escrita de Caio Fernando Abreu possui um lastro próprio e único.

### 1.3 A QUESTÃO DA ESCRITA

*Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida.*

**Caio Fernando Abreu** em carta para José Márcio Penido, 1979.<sup>15</sup>

Caio Fernando Abreu constroi personagens e situações que possuem uma característica de dissidência em relação à questão da sexualidade e do gênero. O que procuro aqui abordar em minha análise é como ele trabalha tal dissidência em sua escrita. Vejo como um gesto emancipatório ler a escrita de Caio Fernando Abreu, em *Ovelhas Negras*, para além de uma lógica psicanalítica, aproximando-a dos horizontes críticos da teoria queer contemporânea. Trata-se de situá-la em sintonia com o *zeitgeist queer* que marca o final do século XX e se estende pelas duas primeiras décadas do século XXI.

Nesse sentido, uma leitura queer de Caio Fernando Abreu será marcada pela não aceitação das coisas como elas são, o desejo revolucionário e transgressor perante as questões de sexualidade, gênero e corpos. Tal forma de ativismo se alimenta de demandas que vêm desde seu surgimento em meados dos anos 1980 até os dias atuais. Algumas características principais que podem ser inferidas em relação a esse movimento são a subversão de valores normativos e insurgência de novas demandas em relação a pautas que durante muitos anos mantiveram um status de algo “normal”, no que tange às questões de sexualidade e performatividade de gênero. E são essa insurgência e essa não aceitação das coisas quando elas são colocadas de forma simplificada que fazem o movimento *queer* tão único, revolucionário, transformador e ponta de lança para o conceito de *escrita afeminada* que aqui se apresenta.

O escritor gaúcho, prestando atenção nas cenas marginais e dissidentes do contexto contracultural brasileiro, conseguiu sondar tais características com bastante atenção e

---

<sup>15</sup> In: O Melhor da década de 70, Caio Fernando Abreu, Nova Fronteira, 2014.

imprimi-las em sua literatura. Com uma estrutura minuciosamente arquitetada (e curiosamente também fragmentada) de narrativa, Caio Fernando Abreu nos oferece uma estética literária extremamente rica de possibilidades, provocações e situações conflitantes.

Levantamos a hipótese de que a aposta literária de Caio Fernando Abreu antecipa, em muitos aspectos, a descrição proposta pelo filósofo da teoria *queer* Paul B. Preciado, segundo a qual o século XXI nos confrontaria “com um novo tipo de capitalismo: quente, psicotrópico e punk” (Preciado, 2018, p. 36). Embora *Ovelhas Negras* pertença ao contexto do final do século XX, sua escrita parece ressoar – e até pressentir – as mutações culturais, políticas e subjetivas que Preciado identifica décadas depois. Assim, a leitura anacrônica, longe de ser um desvio metodológico, revela-se produtiva para iluminar tensões e potências que já se insinuavam na obra de Caio, mas que apenas no século XXI se tornaram plenamente legíveis.

Interessa a esta pesquisa compreender como certas formas de escrita podem operar como práticas de resistência ao pensamento normativo, deslocando-se de leituras que as enquadram exclusivamente pela psicanálise ou pelo rótulo de “escrita feminina”. Nesse sentido, as reflexões de Monique Wittig (1992 [1980]) são fundamentais, pois revelam como a psicanálise atuou historicamente como instrumento de manutenção de um “pensamento hétero” e como, portanto, é possível abrir caminhos críticos para outras interpretações. Investigar a hipótese da *escrita afeminada* na literatura de Caio Fernando Abreu se demonstra necessário principalmente se considerarmos a observação de Wittig que:

A linguagem é, ao mesmo tempo, intimamente ligada ao campo político, onde tudo o que concerne a linguagem, a ciência e o pensamento se refere à pessoa enquanto subjetividade e à sua relação com a sociedade. Não podemos deixar estas coisas no poder do pensamento hétero ou do pensamento de dominação (Wittig, 1992 [1980], p. 13).

A necessidade de se romper com o conceito baseado na psicanálise de *escrita feminina* para se pensar acerca da escrita de Caio Fernando Abreu se dá por conta das problemáticas que a própria constituição da psicanálise apresenta. Pensar a escrita de Caio Fernando Abreu enquanto uma *escrita afeminada* é um movimento emancipatório para se trabalhar uma forma de se narrar que não cabe apenas no divã. Isso porque a maneira com que a psicanálise foi construída enquanto instituição entre os séculos XIX e XX, passou por uma

lógica binária e dentro de uma lógica de pensamento heterossexual, e que por tabela acabou sendo uma maneira de opressão e violência à corpos dissidentes sexuais e de gênero.

As práticas de observação, objetivação, punição, exclusão e morte que a psicanálise e a psiquiatria colocam quando trabalham com pessoas que são dissidentes do regime de diferença sexual heteropatriarcal e colonial, com indivíduos assim considerados como “homossexuais”, com homens ou mulheres que foram estuprados, com profissionais do sexo, com transexuais, com pessoas racializadas... São talvez menos espetaculares que os do circo e do zoológico, mas não menos efetivos. (...) porque o que a medicina, psiquiatria e psicanálise fizeram com as minorias sexuais nos últimos dois séculos é um processo comparável de extermínio institucional e político. (Preciado, 2022, pp. 316-317).

Butler nos apresenta o fato de que um dos problemas da concepção do conceito de gênero está ancorado na questão da linguagem:

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero. (Butler, 2019, p. 30-31).

Este trabalho com a linguagem e a forma como ela possibilita diferentes tipos de representação parece-nos crucial para a realização de provocações e reflexões acerca de como a linguagem nos ajuda a compreender e perceber as manifestações artísticas e as perspectivas de diferentes imaginários que divergem de um imaginário cultural ancorado em um viés heterossexual. Por conseguinte, mais do que lidar com a linguagem, busca-se aqui compreender as possibilidades de criação de narrativas que possuam um teor ou um pano de fundo que rompa com binarismos de sexualidades e de gênero, principalmente no âmbito da escrita.

Butler, ao criticar o radicalismo de Wittig, nos demonstra que a tentativa de ruptura radical gay para com a matriz heterossexual apenas acabaria reincidindo numa reprodução de binarismo disjuntivo. Butler defende a ideia de que as estruturas que permeiam a heterossexualidade e a homossexualidade coexistem e cooperam entre si: “[...] há estruturas

de homossexualidade psíquica no âmbito das relações heterossexuais, e estruturas de heterossexualidade psíquica no âmbito da sexualidade e dos relacionamentos lésbicos e gays.” (Butler, 2019, p. 211). Logo, torna-se aqui fundamental tentar compreender os elementos narrativos que constroem uma estrutura que funcione fora de uma estrutura binarista no que constroi a *escrita afeminada*.

Tendo em vista que estamos na segunda década do século XXI, torna-se bastante importante revisitar a obra de Caio Fernando Abreu a fim de compreendê-la tanto no contexto no qual ela foi escrita, publicada e recebida, quanto nos anos em que seu legado foi sendo consolidado, assim como agora na contemporaneidade. O movimento teórico-analítico aqui realizado é anacrônico; ou seja, não há necessariamente uma preocupação formal de se pensar dentro de uma lógica linear temporalmente, mas pelo contrário: cruzar diferentes temporalidades teóricas e literárias para se construir algo novo que por consequência seja reflexo de uma produção acadêmica contemporânea.

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha. (Didi-Huberman, 2015, p.16)

Ítalo Moriconi, no posfácio da coletânea de Contos de Caio Fernando Abreu, lançada em 2018, destaca o fato de que o pano de fundo narrativo criado pelo autor funciona dentro de uma perspectiva de um universo gay que não se desenvolve dentro das expectativas das homoafetividades normalizadas, e sim dos porões de pegação, das baladas e boates (Moriconi, 2018, p. 747). E, sem dúvida, a vitalidade literária de sua escrita está relacionada a essa ambiência.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, “Não há dúvida de que Caio [Fernando Abreu] fala da crise da contracultura como projeto existencial e político” (Hollanda, 2018, p. 755), ou, em nossas palavras, ele retrata a fragmentação do projeto da contracultura do desbunde

brasileiro em sua obra literária. A hipótese aqui colocada é a de que Caio Fernando Abreu não apenas constrói narrativas, mas insere na forma e no conteúdo dos contos características e aspectos que podem ser lidos como uma peça artística com alto teor de contracultura, dentro da qual vamos destacar o lado *queer*.

A dissidência na literatura de Caio Fernando Abreu se apresenta de formas plurais, não só por ter um potencial grande para o reconhecimento da não identificação com a norma e da violência e marginalização, mas também por ser uma escolha potente de narrar aquilo que ativamente não pretende ser congruente com uma cultura de heterossexualidade e cisgeneridade normativas. Alexandre Vidal Porto descreve a literatura de Caio Fernando Abreu como “socialmente transgressora, politicamente subversiva, e com uma inquietude de estar desacordo com o mundo ao redor” (Porto, 2018, p. 749).

Em sentido suplementar ao comentário de Vidal Porto, proponho fazer ver estes atos transgressores e subversivos como uma resposta política aos diferentes tipos de repressão que estavam emplacados na sociedade brasileira entre os anos 60 e 90. Isso vai ao encontro do que Jack Halberstam pensa sobre o que poderia ser uma arte *queer*.

Dentro do cenário distópico contemporâneo, onde discursos eugenistas são veementemente suscitados, se faz importante o resgate e releitura da obra de Caio Fernando Abreu, a fim de entender seu impacto na cultura brasileira na medida em que ela vai decantando no cânone literário nacional. Curiosamente, tais características listadas por Halberstam sobre o que seria uma arte potencialmente *queer* podem ser encontradas nos contos presentes no livro aqui analisado para análise.

(...) proponho uma forma de arte *queer* que tenha feito do fracasso sua peça central e tenha descrito o ser *queer* como a paisagem sombria de confusão, solidão, alienação, impossibilidade e constrangimento. (Halberstam, 2020, p. 145).

Logo, entrecruzar a obra de Caio Fernando Abreu com estudos de gênero, em especial com a teoria *queer*, se demonstra um movimento de investigação interdisciplinar nos campos da filosofia e da crítica cultural, com um teor importante de relevância, tendo em vista que tais searas de estudos compreendem um alto nível de complexidade. Considerando a época em que o conto foi escrito/publicado, e a maneira que ele tem decantado no conjunto geral da obra de Caio Fernando Abreu, se demonstra fértil essa aproximação entre *Ovelhas Negras*

para com a vertente teórica da teoria queer, para se pensar a possibilidade da existência de uma *escrita afeminada*.

Larissa Pelúcio, em “Subalterno quem, cara pálida?” Apontamentos às margens para estudos pós-colonialistas e queer no Brasil”, nos demonstra como a produção acadêmica brasileira dentro do campo de estudos de gênero é considerada internacionalmente como de vanguarda na contemporaneidade. Pelúcio cita o exemplo de um pesquisador que evidenciou como o Brasil é tido como um ponto de produção acadêmica importante na seara de estudos de gênero:

O rapaz queria saber se nós que compunhamos aquela mesa acreditávamos que no Brasil o universo acadêmico estaria mais próximo da dinâmica da vida social e política, sobretudo quando se trata das pesquisas desenvolvidas na área de gênero e sexualidade. A pergunta era um tanto retórica, pois ele prossegue nos informando que, internacionalmente, essa proximidade era reconhecida. A produção intelectual neste campo era tomada como influente a ponto de impactar a sociedade como um todo, forçando discussões públicas sobre diversas questões o que, na percepção dele e de outros colegas, não estaria ocorrendo na maior parte dos países latino-americanos e tampouco nos Estados Unidos. (Pelúcio, 2012, p. 411).

Portanto, mais do que nunca, se mostra relevante entrecruzar a produção literária consagrada na memória cultural brasileira com a área de estudos de gênero, que é uma vertente de estudos de alta complexidade e relevância nos dias atuais.

Tendo em disputa elementos como o fracasso da binaridade entre os espectros homo/heterossexual, a marginalidade enquanto experiência existencial em suas narrativas e personagens, descrições de angústias, crises de identidade e dificuldades em se encaixar no mundo, – sob uma perspectiva *queer* – vemos que é possível o trânsito entre a obra de Caio Fernando Abreu para com a teoria *queer*, tanto no que tange a forma de seus contos quanto no que tange o conteúdo abordado por eles.

A escrita de Caio Fernando Abreu em *Ovelhas Negras* é marcada pela fusão entre lirismo e oralidade, fragmentação narrativa, construção subjetiva de personagens, atmosferas que oscilam entre o real e o onírico e um forte diálogo com outras artes. Essa combinação faz com que seus textos sejam intensamente sensoriais e emocionais, criando uma experiência de leitura única e profundamente impactante.

## 1.4 OVELHAS NEGRAS ENQUANTO LIVRO-MÓBILE

grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora – como pastor eficiente que me pretendo – consegui reunir. (...) há autocomplacências, vanguardismos, juvenílias, delírios lisérgicos, peças-de-museu (...) Remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço bruto algo informe do Kaos. Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o *in* ou *dis*-forme.

*Caio Fernando Abreu*, prefácio de “*Ovelhas negras*”, 2018, pp.532-533.

Em meados de 2019, quando eu cursava uma disciplina sobre Drummond e seus precursores na graduação, ministrada pelo prof. Gustavo Ribeiro, entrei em contato com a obra de Lygia Clark e seus bichos manipuláveis. Naquela época, o professor Gustavo falava de como a obra de Lygia Clark trouxe um pioneirismo na escultura, ao propor um convite para que o observador “brincasse” com a obra, descobrindo novas possibilidades de formas para essas esculturas. Naquela época, eu ainda não sabia que aquilo seria o pontapé para eu pensar a organização da obra de Caio Fernando Abreu de uma outra maneira, entretanto, com o tempo, fui percebendo que *Ovelhas Negras* se assemelha à um ‘bicho’ de Lygia Clark, ou a um móbile, na sua maneira de organização e constituição.

Vejamos bem: o móbile é uma estrutura dinâmica, composta por diferentes peças suspensas que se movem de maneira independente, mas ainda sim mantém equilíbrio entre si. Em termos literários, um *livro-móbile* poderia ser entendido por uma obra composta por textos que não possuem uma linearidade fixa (para além da organização temporal quase-linear), mas que quando reunidos, constroem uma unidade fluida e interdependente.

A coletânea não segue uma ordem cronológica rígida, e os textos são de diferentes períodos da vida de Caio Fernando Abreu. O próprio autor comenta sobre esse processo organizacional no prefácio do livro: “A ordem é quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos, e foram agrupados na mesma, digamos, enfermaria.” (Abreu, 2018, p.532). Isso significa que cada conto pode ser lido como um elemento independente, mas que, juntos, formam uma constelação de significados. Penso que um dos traços que os conecta, é justamente o que chamo de *escrita afeminada*. Em *Ovelhas*

*Negras* não há um eixo central fixo, a narrativa não se constroi em torno de um enredo ou uma única ideia, mas composta por múltiplas camadas temáticas, estilísticas, e emocionais.

A escrita de Caio Fernando Abreu já é fragmentada, introspectiva e cheia de deslocamentos, o que reforça que a obra não se fixe em um único ponto, mas se mantenha em constante oscilação. Os temas em *Ovelhas Negras* refletem essa natureza móvel: expressão da sexualidade, exclusão, desejo, censura e memória aparecem de formas variadas, sem um desenvolvimento linear ou definitivo. A própria condição marginal dos textos, que foram rejeitados ou censurados em diferentes momentos, reforça a ideia de um livro se deslocando entre os espaços do “aceitável” e do “excluído”.

Pensar *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil nos leva a questionar a ideia de um “centro” ou um cânone literário fixo, e também sugere que a obra não deve ser lida enquanto uma coleção estática, mas como algo que exige uma leitura mais dinâmica e interativa, abrindo espaço para que nós leitores criemos nossa própria trajetória dentro do livro, explorando os textos de maneira não linear, como se estivéssemos observando um móvil em movimento.

A leitura de *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil propõe um diferente olhar para a coletânea: não como um livro fechado, mas como um sistema de peças suspensas, sempre em movimento, sempre à mercê do leitor e das forças que o atravessam. Penso também que *Ovelhas Negras* enquanto livro-móvil ou “livro-bicho” – pensando nas esculturas de Lygia Clark – seja parte constituinte desse devir-queer que aqui chamo de *escrita afeminada*. Duas referências teóricas são fundamentais para desenvolvermos a ideia de *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil: Judith Butler e Susan Sontag.

Observar *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil sob a lente da teoria de Judith Butler em ‘Problemas de Gênero’, a construção do livro funcionaria semelhantemente ao que Butler descreve como performatividade, uma vez que, segundo Butler, a identidade de gênero não seria algo fixo, mas uma construção que se dá por meio de repetições e deslocamentos dentro de normas sociais.

A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a

anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (Butler, 2019, p.237)

Essa visão de Butler sobre a distinção entre sexo, gênero e *performance* dialoga diretamente com a composição de *Ovelhas Negras*, pois os personagens de Caio Fernando Abreu muitas vezes vivem em trânsito - como em Lixo e purpurina - em um estado de identidade fluída, deslocada e performática - como em Noites de Santa Tereza.

Retornando à Butler para se pensar o *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil, assim como Butler considera que o gênero é uma construção performativa baseada na repetição e no jogo entre semelhança/diferença, esse livro também se constitui pela repetição à partir da diferença: os textos, mesmo quando tratam de temas semelhantes, o fazem de formas diferentes – e é aí justamente que se revela sua identidade literária em movimento – tal qual um móvil. A partir daí, podemos pensar *Ovelhas Negras* como um livro que encena diferentes identidades – literárias, afetivas, sexuais e estéticas – ao longo de sua composição. Por ser uma antologia de textos de épocas diferentes ele reencena temas centrais tais como morte, desejo, exclusão, afeto, sob perspectivas mutantes, oscilando entre o íntimo e o político, entre o conto e a crônica, entre o real e o fabulado.

(...) a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem. (Butler, 2019, p. 238).

Assim como a performatividade de gênero, esse livro também se constitui pela repetição com a diferença: os textos, mesmo quando tratam de temas semelhantes, o fazem de maneiras diferentes – e é justamente aí que se revela sua identidade literária em movimento.

Butler propõe que a performatividade pode se tornar um ato subversivo quando expõe a artificialidade das normas – como acontece com as drag queens. Quando uma performance de gênero se dá “fora do lugar”, ela denuncia a ficção da identidade essencial. Em *Ovelhas Negras* vemos isso acontecer com a presença de corpos dissidentes, amores desviantes e afetos à margem; a insistência no uso de uma linguagem sensível, ornamentada, – que

chamamos aqui de *afeminada*; e na recusa de se fixar num único modo de se escrever, de se narrar e de se existir literariamente.

Tais características, são diferentes formas de se performar para além da norma literária e de gênero, deslocando as expectativas e revelando a ficcionalidade das categorias. O livro é, nesse sentido, um móbile que balança entre as possibilidades de ser – sem nunca se fixar. Se a identidade de gênero é para Butler, instável por definição, então uma literatura que assume essa instabilidade como motor estético está praticando uma ética e uma política *queer*. Logo, o livro-móbile é uma forma literária que recusa a linearidade e a unidade; uma plataforma para encenação contínua da diferença e uma espécie de palco onde personagens e subjetividades desviantes ensaiam suas possibilidades de ser, escrever e existir.

Essa forma performática de se escrever que aqui descrevo como *escrita afeminada* perpassa também por algo *camp* como descrito por Sontag. A ideia de ler *Ovelhas Negras* como um livro-móbile encontra ressonância teórica e estética na sensibilidade descrita por Sontag em *Notes on camp*, principalmente no que pensamos ser uma *escrita afeminada*. Esses dois conceitos aqui explorados, convergem em algo que poderíamos chamar de poética do deslocamento e do excesso – uma forma de dizer que não busca transparência ou essencialidade, mas encenação, sensibilidade, fragmentação e travestimento estilístico.

O andrógino é, sem dúvida, uma das grandes imagens da sensibilidade *camp*. (...) a forma mais refinada de atração sexual (bem como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir a contrapelo de seu próprio sexo. O que é mais bonito nos homens viris é algo feminino; o que é mais bonito nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto *camp* pelo andrógino, há algo que parece totalmente diferente, mas não é: o prazer pelo exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade. (Sontag, 2020, p. 357).

Em *Notes on Camp*, Sontag define o *camp* como uma estética do exagero, da artificialidade, do drama, da sensibilidade intensa, – um olhar que valoriza o excesso, o performativo – o *camp* não é só um gosto, mas uma forma de ver o mundo. A escrita de Caio Fernando Abreu, especialmente nos contos presentes em *Ovelhas Negras*, possuem esse caráter *camp*, principalmente aliados à questão andrógina “o prazer pelo exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade” (Sontag, 2020, p.357).

A escrita de Caio, especialmente nos contos de *Ovelhas Negras*, pode ser lida como profundamente *camp*, não no sentido de ironia vazia, mas no modo como o excesso emocional, o drama íntimo, o desejo explícito, a linguagem sensível e às vezes quase teatral – como em “A maldição de Saint Marie” – se tornam recursos conscientes. É uma escrita que não teme a intensidade, que valoriza o estilo como expressão de identidade – e é aí que entra a ideia de *escrita afeminada*.

Segundo Sontag, “a essência do *camp* é seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. (...) o *camp* inclui uma relação nova e mais complexa com “o sério”. Pode-se ser sério sobre o frívolo, e frívolo sobre o sério.” (Sontag, 2020, p.352-368). E essa contradição se encaixa perfeitamente na escrita de Caio: seus personagens habitam espaços marginais com um glamour desesperado, contos que abordam a temática do amor com um desespero adolescente, narrativas que transbordam subjetividade, mas sem cair na pura confissão, todas essas características performam uma estética de *escrita afeminada*.

Sontag sugere que “a sensibilidade *camp* está viva no duplo sentido com que algumas coisas podem ser entendidas.” (Sontag, 2020, p. 359), no sentido de que o *camp* não apresenta as coisas diretamente, mas sim como representações de si mesmas, se aproximando muito de uma ideia de *travestimento estético*. Susan não utiliza literalmente a expressão *travestimento estético* em *Notes on camp*, mas essa ideia está implícita em distintos momentos do ensaio, especialmente quando ela fala em teatralidade, artifício e performance como marcas centrais da sensibilidade *camp*.

Todos os objetos e todas as pessoas camp contêm uma grande proporção de artifício. Nada na natureza pode ser campy... (...) O camp é uma visão do mundo em termos de estilo — mas de um tipo de estilo peculiar. É o amor pelo exagerado, pelo off, pelas coisas-sendo-o-que-não-são. (Sontag, 2020, p. 356).

Pensar a forma organizacional de *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil, parte da percepção de que *Ovelhas Negras* não é um livro coeso em sentido tradicional, mas uma coletânea de textos de épocas diversas, que flutuam em torno de temas comuns sem se fixarem em uma linearidade ou narrativa única. Assim como um móvil, este livro oscila entre tons, forças e tempos; exhibe seus elementos de maneira não hierárquica; e cria uma poética do movimento, da leveza e do desequilíbrio controlado. Essa estrutura se aproxima da ideia de

*camp* proposta por Sontag, por valorizar aquilo que está fora do eixo<sup>16</sup>, o que brilha justamente por não se encaixar, sob uma ótica *queer* de estranheza. O livro-móvil é, portanto, uma estrutura *camp*: excessiva, dispersa e encantada com a forma. A base da estética *camp* não busca o natural, o cru ou o autêntico, mas sim o que é construído, excessivo e performático. Como uma forma de ‘travestir’ a realidade, o *camp* não mostra o que é, mas o que é encenado, ornado e transformado. O *camp* não apresenta as coisas diretamente, mas sim como representações de si mesmas, quase como personagens de si mesmas, isso se aproxima muito da ideia de um *travestimento estético*<sup>17</sup>: uma mulher não é simplesmente uma mulher – é uma mulher performada, deslocada, entre aspas, “*campificada*”. uma espécie de *plus femme que jamais*.

Pensemos *Ovelhas Negras* enquanto o livro *enviadecido*. O próprio título já anuncia uma posição: ser ovelha negra é assumir uma marginalidade, viver no desvio, carregar o estigma e ainda assim afirmar-se. O livro não é uma obra ‘coesa’ no sentido tradicional de literatura, mas a sua constituição perpassa um formato semelhante à uma colcha de retalhos, uma montagem de contos fragmentários, um *livro-móvil*, contos organizados como uma constelação de estrelas, que muitas vezes foram censurados ou deixados de lado, textos exilados do cânone. Ou seja, a própria estrutura do livro já é marginal e fragmentada, *em-via-de-ser* alguma coisa, talvez livro, talvez confissão. Essa condição instável e precária que marca o livro como objeto ecoa a ideia de *enviadecer* a literatura brasileira, dando espaço àquilo que, por ser *afeminado*, marginal, íntimo ou exagerado demais, acabou sendo silenciado.

---

<sup>16</sup> “O gosto *camp* dá as costas ao eixo bom-ruim do juízo estético comum. O *camp* não inverte as coisas. Não afirma que o bom é ruim ou que o ruim é bom. O que ele faz é oferecer à arte (e à vida) um conjunto diferente — suplementar — de critérios.” (Sontag, 2020 p.365).

<sup>17</sup> Segundo Sontag, “O *camp* enxerga tudo entre aspas. Não é um abajur, e sim um “abajur”; não é uma mulher, e sim uma “mulher”. Perceber o *camp* nos objetos e nas pessoas é entender Ser-como-Interpretar-um-Papel. É a mais extensa aplicação na sensibilidade da metáfora da vida como teatro. (Sontag, 2020, p. 357). Essa imagem – hiperbólica, teatral, irônica – mostra como o *camp* transforma o excesso em linguagem, o corpo em espetáculo, e a vida cotidiana em cena. Isso se aproxima da experiência *queer* e da expressão afeminada enquanto forma de linguagem, de corpo que se “monta”, que se veste como signo.

## 2. ESCRITA AFEMINADA EM OVELHAS NEGRAS

*Sua linguagem ao mesmo tempo afetada e chula, cheia de referências literárias, tem uma influência deliberada de Ana Cristina Cesar, na época minha grande interlocutora, amiga e cúmplice.*

**Caio Fernando Abreu** em nota sobre o conto  
'Noites de Santa Tereza'.<sup>18</sup>

A análise dos elementos estéticos e estilísticos na escrita de Caio Fernando Abreu revela, desde o início, um interesse central: compreender como erotismo e abjeção funcionam como operadores críticos em sua obra. Esses dois vetores não apenas atravessam performances de gênero e sexualidade, mas também atuam na desestabilização das normas que sustentam ideais de masculinidade viril. Nesse sentido, a escrita de Caio mobiliza recursos literários que, ao mesmo tempo, configuram uma estética singular e produzem um gesto político de enfrentamento às convenções de gênero. Muito desse ideário acerca das masculinidades é abordado em “O homem não existe”, de Lígia G. Diniz (2024). Lígia nos ajuda a desmistificar padrões que estão colocados na construção das masculinidades, principalmente as que estão colocadas nesse lugar de virilidade e poder. Acredito que a escrita afeminada de Caio Fernando Abreu esteja em um âmbito semelhante ao trabalho de Lígia, porém com uma pitada *queer* mais forte e presente. Em uma carta para Thereza Falcão em 1989, nosso autor alude fala sobre gírias de perua, afetação e galinhagem, ao pontuar características que julga interessantes de estarem presentes na adaptação do livro *As frangas* (1989) para o teatro. Considero que essas características não estejam restritas apenas ao livro infanto-juvenil de Caio, mas derivam-se em diferentes momentos da contística do escritor gaúcho. Essa coisa de gírias de perua, afetação, galinhagem, são traços *camp* que estão presentes na *escrita afeminada* em diferentes momentos de *Ovelhas Negras*.

A *escrita afeminada* não seria uma fórmula ou uma teoria fixa, tanto que proponho pensarmos *Ovelhas Negras* enquanto um livro-móvil, um livro que é flexível, ‘versátil’, de ser lido e experienciado. A *escrita afeminada* – em itálico – desviante, só pode ser percebida

---

<sup>18</sup> Cf. Abreu, 2018, p.623.

como instável, contraditória, intermitente. Ela se constitui na ‘força da farsa’<sup>19</sup> citando Linn da Quebrada, ou na ‘força da falha’ – fazendo um infame trocadilho; no sentido de ser uma escrita como um efeito de voz – ou um modo de comportar-se – que desafia a norma. Vejamos esse excerto de ‘Lixo e purpurina’:

## 2 DE MARÇO

Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que apenas ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo. Meu coração sangra com uma dor que não consigo comunicar a ninguém, recuso todos os toques e ignoro todas as tentativas de aproximação. Tenho vontade de gritar que esta dor é só minha, de pedir que me deixem em paz e só com ela, como um cão com seu osso.

A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso.

A única magia que existe é a nossa incompreensão. (Abreu, 2018, p. 597)

O trecho permite observar a forma como a escrita como afeminada se aproxima do melodrama. É a escrita do excesso, é a escrita que molda o choro, a derrota, que fala dos afetos, dos amores, de uma sensibilidade aguçada e sensível. ‘Meu coração sangra uma dor que não consigo comunicar a ninguém’ (Abreu, 2018, p.667). Em Lixo e purpurina, a dor é narrada dentro do subtexto do fracasso queer e o fracasso hippie ‘*Flower-power is died!*’ (Abreu, 2018, p. 667). A *escrita afeminada* não é necessariamente a escrita do ‘arco-íris’ – ela não é puramente colorida, ou estereotipicamente alegre, no caso de ‘Lixo e purpurina’, por exemplo, vemos essa escrita em tons de sépia, ou quase em escala de cinza, seja pelo clima londrino ou pelo fracasso do sonho hippie. Ainda sim ela permanece sendo afeminada pela demasiada *sensibilidade*. Estamos diante de uma escrita do tremor, ela hesita, oscila, não possui uma firmeza viril. Ela foge da certeza, da exatidão, vive de dúvidas, de possibilidades. É a linguagem do corpo em vertigem, a frase tropeça, a sintaxe balança. O discurso é mais respiração do que razão. Definitivamente, uma escrita melodramática: não tem medo de sentir demais, de ser demais. É escandalosa, usa adjetivos em cadeia, enche a página de texturas, temperaturas, cheiros, cores – é sinestésica e se preocupa com a ornamentação do texto. É a

---

<sup>19</sup> Trecho da letra ‘I míssil’ de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://genius.com/Linn-da-quebrada-i-missil-lyrics> . Último acesso em 17 de abril de 2025.

escrita do adorno, do bijoux, do veludo e do tafetá. Por ser uma escrita sinestésica, ela perpassa pelo toque, pelo suor e pelo gozo – é uma escrita que goza e que faz gozar, mesmo que de dor.

No conto que encerra o livro, “Depois de agosto” (Abreu, 2018, p.748), é possível perceber essa construção da dor que perpassa pela melancolia, principalmente marcada pela sensação de finitude. No caso, o conto narra a história que se descobre soropositivo e encara seu contato com a finitude. Em busca de consolo e autoconhecimento, este rapaz embarca para uma viagem de férias pro Nordeste. Nesta viagem ele acaba conhecendo outro rapaz e os dois se apaixonam; entretanto havia o medo da rejeição – pelo fato do protagonista ser soropositivo. O clímax do conto se dá no momento em que os dois rapazes se descobrem soropositivos e que esse fato não influenciaria o *affair* de ambos.

O gozo da escrita de Caio nesse conto em especial estaria colocado em duas instâncias: a primeira seria narrar sem dizer. A temática do conto paira sob a narrativa como uma sombra, sem ser enunciada, mas visível em segundo plano. A segunda instância em que o gozo da escrita de Caio estaria presente é na dualidade entre amor-dor, constituindo um erotismo melancólico.

O gozo em “Depois de agosto” se daria pela redescoberta da possibilidade de amar mesmo sendo condenado por um sintagma de estigma e morte – a doença. Mas este amor é marcado por uma dupla finitude: a da condição que esse amor se dá – durante uma viagem ao litoral, que tem curto prazo; e pelo fato dos dois personagens principais estarem marcados pelo mesmo diagnóstico<sup>20</sup>, que os condenaria ao mesmo fim. A constituição da escrita afeminada em “Depois de agosto” passa por esses três elementos: amor, dor e maneira de se

---

<sup>20</sup> Susan Sontag, em “Doença como metáfora”, descreve como a questão do diagnóstico do HIV/AIDS está atrelado à uma espécie de estigma em relação à população homossexual, principalmente no contexto dos anos 80/90 nos EUA. Comentários sorofóbicos/homofóbicos eram comuns e contribuíram para a estigmatização para a comunidade gay/LGBT, observemos um excerto que Sontag nos traz como exemplo: “O comportamento perigoso que produz a aids é encarado como algo mais do que fraqueza. É irresponsabilidade, delinquência — o doente é viciado em substâncias ilegais, ou sua sexualidade é considerada divergente. A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é culpada, é mais censurada do que a de outras — particularmente porque a aids é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual.” (Sontag, 2007, p. 43).

narrar; a descrição é uma das principais características que corrobora com a hipótese aqui colocada.

A *escrita afeminada* é uma escrita performática. Primeiro porque de certo ela *performa* um estilo de gênero – que não é masculino, nem feminino; falha tanto na performance discursiva de uma masculinidade normativa, quanto de uma feminilidade ‘passável’<sup>21</sup>.

A figura afeminada (a bicha, a queer, a drag, a trava, o não-homem), é uma figura que falha no script da masculinidade, ou melhor, sabotagem esse script com estilo, principalmente pensando na *maneira* com que Caio escreve. E, ao mesmo tempo, não “passa” como mulher. Aquém e além, nem por isso é uma escrita derrotista, é uma escrita que festeja, que *curte* as dores e delícias dessa vida travessa.

Em alguns momentos, a *escrita afeminada* se apresenta enquanto uma escrita que posa, que encena, sendo teatral, ‘se montando’. É uma escrita que sabe que está sendo lida, que faz cena e que se pinta de exagero para dizer uma verdade íntima demais para ser dita de cara limpa. Ela é por ordem, *camp*. É um tipo de escrita que é marcada pelo desvio. Ela não anda em linha reta, ela gira, dá voltas, escorrega, escapa – *slips away*. É um tipo de escrita que se deixa distrair pela memória, pelo detalhe, pelo devaneio. E resiste à estrutura clássica, ela subverte a urdidura, não tem um começo, meio e fim delimitados de maneira clara: há colapso, suspensão, retorno. Ela recusa a virilidade da organização, mas também a arrumação da mãe, preferindo o labirinto à estrada.

Há uma sensibilidade na percepção e narração do mundo que apenas uma *escrita afeminada* é capaz de sentir e descrever. Digo isso porque, dentro de um regime cis-heterossexual, os sujeitos normativos tendem a se alienar no interior do que aqui chamo de “cis-tema” — um conjunto de narrativas, valores e estruturas que naturalizam a cisgeneridade e a heterossexualidade como únicas formas legítimas de existência. Segundo Preciado, “A

---

<sup>21</sup> De acordo com Tiago Duque (2020), “(...) o que aqui me refiro como sendo o passar por, está para além de uma única experiência identitária ou corporal. (...) processos históricos muito particulares em relação a identificações bastantes difundidas socialmente. (...) a *passabilidade /o passar por*. Reconheço que esses termos são ênicos, istoé, circulam entre pessoas trans. Não são termos criados academicamente na universidade, mas os trago para discussão responsabilizando-me por análises teóricas que podem ser opostas a parte do significado corrente. (Duque, 2020, p.33).

heterossexualidade deve ser entendida como tecnologia de procriação politicamente assistida.” (Preciado, 2018, p.50).

O sexo, sua verdade, sua visibilidade, suas formas de exteriorização, a *sexualidade* e as formas de prazer normais e patológicas; e a *raça* em sua pureza ou degeneração, são três ficções somáticas poderosas que obcecaram o mundo ocidental desde o século XVIII, chegando a definir o escopo de toda atividade teórica, científica e política contemporânea. São ficções somáticas não porque lhes falte realidade material, mas porque sua existência depende do que Judith Butler denominou repetição performativa de processos de construção política. O sexo se tornou parte tão importante dos planos de poder que o discurso sobre masculinidade e a feminilidade transformaram-se em agentes de controle e padronização da vida. Em 1868, as identidades hetero e homossexual foram inventadas em uma esfera de empirismo, classificação taxonômica e psicopatologia. Da mesma forma, Krafft-Ebing cria uma enciclopédia das sexualidades normais e perversas em que identidades sexuais se tornam objetos de conhecimento, vigilância, e repressão jurídica. No final do século XIX, leis de criminalização da sodomia espalham-se pela Europa. (...) A sexopolítica disciplinadora ocidental do final do século XIX e durante boa parte do século XX resume-se a uma regulação das condições de reprodução da vida aos processos biológicos que “dizem respeito à população”. Para a sexopolítica do século XIX, o corpo heterossexual é o artefato que vai alicerçar o maior sucesso do governo. A mentalidade heterossexual (*straight mind*), para retomar a expressão que Monique Wittig elaborou nos anos 1980 para designar a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político, assegura a relação estrutural entre a produção da identidade sexual e a produção de certas partes do corpo (em detrimento de outras) como órgãos reprodutivos. Uma importante tarefa desse trabalho disciplinador consiste em extrair o ânus dos circuitos de produção e prazer. (Preciado, 2018, pp.76-78).

O cis-tema opera como um regime epistemológico e político que silencia, regula e normatiza os corpos e as subjetividades dissidentes, funcionando como vigilante e mantenedor do status quo. Este regime de poder se estabelece na disparidade entre o universo normativo e tudo aquilo que dele se desvia. Assim a *escrita afeminada* surgiria a partir de um entendimento e observação de mundo que é marcado pela diferença. A *escrita afeminada* encontraria-se em uma situação limítrofe de ser uma forma de se perceber o mundo sob o ângulo da negação da masculinidade viril, e ao mesmo tempo enquanto um lugar falho de performance da feminilidade.

Ela se constitui como um terceiro (ou quarto, ou quinto, *ad-infinitum*). Não é demais repetir que este lugar foge do binarismo da representação de papéis de gênero. A *escrita afeminada* é constituída por um duplo negativo: *não-não* ou *nem-nem*. A abjeção que marca sua constituição é desenvolvida pela inadequação de se viver e de se narrar o mundo sob uma perspectiva que não cabe no escopo do universo cis-heterossexual. Aqui, a noção de abjeção se aproxima daquela elaborada por Judith Butler em “Corpos que Importam” (2020), onde ela descreve que “O sujeito é constituído por meio da força de exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele — um exterior abjeto que é, afinal, ‘interior’ ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional.” (Butler, 2020, p. 25). A *escrita afeminada* encarna essa ameaça: é corpo, voz e linguagem que expõem as fissuras do regime de gênero.

Preciado, por sua vez, em “Manifesto contrassexual”, propõe a subversão radical das tecnologias de gênero e da biopolítica dos corpos: “O corpo contrassexual é um campo de batalha político. A biopolítica não se limita a regular a vida; ela a produz. Nossa tarefa é piratear essa produção.” (Preciado, 2014, p. 55). — gesto que ressoa na própria estrutura performativa e política da *escrita afeminada*.

Ela é, ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência e uma forma de declaração. Estratégia de sobrevivência porque é por meio da linguagem — do desvio, da ironia, da invenção estilística — que sujeitos dissidentes conseguem se manter vivos em um mundo que deseja sua anulação. Sobrevivência aqui não é apenas resistência passiva, mas também reinvenção contínua de si: uma forma de escrever-se vivo. Ao mesmo tempo, é um gesto político de enunciação: declarar-se através da escrita como diferença irreduzível, que se recusa à assimilação, que insiste em viver fora do mundo heterossexual sem pedir licença para existir.

A título de deixarmos as coisas mais compreensíveis, considero importante delinear o que a *escrita afeminada* é e o que ela não é. Em primeiro lugar, ela não é pastiche ou correspondente direta aos conceitos de *escrita feminina* ou *escrita queer*. Enquanto a *escrita feminina* está ligada à uma essência simbólica<sup>22</sup>, a *escrita afeminada* é

---

<sup>22</sup> De acordo com Lúcia Castello Branco, a *escrita feminina*, “(...) não se refere exclusivamente à mulher, *mas tem a ver* com a mulher, ainda que apenas de uma certa maneira, apenas em uma certa instância” (Castello Branco, 1991, p. 14).

desvinculada ao gênero/sexo de quem escreve. A *escrita afeminada* é um estilo político, não uma identidade. A *escrita afeminada* por consequência não busca uma completude, mas celebra suas fissuras, falhas e incompletudes, como marcas de sua *queeridade*.

A *escrita afeminada* mescla em sua existência duas coisas que considero importantes: características estilísticas e características políticas. Vou enumerar sete elementos que considero que a constituem, e pretendo trabalhar-los nos capítulos que se seguem e na análise textual dos contos. A *escrita afeminada* é constituída por estes elementos que considero centrais em sua composição: melodrama e exagero, fragmentação formal, erotismo melancólico, teatralidade (estilo *camp*), oscilação sintática, deslocamento e metatextualidade afeminada.

A *escrita afeminada* foge do binarismo de gênero sem cair em essencialismos, porque, como propõe Judith Butler, “o gênero é a construção cultural variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” (Butler, 2019, p. 194). Ao desestabilizar a norma fálica da linguagem, essa escrita opera não como uma imitação do feminino, mas como uma performance que exagera, estilhaça e expõe os códigos de gênero inscritos na própria estrutura da linguagem literária. Segundo Butler:

os atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo (...) são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (Butler, 2019, p. 235)

Nesse sentido, a *escrita afeminada* transforma o “afeminado” – historicamente abjeto, frágil, ridicularizado – em arma política, subvertendo o riso que antes lhe era imposto em uma risada crítica, capaz de virar o espelho para o para o próprio sistema que o produz.

A *escrita afeminada* se aproxima da noção de desidentificação<sup>23</sup> proposta por José Esteban Muñoz: ela se apropria de estereótipos, como o melodrama e a fragilidade, não para reproduzi-los de maneira literal, nem para rejeitá-los completamente, mas para torcê-los e reconfigurá-los numa estética *queer* própria, feita de excesso, falha, brilho e teatralidade. Há, nesse processo, uma lógica semelhante à da drag queen<sup>24</sup> no palco: o travestimento literário, performa o feminino de forma hiperbólica, revelando a artificialidade do próprio código que imita.<sup>25</sup> Jack Halberstam ajuda a iluminar essa operação ao propor, na ‘Arte Queer do Fracasso’, que o fracasso, o exagero o erro e a vulnerabilidade podem ser estratégias de resistência queer contra os imperativos de sucesso e estabilidade da normatividade (Halberstam, 2020, p. 21).

A concepção da *escrita afeminada* enquanto operador teórico/literário também se inspira na teoria de Monique Wittig, especialmente se levarmos em conta o texto ‘O pensamento heterossexual’, no qual Monique nos propõe a ver a linguagem como um dos principais dispositivos de manutenção do regime cisheterossexual. Para Wittig, “Esses discursos de heterossexualidade nos oprimem uma vez que nos impedem de falar a não ser que falemos nos termos deles” (Wittig, 2022, p. 59). Ela afirma que a linguagem dominante é regida em função de um mundo que se codifica em função da hegemonia do modo de viver heterossexual – ou seja, a linguagem naturalizaria categorias de gênero e desejo que produzem a mulher como um ser “para o homem” e mantém a heterossexualidade como uma estrutura compulsória.

---

<sup>23</sup> De acordo com José Esteban Muñoz, a *desidentificação* seria “(...) uma estratégia tática que simultaneamente trabalha sobre, com e contra uma forma cultural dominante” (Muñoz, 1999, p. 25) – tradução nossa. Do original “*Disidentification can be understood as a way of shuffling back and forth between reception and production. For the critic, disidentification is a hermeneutical performance of decoding mass, high or any other cultural field from the perspective of a minority subject who is disempowered in such a representational hierarchy.*” (Muñoz, 1999, p. 25).

<sup>24</sup> De acordo com Delgado (2023), “os elementos fundantes da arte drag são: 1) a temporalidade, pelo tempo em que está montada, desmontada e em montagem; 2) a corporalidade, por permitir a recriação estética e os modos de expressão do corpo; e 3) a teatralidade, por estar intimamente vinculada ao teatro, à performance, à hiperbolização do desejo e à fantasia. (Delgado, 2023, p.41).

<sup>25</sup> Segundo Judith Butler, “A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado (...) *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.* (Butler, 2049, p. 237).

Wittig propõe que a ‘mulher’ enquanto categoria é uma construção do regime heterossexual – e que, portanto, para se libertar desse regime é preciso ‘*deixar de ser mulher*’<sup>26</sup> no sentido político da palavra. A *escrita afeminada* não tenta ocupar o lugar de uma mulher ‘ideal’ ou normativa, mas sim constituir um corpo que falha, que erra, que exagera, que atravessa – ela se compõe como uma linguagem lésbica no sentido Wittigiano: dissidente, forjadora de um sujeito impossível dentro do regime cis-heterossexual. Uma elemento que levo em consideração ao convocar Wittig à essa discussão, é o fato dela criticar o ‘sujeito universal’ da literatura ocidental – sempre branco, cis, masculino, heterossexual<sup>27</sup>. De acordo com Wittig em ‘O PONTO DE VISTA: UNIVERSAL OU PARTICULAR?’ (1980) “O masculino não é o masculino, mas o geral.” (Wittig, 2022, p. 72).

(...) viver em sociedade é viver na heterossexualidade. Na realidade, para mim, contrato social e heterossexualidade são duas noções que se sobrepõem. (...) Se tento olhar para a linha pontilhada que delinea a maior parte do contrato social, ela se move, ela muda, às vezes ela produz algo visível, outras vezes desaparece por completo. Ela parece a fita de Möbius. Em um momento, enxergo uma coisa; em outro, vejo algo bem diferente. Mas essa fita de Möbius é falsa, porque somente um aspecto do efeito óptico aparece de maneira distinta e substancial, e esse aspecto é a heterossexualidade. A homossexualidade aparece como um fantasma, de forma indistinta, e às vezes nem sequer aparece. (Wittig, 2022, p. 56).

Ela propõe que a linguagem seja reinventada para que novos sujeitos possam existir<sup>28</sup>. A aposta desta investigação é, justamente, que os contos de Caio Fernando Abreu e o que chamo de *escrita afeminada* ficcionalizem e narrem estes *novos sujeitos*. A *escrita*

---

<sup>26</sup> “O que é a mulher? Pânico, alarme geral de defesa ativa. Francamente, esse é um problema que as lésbicas não têm, graças a uma mudança de perspectiva, e seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor, vivem com mulheres, pois “a mulher” só tem significado nos sistemas heterossexuais de pensamento e nos sistemas econômicos heterossexuais. Lésbicas não são mulheres.” (Wittig, 2022, p.49).

<sup>27</sup> Ligia Diniz (2024) traz um ponto bastante interessante sobre isso: “Quero distinguir os valores masculinos hegemônicos daqueles universais, (...) Em outras palavras, não só ler literatura escrita por homens mas também ler como um homem — já que tantos livros foram escritos para eles — são experiências constitutivas do modo como entendo a mim mesma e o mundo. (Diniz, 2024, p.10).

<sup>28</sup> Wittig ressalta o fato de que “Esse conjunto de mitos heterossexuais é um sistema de signos que usa figuras de linguagem e por isso pode ser estudado politicamente a partir da ciência de nossa opressão” (Wittig, 2022, p. 48), e portanto, “(...) graças à nossa ação e à nossa linguagem, há mudanças ocorrendo nos sistemas que pareciam tão eternos e universais que se podiam extrair leis a partir deles – leis que podiam ser introjetadas em computadores e, em todo caso, por ora, também na máquina inconsciente.” (Wittig, 2022, p.48).

*afeminada, portanto*, não apenas fala sobre sujeitos desviantes, mas *constitui* esse desvio em sua própria criação/narração: quebrando a sintaxe, borrando gêneros textuais e criando ritmos que performam o deslocamento.

Embora reconheça a relevância das reflexões de Monique Wittig sobre a linguagem e compartilhe de alguns de seus apontamentos, considero necessário problematizar sua concepção de “literatura engajada”. A separação que ela estabelece entre literatura, história e política suscita questões importantes, especialmente à luz de perspectivas críticas que enfatizam o caráter intrinsecamente político de todo ato narrativo, como apontam as autoras como Gayatri Spivak<sup>29</sup> e Hélène Cixous<sup>30</sup>, para quem a escrita se constitui como prática situada, atravessada por forças históricas e sociais. Wittig afirma que:

(...) o trabalho literário não pode ser influenciado diretamente pela história, pela política e pela ideologia, porque esses dois campos pertencem a sistemas paralelos de signos que funcionam de forma diferente no corpus social e usam a linguagem de maneiras diferentes” (Wittig, 2022, p. 79).

No entanto, no caso de Caio Fernando Abreu, essa divisão rígida parece insuficiente para dar conta da complexidade de uma escrita que articula memória, ficção e contexto histórico, construindo uma *autobiografia ficcional*<sup>31</sup> na qual experiência pessoal e horizonte político-cultural se entrelaçam de forma indissociável.

---

<sup>29</sup> Para Spivak, o vínculo entre escrita, política e história nos mostra que é impossível de se separar a literatura de contextos sociais e ideológicos: “Esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar.” (Spivak, 2010, p. 15). Vemos segundo Spivak, que o ato literário, especialmente quando produzido por sujeitos subalternos, está profundamente atrelado ao exercício de voz e escuta, o que reforça a crítica à ideia de que a literatura seria algo puramente imune à história, à política ou à ideologia, como sugerido por Wittig.

<sup>30</sup> Cixous defende a ideia de que a escrita é um ato político e corporal, afirmando que a literatura não é neutra e está imbricada com a experiência histórica dos corpos e das identidades. “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos.” (Cixous, 2022, p.55).

<sup>31</sup> De acordo com Nelson Luís Barbosa, em sua tese de doutorado sobre Caio Fernando Abreu, defende que: “No caso específico de Caio F. (...) lançando luzes sobre sua produção ficcional no que se refere ao estabelecimento de um limite entre o que de fato se articula como real e o que de fato se articula como ficcional em sua obra, ou mesmo, e mais propriamente para o intuito deste trabalho, como se pode verificar uma mescla dessas instâncias tendo como resultado final uma obra supostamente “autoficcional” ou mesmo “autobiográfica”. (BARBOSA, 2008, p. 82).

Na contística de Caio, podemos observar que a *escrita afeminada* que aqui propomos é uma prática que não apenas escapa ao pensamento hetero<sup>32</sup>, mas o implode. O pensamento hetero não é somente uma forma de organização dos desejos ou dos corpos, mas uma ontologia política que estrutura a linguagem, o saber e a realidade. “Esses discursos de heterossexualidade nos oprimem uma vez que nos impedem de falar a não ser que falemos nos termos deles.” (Wittig, 1978, p. 43 ). Ou seja, o mundo é narrado, pensado e sentido a partir de categorias que presumem a heterossexualidade como norma. Isso implica que o gênero acaba sendo uma ficção produzida pelo par heterossexual (homem/mulher), e tudo que foge desse binarismo é tornado impronunciável, ilegível e inexistente. Uma vez que o pensamento hetero funda um modelo de linguagem que atribui sentidos fixos ao gênero e ao desejo, a *escrita afeminada* pode ser pensada como uma contra-linguagem, no sentido que ela tensiona o próprio fazer literário. Isso acontece pois ela recusa o realismo e os regimes de verossimilhança, desorganiza a linearidade narrativa e a lógica patriarcal, e valoriza o corpo, os afetos, o excesso e o “erro” como estilo e gesto político. A *escrita afeminada* não é apenas um conteúdo dissidente, mas uma forma e estilo dissidente: ela ‘afemina’ o texto, performa fragilidade, instabilidade, desejo *por e entre* a linguagem.

A *escrita afeminada* é a prática literária que escreve corpos, afetos, subjetividades que o pensamento hetero tenta apagar<sup>33</sup>. Na *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu, podemos observar narradores com desejos ambíguos, falas que vacilam entre o masculino e o

---

<sup>32</sup> Segundo Wittig, “O pensamento hetero”, é composto por “(...) discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto a parte como elementar. A nossa recusa da interpretação totalizante da psicanálise faz com que os teóricos digam que estamos a negligenciar a dimensão simbólica. Estes discursos negam-nos toda a possibilidade de criar as nossas próprias categorias.” (Wittig, 1980, p.2).

<sup>33</sup> O próprio Caio Fernando Abreu relata em diferentes momentos e notas do ‘Ovelhas negras’ que seus textos foram censurados “(...) alguns, proibidos pela censura militarista;” (Abreu, 2018, p.595).

feminino<sup>34</sup>; uma performance de linguagem marcada por metáforas corporais<sup>35</sup>, excesso emocional, sensorialidade, exposição da fragilidade<sup>36</sup>; e uma recusa de alinhar identidade e desejo de uma forma estável<sup>37</sup> – tudo isso em ressonância com uma escrita que Wittig poderia chamar de “desgenerificada”<sup>38</sup>.

Por fim, a *escrita afeminada* está destinada a ser assimilada ou integrada ao cânone literário normativo. Ela cria seus próprios modos de narração e existência. Ela se configura como uma recusa da domesticação da diferença pela norma literária. É, portanto, um gesto de manter viva uma alteridade radical, na voz, no corpo da escrita e nas marcas de linguagem. Foucault, em “Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política”, propõe que a luta dos sujeitos dissidentes (como corpos desviantes, corpos *queer*), não é para serem reconhecidos dentro da

---

<sup>34</sup> No conto ‘Antípodas’, temos apenas a desinência de gênero na fala de apenas um dos personagens que compõem a narrativa, por meio da oração “(...) estou apaixonada” (Abreu, 2018, p. 690), entretanto, essa simples informação não dá para inferir diretamente no gênero dos dois personagens que dialogam.

<sup>35</sup> Em ‘Lixo e purpurina’, a narração perpassa por uma criação imagética em que as descrições corporais tornam-se figuras sinestésicas, mesclando metáforas e sensações em imagens literárias: “Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City.” (Abreu, 2018, p. 661).

<sup>36</sup> Já no conto ‘Loucura, chiclete & som’, a fragilidade é exposta por meio de descrições detalhadas da condição errante das personagens ilustradas: “Olhar a cara branca no espelho do banheiro sem sentir nada, olhos inchados de tanto dormir um terço de sono, outro de álcool e maconha, outro de entressono, cataléptico na cama, o pau quente, coceiras, sombras passando na cabeça, esse porão mofado onde caminha sem bússola no escuro, os cabelos continuam caindo, cravos na ponta do nariz, escovar os dentes, comprar uma escova nova, tek dura, manchas de cigarro, ir ao dentista, como se chama mesmo? (...)” (Abreu, 2018, pp. 642-643).

<sup>37</sup> Tanto no conto ‘Antípodas’ quanto no conto ‘Depois de agosto’, o desejo das personagens que se apresentam de maneiras controversas e instáveis. Em Antípodas o desejo (paixão) aparece paralelo à ideação suicida. Em Depois de agosto o desejo se apresenta diante da impossibilidade concreta de sua realização para além do encontro efêmero, dadas as circunstâncias colocadas dos personagens.

<sup>38</sup> Wittig propõe que “(...) o gênero é a imposição do sexo na linguagem”. (Wittig, 2022, p.118). Os pronomes, os substantivos, as concordâncias, tudo carrega o peso do binarismo sexual. O que aqui chamamos de *escrita afeminada* seria então uma tentativa radical de “desgenerificar” a linguagem ou de expor suas fendas: através de narradores fluídos, vozes híbridas, gêneros literários em crise, ou tensionamento das fronteiras entre o *eu* e o *outro*, o *dentro* e o *fora*, o *sujeito* e o *texto*.

norma, mas para criarem novas formas de existência<sup>39</sup> e cultivar diferenças sem necessariamente assimilá-las. Portanto, a *escrita afeminada* não incorpora apenas o que se escreve (temas LGBTQIA+, afetos desviantes), mas também como se escreve, ao que tange o tom, o estilo, o ritmo, as escolhas estéticas e referenciais.

Foucault fala que a ética para ele não é a adesão de regras, mas a invenção de estilos de existência (Foucault, 2006, pp. 220-222), assim, podemos considerar que o estilo de vida é inseparável ao estilo de escrita, e o modo que se vive (em resistência, em deslocamento) inevitavelmente acaba contaminando o modo de se escrever. Isso na contística de Caio Fernando Abreu é algo que se faz muito presente e se embaralha nas fronteiras da autoficção, pois muito do que se é ficcionado em *Ovelhas Negras* perpassa por referências ou situações que o próprio autor nos confessa ter buscado inspiração em peripécias que ocorreram em sua vida. Em “Ditos e Escritos V”, Foucault nos ressalta que viver a sexualidade (e por extensão, narrá-la) é exercitar práticas de liberdade, experimentações que fogem da sujeição às normas (Foucault, 2006 pp. 220-222). Portanto, considero que a *escrita afeminada* seja uma prática estética da sexualidade, uma vez que ela faz vibrar na linguagem um estilo de vida que é dissidente, errante e experimental, e encene na própria forma da escrita, a diferença dos corpos e dos desejos que não se alinham ao regime heterossexual.

---

<sup>39</sup> Para Foucault, é importante fugir das totalizações teóricas, para que possamos pensar delicadamente sobre questões políticas/éticas: “As questões que tento colocar não são determinadas por uma concepção política prévia e não tendem à realização de um projeto político definido. É certamente isso que as pessoas querem dizer quando me recriminam por não apresentar uma teoria de conjunto. Mas acredito justamente que as formas de totalização oferecidas pela política são sempre, efetivamente, muito limitadas. Procuro, pelo contrário, fora de qualquer *totalização*, ao mesmo tempo *abstrata* e *restritiva*, *abrir* problemas tão *concretos* e *gerais* quanto possível – problemas que viram a política pelo avesso, atravessam as sociedades em diagonal, e são parte constituinte da nossa história e, ao mesmo tempo, constituídos por ela; assim, como o problema das relações razão/loucura, a questão da doença, do crime ou da sexualidade.” (Foucault, 2006, p.220).

## 2.1 ESCRITA AFEMINADA ENQUANTO EXPERIÊNCIA QUEER

*A única magia que existe é estarmos vivos  
e não entendermos nada disso*

*Caio Fernando Abreu, em “Ovelhas negras”.*<sup>40</sup>

A *escrita afeminada* constitui-se como um conjunto de elementos textuais, políticos e estéticos que se configura como prática & experiência *queer*. No subtópico anterior já elenquei quais elementos considero constituidores dessa maneira de se narrar. Para avançarmos na discussão, vamos expandir os horizontes das possibilidades que a *escrita afeminada* pode nos oferecer. A ideia da escrita afeminada não deve ser tomada como mera “forma estilística” ou “recorte temático”, aqui, o que está em jogo é um modo de viver/se representar a linguagem, ou melhor: um modo de habitar um texto com um corpo *queer*. A *escrita afeminada* é uma experiência, porque nasce da fricção entre sujeito, desejo e linguagem. Narrar aqui é um gesto existencial e não apenas estético, e isso nos leva diretamente ao campo *queer* como experiência, e não como identidade.

Observemos: com Judith Butler aprendemos que o gênero é uma performance reiterada, ou seja, uma repetição que nunca se completa.

A questão do gênero enquanto performance é amplamente debatida em ‘Problemas de gênero’ (2019) por Butler. “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade.” (Butler, 2019, p. 235).

Em contrapartida, com Halberstam e Muñoz, essa ideia ganha uma ideia ainda mais profunda, o *queer* se apresenta enquanto falha, ruína, desvio e utopia. O *queer* não é uma forma de ser, mas um estado de *vir-a-ser*. Segundo José Esteban Muñoz:

---

<sup>40</sup> Cf. Abreu, 2018, p. 597.

a *queeridade* – tradução nossa para *queerness* – é uma noção de utopia enquanto horizonte futuro. “*Queerness is not yet here. Queerness is an ideality (...) we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness’s domain.*” (Muñoz, 2019, p. 24).

Nesse contexto, a *escrita afeminada* se apresenta enquanto prática *queer* pois performa o inacabado, o fragmentado, o instável. Mais que um procedimento técnico, trata-se de um modo de habitar o texto com um corpo dissidente, atravessado por tensões afetivas, por desejos inomináveis e por uma relação política com a linguagem.

Halberstam, em ‘A arte queer do fracasso’ (2020), defende a ideia de que o ‘fracasso’ queer seja uma forma de ser e estar no mundo que ofereça uma outra lógica de existência que vá contra a lógica de sucesso e meritocracia colocada pela hetero-cisgeneridade: “Fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas queer, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente”. (Halberstam, 2020, p.21).

Em *Ovelhas Negras*, esse gesto aparece de maneira constante e explícita, seja nas narrativas entrecortadas, na oscilação entre intimidade e silêncio, ou nas construções poéticas em que a voz não se afirma, mas hesita, tropeça e sussurra. A escrita, nesses contos, funciona como um campo sensível, onde narrar também é uma forma de se expor e de existir na contramão das expectativas normativas.

Pensar essa escrita enquanto experiência *queer* nos leva à noção de *queer* não como identidade, mas como modo de existência em deslocamento, como propõem Judith Butler, Paul B. Preciado e Jack Halberstam. O *queer*, sintetizando de acordo com o que esses três autores nos legaram, é aquilo que não se fixa, que escapa à lógica binária e que resiste à captura da forma de se ser e de se escrever. A noção Butler acerca da ideologia de gênero perpassa uma ideia de que o gênero não é uma identidade fixa, mas um ato performático.

“Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese (...)” (Butler, 2019, p. 241).

O filósofo e teórico de gênero Paul B. Preciado propõe no início de “Manifesto contrassexual” (2014) pensarmos no corpo e no gênero como dispositivos técnicos e políticos que podem ser hackeados, o que desloca a identidade para o campo da invenção/desvio:

A contrassexualidade tem por objeto de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e generizados. Ela não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as ressitua como mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo. (Preciado, 2014, p. 24).

Em ‘*In a Queer Time and Place*’ (2005), Halberstam defende a ideia de que a temporalidade e a identidade *queer* funcionam de maneira distintas se comparadas às categorias identitárias convencionais. Para ele, *queer* não é uma identidade fixa, mas um modo de viver marcado por deslocamentos temporais, espaciais e econômicos:

*Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. (...) the queer “way of life” will encompass subcultural practices, alternative methods of alliance, forms of transgender embodiment, and those forms of representation dedicated to capturing these willfully forms of being.* (Halberstam, 2005, p.1)<sup>41</sup>

Essa concepção nos permite compreender a *escrita afeminada* como uma performance contínua da instabilidade, uma forma de narração que não busca a coesão total, mas que se abre à falha, ao excesso e à hesitação. Essa escrita não afirma um sujeito unificado, mas faz emergir vozes fragmentadas, múltiplas, que se constroem - ou que se montam - enquanto contam. E ao contar, desmontam a própria ideia de sujeito. Em *Ovelhas Negras*, isso se revela em contos como ‘Depois de agosto’, onde a voz narrativa se perde em reminiscências e

---

<sup>41</sup> Os usos queer do tempo e do espaço desenvolvem-se, ao menos em parte, em oposição às instituições da família, da heterossexualidade e da reprodução. (...) Os “modos de vida” queer abrangem práticas subculturais, métodos alternativos de aliança, formas de corporificação transgênero e aquelas formas de representação dedicadas a captar essas maneiras deliberadas de existir. (Halberstam, 2005, p.1) – Tradução nossa.

fragmentos de um amor impossível, ou em ‘Lixo e purpurina’, onde o tom da memória é entrecortado pela melancolia e pelo desejo que nunca se concretiza.

A experiência *queer* da *escrita afeminada* se manifesta também na dimensão corporal da linguagem. O texto é escrito como um corpo: vacilante, sensual, frágil. A sintaxe é marcada por quebras, por fluxos que se interrompem, por cadências emocionais que não se submetem à linearidades narrativas (como podemos perceber com a organização dos textos enquanto ‘*livro-móvil*’). Nesse tipo de escrita, o corpo *queer* não é apenas representado, mas é também a própria forma do texto. Na lírica de Caio Fernando Abreu, essa presença do corpo se dá pelo uso da linguagem que alterna o registro entre o rebuscado e o coloquial, entre referências *cults* e *camp*s. Caio embaralha em suas formas de representar, o sagrado e o profano, o *chic* e o *cafona*, com um jogo de cintura, ou melhor, de *jogo de escrita*, que permite que seu trato para com a língua não tema à fragilidade ou a vulnerabilidade na representação de emoções, ao excesso e à exposição.

Os personagens de *Ovelhas Negras* são corpos desejanter, muitas vezes em ruínas: doentes, feridos, à margem. E os textos que os constituem e os sustentam também são assim, feitos de falhas, silêncios, e lampejos de beleza desesperada. A experiência da escrita se torna, assim, uma forma de se estar no mundo *ao modo queer*, com tudo o que isso implica de risco, exposição e delicadeza radical.

A *escrita afeminada* enquanto experiência *queer* é, portanto, reconhecer que ela não está a serviço de uma identidade fixa, nem tampouco uma estética formal codificada. Ela é uma prática situada, política e encarnada. Na contística de Caio Fernando Abreu, escrever é performar-se. É usar a linguagem para existir enquanto corpo deslocado, enquanto desejo que não se conforma, enquanto subjetividade que se recusa a caber. A *escrita afeminada* é, portanto *uma experiência queer da linguagem*: não como mera representação da diferença, mas como registro da dissidência enquanto modo de se existir e se narrar. É na *escrita* e pela *escrita* que o sujeito *afeminado* encontra uma possibilidade de continuar falhando e desviando.

Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo

abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?”. Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, bye, bye. (Abreu, 2018, p. 661).

Mover-se. Trocar de casa, de nome, de desejo. Trocar também de corpo, de voz, de frase. Em ‘Lixo e purpurina’, não temos a mera narração de uma história, mas a encenação de um deslocamento, uma travessia entre aquilo que se foi e aquilo que ainda não se é. Há corpos, vozes, tecituras, todos em trânsito. Todos *em-via-de-ser*, mas nunca chegando a uma completude ou concretude firme ou sólida, sempre escorrendo, vacilando, desviando. Ítalo Moriconi descreve a Literatura contística de Caio da seguinte maneira:

No atrito entre crônica ficcionalizada de geração e busca da palavra poética, a escrita de Caio persegue um efeito: criar um simulacro do vivido que contenha, misturados, elementos de evocação quase xamânica dessa vivência e, por outro lado, uma ideação que acompanha a narração, já trazendo um balanço do evocado. (Moriconi, 2018, p. 831).

A ficcionalização ganha traços de um ‘simulacro xamânico dessa vivência’ na literatura de Caio Fernando Abreu. Judith Butler escreveu que gênero é aquilo que se faz, se encena, se performa<sup>42</sup>, nunca uma essência, sempre um ato reiterado<sup>43</sup>, uma prática que precisa ser constantemente atualizada. É uma escrita *que se afemina* enquanto se escreve e pode rir, chorar, debochar e gozar disso.

“Nunca mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria.” - excerto de ‘Depois de agosto’ (Abreu, 2018, pp. 748-749). E há dor, sim. Mas não uma dor silenciosa, resignada. É uma dor que se escreve e se *inscreve* no texto, que se oferece como parte constituinte do texto. Que se monta como cena, que faz do luto uma estética, da perda um ritmo, do desejo uma linha impossível de fuga. A *escrita*

---

<sup>42</sup> Ao discorrer sobre a *performance* de gênero das drag queens, Butler denota que: “Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*” (Butler, 2019, p. 237)

<sup>43</sup> Ainda segundo Butler, “(...) a ação do gênero requer uma *performance repetida* (...) O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*.” (Butler, 2019, p. 242)

*afeminada* torna-se também, portanto, uma prática de sobrevivência. Escrever aqui, é não morrer, ou pelo menos, não morrer sozinho.

Há na lírica de Caio Fernando Abreu, uma pedagogia do excesso. Uma maneira de se sentir que não aceita ser contida, organizada e higienizada pela norma da literatura hegemônica. O melodrama de Caio não é fraqueza, mas uma arma estética. É método e maneira de se existir/narrar. A *escrita afeminada* é, portanto, uma poética radical da vulnerabilidade. Halberstam chamaria isso de “arte *queer* do fracasso”, no sentido de recusa ao imperativo da coerência, da estabilidade, do sucesso<sup>44</sup>. A *escrita afeminada* se recusa ao triunfo da unidade, ela quer, talvez, apenas existir. Mesmo que quebrada, mesmo que vacilante, mesmo que desviante/desviada, mesmo que aos pedaços.

---

<sup>44</sup> De acordo com Halberstam, “A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser. (...) Os estudos queer nos oferecem um método para imaginar, não algum tipo de fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes para sistemas hegemônicos.” (Halberstam, 2020, pp.132-133).

## 2.2 ESCRITA AFEMINADA ENQUANTO ELEMENTO CONSTITUIDOR DE EROTISMO NOS CONTOS SELECIONADOS

“(...) 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 espermia tua nos lençóis usados...”

**Caio Fernando Abreu**, trecho do conto “*Anotações sobre um amor urbano*”.<sup>45</sup>

A *escrita afeminada* não apenas expressa o erotismo, como o constitui, o encena e o faz transbordar no corpo do texto. Nos contos de *Ovelhas Negras* podemos perceber que a própria forma de escrever já é uma prática erótica dissidente, melancólica e vulnerável. Na *escrita afeminada*, o erotismo não está apenas naquilo que é descrito, mas na maneira em que a linguagem se entrega ao desejo. Frases com cadências distintas, pontuações repetitivas, mudanças no tom do texto, tais elementos constroem uma textura textual vibrante, hesitante e escorregadia. A sintaxe não se contém, como um corpo em gozo.

Em ‘Depois de agosto’, por exemplo, o erotismo aparece menos enquanto cena explícita, e mais como atmosfera, como estado de sensibilidade aberta. É o modo como o personagem fala, se lembra, hesita, o desejo se manifesta no modo de narrar. A *escrita afeminada* intensifica o erotismo ao vesti-lo com melodrama, fragilidade e falta. O desejo jamais se apresenta como pleno ou plenamente satisfatório; ele está sempre marcado por um corpo ausente ou idealizado, como se o gozo, a experiência do prazer, só pudesse ser alcançado de forma indireta, por meio da dor, da memória ou do sonho. Essa impossibilidade de satisfação total cria um erotismo melancólico, onde o prazer se entrelaça à perda, à falta, e à nostalgia. Essa ambivalência entre presença e ausência, entre satisfação e frustração, imprime uma carga estética muito particular ao texto, que se manifesta em suas imagens, em sua linguagem e em sua atmosfera emocional. É nesse campo de tensão que o erotismo não

---

<sup>45</sup> Cf. Abreu, 2019 pp.646-647.

apenas sobrevive, mas se torna uma força poética e crítica, capaz de desafiar as normas de representação do corpo e do desejo, enquanto expressa a complexidade das experiências afetivas humanas.

Na *escrita afeminada* o erotismo não está apenas no que se faz, mas no que se diz, e na maneira de que se é dito. A maneira como os diferentes narradores se expõem e se constroem nos contos, como se desejassem sem necessariamente alcançar - vide O Príncipe Sapo, por exemplo - transformam as narrativas em confissões sensuais, tornando uma exposição íntima que seduz quem lê. A *escrita afeminada* é uma escrita que constrange e seduz ao mesmo tempo. Dessa maneira, o leitor é implicado como *voyeur*: alguém que lê demais, que vê ‘o que não devia’, que partilha de uma intimidade, e esse *pacto* entre leitor e *escrita* acaba se tornando um movimento erótico, principalmente pela questão do segredo, da tensão entre o dito e o não-dito. Pensando de acordo com Butler, de que toda identidade de gênero seria uma performance<sup>46</sup>, a *escrita afeminada* pode ser considerada enquanto um corpo literário que performa erotismo. Essa performance textual não estaria a serviço à mero prazer do outro, como no pornô, mas se constituiria no prazer de si *com* o outro. De acordo com o mestre em psicanálise da USP, Caio Pandini,

Toda montagem da cena pornográfica, de atores e câmera, ao trazerem luz, de uma vez, ao que seria o desejo de quem assiste, acaba por subtrair acidentalmente o ponto de falha que realmente interessa para o curto-circuito da experiência mais autêntica do desejo. A pornografia crê, por esse ponto de vista, que ela sabe do que se trata o “mistério” do desejo, já carregada em um movimento de fixação na fantasia. Isto é, a pornografia teria como premissa que ela poderia oferecer a satisfação ao desejo sem ter que perder tempo com enigmas, falhas, manchas, ou qualquer outra tensão. (...) o objeto escapa dessa objetificação do sexo e recai sobre o olhar do próprio espectador, em uma sobreposição do ver e do olhar. (Pandini, 2025, pp. 76-77).

A própria constituição do livro, por meio da montagem e colagem de textos censurados, é um corpo que goza na montagem, que não se explica, que faz do do desejo algo no espectro do desobediente.

---

<sup>46</sup> Ainda segundo Butler “O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero.” (Butler, 2019, p. 242).

Ainda seria necessário nos aprofundar a respeito da singularidade ou marca própria deste erotismo. Perniola propõe que o erotismo não se reduz à explosão do prazer<sup>47</sup> nem à genitalidade sexualizada. Ele propõe um erotismo que suspende o desejo no tempo<sup>48</sup>, que se repete como gesto ritualístico e que, neste processo, neutraliza o binarismo do sujeito/objeto<sup>49</sup>. Quando olhamos para a *escrita afeminada* em *Ovelhas Negras*, percebemos algo semelhante: há a presença nos contos de um prazer tenso, suspenso, inatingível, que se realiza no próprio ato de narrar. A linguagem, ao invés de conduzir o leitor para um final específico, gira em torno de si mesma, como um corpo em transe.

Perniola aborda o “corpo neutro”, como aquele que se entrega à experiência erótica não pela identidade, mas pelo gesto, sendo um corpo que simula, repete e performa sem estar preso à representação mimética do gênero<sup>50</sup>. A *escrita afeminada* pode ser pensada enquanto essa simulação ritualizada do gênero. Quando ela exagera o feminino, não está representando uma maneira de ‘ser mulher’, mas encenando os códigos do feminino enquanto travestimento literário. A linguagem na *escrita afeminada* se torna um corpo neutro, não porque seja desgenerificada, mas porque atua além da identidade estável, tal qual o corpo ritualizado de Perniola.

---

<sup>47</sup> Ao elucidar sobre a questão do erotismo no contexto da Grécia antiga, no que tange a questão da pederastia, Perniola explora o erotismo enquanto a arte do trânsito. “(...) o significado, essencialmente erótico da pederastia grega. Esta, de fato, não pode ser reduzida nem ao amor nem à violência: entre *erastés*, o amante, e *erómenos*, o amado, se instaura uma relação problemática, ao mesmo tempo amigável e conflitiva. (...) esses elementos criam uma situação que é *erótica* no sentido mais profundo da palavra, isto é, inauguram uma relação intermediária em comparação aos pólos opostos da amizade e da inimizade, do acordo e do desacordo, da união e da luta.” (Perniola, 2000, p.70).

<sup>48</sup> “A essência do erotismo consiste logo na manutenção da linha mediana, do espaço intermediário (...)” (Perniola, 2000, p.67).

<sup>49</sup> Segundo Perniola, “(...) o erotismo é fundamentalmente diferente, seja do amor, seja da violência, e não pode identificar-se nem com um nem com a outra: o amor pode muito bem prescindir da existência de uma situação sexual e a violência será tanto mais ela própria quanto mais for muda. O erotismo, ao contrário, pressupõe parceiros sexuais — que, de alguma maneira, ainda que secreta e implícita, *já* se dão e que, de alguma maneira, ainda que secreta e implícita, *ainda* se negam —, além da existência de um universo linguístico amplo e articulado que cobre, ainda que potencialmente, todos os principais *topoi* eróticos. (Perniola, 2000, pp. 66-67).

<sup>50</sup> Ao descrever as relações pederásticas no período helênico, Perniola delinea como se dá a transformação das relações eróticas do regime pederástico para a relação amorosa heterossexual: “(...) por mais que o período helênico marque uma profunda relação pederástica, que perde sua dimensão erótica intermediária para adequar-se ao modelo da relação amorosa heterossexual, nele a erótica do uso transforma-se em uma verdadeira arte de viver (...)” (Perniola, 2000, pp.70-71).

Ainda Segundo Perniola, o ritual erótico produziria sensações sem afetos<sup>51</sup>. Ou seja, o erotismo ritualizado não necessariamente nos arrebataria por dentro com emoções explosivas, mas nos envolveria enquanto superfície sensorial, como uma pele, uma textura, pelo exercício da repetição. Nesse sentido, a *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu opera dessa maneira: não nos levando à um gozo narrativo pleno, mas nos envolvendo em um *transe* da linguagem, onde as frases, por meio de elementos sensoriais - num movimento de sinestesia - deslocam a função do texto de mero veículo de conteúdo para um lugar desviante. O texto *afeminado* de Caio Fernando Abreu é o corpo do próprio erotismo. Esse corpo textual é ritualizado pela repetição melancólica, pelo desejo sempre adiado, de diferentes maneiras, em diferentes contextos.

Jack Halberstam fala sobre o fracasso como arte queer<sup>52</sup>, e Perniola pensa o erotismo como processo que não se consuma. A *escrita afeminada* vive da fricção entre essas duas formas de se pensar. É uma espécie de roçar: o erotismo dela é construído justamente da frustração constante, desejo que nunca se sacia. O conto ‘Lixo e purpurina’, por exemplo, pode ser lido enquanto um ‘ritual erótico de falha’: repete-se o gesto do afeto perdido, do prazer que não chega, do amor que já foi. Tais características não anulam o erotismo presente no conto, muito pelo contrário, o intensificam. Como em um ritual o gozo não está no final, mas na repetição do processo que adia o fim. A *escrita afeminada*, tal como se manifesta em *Ovelhas Negras*, pode ser pensada como um erotismo que não busca resolução, mas permanência. Um desejo que não se consuma, mas que se sustenta em sua própria oscilação.

Em diálogo com perspectiva de *erotismo* proposta por Perniola em ‘Pensando o Ritual’, é possível compreender a constituição de erotismo na *escrita afeminada* enquanto uma experiência de suspensão: não como um impulso que corre em direção ao gozo, mas um gesto

---

<sup>51</sup> Ainda descrevendo as relações de erotismo na grécia antiga, Perniola demonstra uma aproximação do erótico em relação à questão da política, pela ótica de Ovídio: “(...) a erótica tem um significado político-didático (...) a relação erótica revela-se, pois, afim com a relação política, entendida no sentido muito geral de relação intermediária entre guerra e paz, de capacidade de tratar com os próprios semelhantes (...) A erótica não é uma propedêutica na qual são iniciados os adolescentes destinados à vida política, mas já é ela mesma a técnica política completa, arte do conveniente e da oportunidade.” (Perniola, 2000, pp. 74-75). Nesse sentido, o ritual erótico produziria sensações sem afetos num subtexto de autocontrole intermediário de si e do desejo em relação ao outro.

<sup>52</sup> Para Halberstam, “(...) o fracasso apresenta uma oportunidade, não o fim da linha, na verdadeira moda extravagante, o artista queer trabalha com o fracasso e em vez de contra ele e habita a escuridão.” (Halberstam, 2020, p. 144).

que se repete, se ritualizar, mantendo o corpo (e o texto) em estado de vibração contínua. a célebre perspectiva de Georges Bataille em ‘O erotismo’ (1937) nos ajuda a ‘pensar ainda alguns aspectos importantes. Bataille afirma que ‘o erotismo não é a simples sexualidade’<sup>53</sup>, mas uma forma de transgressão da ordem dos seres contínuos<sup>54</sup>. Para ele a vida humana é marcada por uma tensão entre a descontinuidade individual<sup>55</sup> (sermos corpos separados, fechados), e a aspiração à continuidade, que só se dá pela morte, pela fusão, pelo riso, pelo sacrifício, e é claro, pelo erotismo<sup>56</sup>. A *escrita afeminada* pode ser lida, nesse sentido, como um gesto de erotismo *batailleano*, porque ela transgride a forma literária, sabota os limites de gênero (gramatical, sexual, narrativo), busca romper com a normatividade da linguagem e expor o corpo do texto à descontinuidade, ao colapso formal, ao risco. Bataille insiste que o erotismo exige a violação integral do ser<sup>57</sup>. É por isso que ele associa o erotismo ao sacrifício: abrir o corpo, abrir os limites do eu, abrir o contorno que garante o “bom funcionamento” da vida. A *escrita afeminada* funciona como esse abrir-se do corpo-texto, é uma linguagem que se desmonta, que se perde, que se desmonta e que expõe o excesso do sentir, o tremor do desejo, o despudor da confissão. Assim como o erotismo exige que o corpo perca sua integridade, o texto afeminado perde sua contenção, e é nesse perder que ele encontra sua potência.

Um outro ponto importante para levarmos em consideração é que para Bataille, o erotismo sempre está ligado à morte<sup>58</sup>. Ao contrário do sexo reprodutivo (que visa dar continuidade à vida), o erotismo é o lugar do inútil, do gasto, do excesso, daquilo que nos aproxima do fim, como o prazer que consome, como o gozo que exaure. Nesse sentido, a

---

<sup>53</sup> De acordo com Bataille, “(...) a atividade erótica é antes de mais nada uma exuberância de vida” (Bataille, 2021, p. 35).

<sup>54</sup> Segundo Bataille, “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (Bataille, 2021, p.42).

<sup>55</sup> “Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade.” (Bataille, 2021, p. 36).

<sup>56</sup> “O erotismo é a provação da vida até na morte.” (Bataille, 2021, p. 35).

<sup>57</sup> “Essencialmente, o domínio do do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”. (Bataille, 2021, p.40).

<sup>58</sup> “A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. (...) Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte.” (Bataille, 2021, pp. 43-44).

*escrita afeminada* em *Ovelhas Negras* é erotismo em um tom menor, em afeto esgotado, em prazer melancólico. Desejo que se realiza como fracasso, como ausência, como tentativa. O erotismo presente em *Ovelhas Negras* é um erotismo que não promete o futuro, apenas a presença intensa, momentânea e ritualística.

Com efeito, a *escrita afeminada* tal como se apresenta nos contos de *Ovelhas Negras*, pode ser compreendida à luz de Bataille, como um gesto erótico no sentido mais radical do termo: não como representação do desejo, mas como transgressão da forma, como abertura da linguagem a uma experiência que rompe com seus próprios contornos. Em ‘O erotismo’, Bataille define o erótico como aquilo que expõe o corpo (ou o ser) à perda de sua integridade. É nesse sentido que a *escrita afeminada* não apenas narra o desejo; ela se oferece como desejo, se desmontando, se entregando, se arriscando em sua própria fragmentação.

Como o corpo transgressivo em Bataille, o texto afeminado expõe sua instabilidade, sua abjeção, e faz disso sua estética. O prazer que se oferece não é limpo, nem viril, nem pleno: é um prazer vulnerável, disforme, impuro, que se aproxima da morte não como um fim, mas como experiência de um limite vivido, de um texto que se desmancha como um corpo em delírio. Assim, a *escrita afeminada* constitui o erotismo não apenas como tema, mas como modo de existir do próprio texto, que se consome e se expõe em um gesto ritualizado de descontrole.

Entre o erotismo suspenso de Mario Perniola e o erotismo de vertigem de Georges Bataille, a *escrita afeminada* de *Ovelhas Negras* parece encontrar um caminho próprio - tenso, ritualizado, porém vulnerável - onde o desejo não se resolve nem explode, mas se sustenta na hesitação, na exposição sensível de uma linguagem que treme. Em ‘Pensando o ritual’, Perniola propõe um erotismo neutro e técnico, descolado do afeto e da interioridade<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> “A segunda condição fundamental da possibilidade de pensar no *eros* como intermediário consiste na elaboração de uma “moral do meio”, que trate de um âmbito intermédio de ações e comportamentos que prescindam tanto do bem como do mal. Ora, nem Platão, que é por excelência o fundador da moral metafísica na qual o verdadeiro e o bem estão estritamente unidos, nem Bataille, que, pela sua atenção ao lado negativo dessa tradição metafísica, representa a inversão, podem fornecer sólidos pontos de referência a uma erótica que seja por definição irreduzível à oposição entre o bem e o mal. Enquanto o *eros* for considerado um intermediário que ora pende para um lado, ora para outro, fica-se no âmbito de uma dialética que oscila entre o termo positivo e o termo negativo, que pode inclusive identificá-los, mas que não chega nunca pensar o *entremeio*, o *Zwischen*, na sua essencialidade.” (Perniola, 2001, pp. 68-69).

Trata-se de uma experiência em que o prazer se dá na repetição e na superfície, como se o corpo transformado em máquina ritualística, se entregasse ao sensível sem transbordar. O erotismo, nesse caso, não consome nem dissolve: ele simula, ele dissocia, ele permanece. Há ali um corpo que se oferece à sensação como quem executa um gesto: frio, limpo e contínuo.

Em contraste, Bataille compreende o erotismo como violação e ruína<sup>60</sup>. Em ‘O erotismo’, o prazer não é um estado, mas uma travessia, um gesto de ruptura que expõe o corpo à morte, ao excesso, ao descontrole. O erotismo é o momento em que a integridade se desfaz, tornando-se assim uma experiência de abjeção e sacrifício, em que o gozo é inseparável da perda. O corpo, nesse modelo, não simula nada: ele se entrega à experiência erótica como quem se lança ao fogo.

A *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu, no entanto, não se instala plenamente em nenhuma dessas duas margens. Ela se aproxima de Perniola na medida em que encena o desejo com técnica e consciência<sup>61</sup>, como se o texto se montasse como uma drag se monta diante do espelho: fazendo da linguagem um corpo construído, performado, travestido, *afeminado*. Mas ao contrário do erotismo Pernoliano, que retira de cena qualquer resíduo de subjetividade<sup>62</sup>, a *escrita afeminada* não cessa de sentir. O texto ‘se monta’ sim, mas com a dor transbordando pelos excessos do estilo.

Da mesma forma, embora a *escrita afeminada* aspire à dissolução, à perda de forma, à entrega melancólica; ela não se desfaz completamente, porque conhece a estratégia, a coreografia, o deslocamento. Goza, mas se recompõe. O que emerge então, é um erotismo indisciplinado, que só poderia vir da *escrita afeminada*: um erotismo que deseja a perda, mas

---

<sup>60</sup> “Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece.” (Bataille, 2021, p. 41).

<sup>61</sup> Perniola, analisando a questão erótica no período helênico, discorre que “(...) nele, a erótica do uso transforma-se em uma verdadeira arte de viver, na qual a noção estoica do *conveniente* toma o lugar da ação moral perfeita, embasada metafisicamente.” (Perniola, 2021, p.70).

<sup>62</sup> “Das numerosas obras dedicadas pelos estoicos à erótica, nada restou; o essencial, porém, não é tanto a opinião deles sobre este ou aquele assunto referente à vida sexual, mas a possibilidade de generalizar – muito além do caso específico do amor pederástico grego – um comportamento que é irreduzível tanto à conciliação como à oposição, orientado para a transformação do presente, do dado, da ocasião, em circunstância oportuna, mediante o exercício de um discernimento mais do que nunca atento às situações concretas e alheio às paixões”. (Perniola, 2001, pp. 70-71).

a encena; que se aproxima do colapso, mas com brilho e consciência; que performa a dor, como quem desfila à beira do abismo. Não é o erotismo da transcendência nem da neutralidade, é o erotismo da pose ferida, da palavra que treme, do desejo que nunca chega mas também nunca cessa. Um erotismo *queer*, insubmisso, literário: feito de excessos e controles, de carne, metáforas, purpurina e silêncios.

### 2.3 EM-VIA-DE-SER ESCRITA AFEMINADA: O QUE SERIA ESSA MANEIRA DE NARRAR?

*Posso ouvir minha voz feminina:*

*estou cansada de ser homem.*

*ana cristina cesar*, em ‘a teus pés’ (1982)

*Quem sabe ainda sou uma garotinha?*

*Cássia Eller*, em *Malandragem* (1994)

(EM-VIA-DE-SER / EN-VIA-DE-CER / EN-VIA-DES-CER)<sup>63</sup>

A *escrita afeminada* não aponta para um destino. Ela não nasce para ser, mas para *tornar-se*, ou melhor, para *enviadecer-se*. À primeira vista, o termo *em-via-de-ser* parece sugerir um caminho de realização identitária, sua anagramação como *en-via-de-cer* revela outra trilha, outra textura, outra ética: a do “viadismo” enquanto movimento de linguagem, como torção política, como coreografia do desvio. *Enviadecer*, aqui, não é apenas tornar-se viado no sentido sexual/afetivo/identitário, mas *afeminar* a linguagem. Colocar-lá para tropeçar, cair, falhar, fazê-la dançar fora dos eixos cisheteronormativos de narrativas.

A *escrita afeminada* está, portanto, *em-via-de-ser* justamente porque ela nunca será. Ela vive na borda da forma, na instabilidade do gênero (textual e corporal), no *entrelugar* de uma linguagem que escorrega e se monta. Ao invés de buscar a fixação de um estilo ou de uma voz, ela prefere a performance infinita do *vir-a-ser* viado – do *enviadecer* enquanto prática estética. E se escrevê-la é tentar apreendê-la, fazê-la tentar caber numa crítica, isso só pode ser feito à sua maneira: com melancolia, ironia, e com afeto em excesso.

---

<sup>63</sup> Proponho aqui esses anagramas do termo “*enviadecer*”, como um gesto teórico-linguístico-literário. *Em-via-de-ser*, como algo próximo de um anagrama que metamorfa-se em *en-via-de-cer*. Os três termos em consonância numa tentativa de descrever o processo de “tornar-se viado, tornar-se bicha, tornar-se dissidência”. O movimento aqui não é simplesmente nomear um estilo de escrita, mas performar a poética do desvio da própria língua por meio de neologismos, fazendo teoria como quem faz travestimentos, pela torção, pelo barulho, pela quebra poética do sentido.

O que seria essa maneira de narrar, afinal? Uma escrita que se recusa à resposta. Que não conclui, mas cintila. Que não se impõe, mas treme. Que não sobe – desce (uma *escrita* que, com alguma ironia, podemos dizer que se aproxima ao que Antônio Cândido chama de ‘Literatura ao rés do chão’. Antônio Cândido descreve a literatura de crônicas como “ao rés do chão”, por tratar de temas ‘menores’, por sua efemeridade característica à existência própria do gênero crônica. Faço essa aproximação para com a literatura de Caio Fernando Abreu por dois motivos: o primeiro é que, apesar do gênero literário trabalhado em sua maioria em *Ovelhas Negras* não ser necessariamente crônica – e sim contos –, Caio trabalha bastante com o que Antônio Cândido descreve como “(...) ela se ajusta à sensibilidade de todo dia (...) na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma (...)” (Cândido, 2003, p.89) no sentido de trazer essa sensibilidade do dia a dia em seus contos. O segundo motivo, é que Caio é conhecido por transitar entre diferentes gêneros literários, sem necessariamente se prender à eles. Uma escrita *enviadescida*<sup>64</sup>, ainda por vir, sempre por tropeçar, em queda performada – como um dip<sup>65</sup> em uma ballroom –, em um gozo interrompido, em voz *afeminada* que insiste em não se calar.

A ideia aqui é pensar o *enviadescer* não apenas como um ‘tema’ ou uma ‘identidade’, mas como um modo de narrar que atravessa o livro inteiro: na maneira que os contos são construídos, na escolha do vocabulário, nos silêncios nas narrativas, nas quebras, nos exageros e nas dores – todos sintomas de uma escrita que não quer se afirmar viril, firme ou segura, mas trêmula, performática, e vulnerável<sup>66</sup>. O fato de que Caio foi um escritor que nunca se fixou em uma identidade literária única, transitando entre o lírico, o jornalístico, o

---

<sup>64</sup> No caso, o ato de *enviadescer* tem uma relação com a queda enquanto movimento de dança, ou “dip”.

<sup>65</sup> Em batalhas de vogue dance em bailes de ‘ballroom’, cultura LGBTQIA+, o “dip” ou “death drop” é um movimento dramático onde quem performa leva a parte de trás do corpo ao chão, com uma de suas pernas levantadas, aterrissando em uma pose (Susman, 2000).

<sup>66</sup> A *escrita afeminada* aproxima-se da descrição de uma experiência de vida *afeminada* feita por Giancarlo Cornejo em “A guerra declarada contra o menino afeminado” (2015): “Uma diferença entre a melancolia heterossexual e a homossexual é que, como eu na minha infância, e a maioria de sujeitos não heterossexuais que conheço, temos chorado (ou choramos) por não sermos heterossexuais. Alguém poderia argumentar que não é que choremos ou tenhamos chorado por não sermos heterossexuais (e por não podermos amar e desejar sexualmente mulheres no caso de “sermos” homens), mas que choramos por não termos os privilégios que a heterossexualidade implica. Mas estas duas posições são (tão) diferentes uma da outra?” (Cornejo, 2015, p.80).

ficcional, o íntimo, o performático, faz com que sua escrita carregue essa instabilidade como escolha estética e ética. Em *Ovelhas Negras*, temos a escrita de um corpo em fuga, mas também um corpo que deseja ser lido em sua dissidência, que faz da sua fragilidade uma forma de resistência. Caio escrevia como quem monta e desmonta a si mesmo na página. Ele faz isso de duas maneiras: a primeira de um modo prático e direto, seja pela seleção, recorte e colagem dos contos que iriam integrar a coletânea. A segunda, é que Nelson Luís Barbosa, em sua tese sobre autobiografia e autoficção na obra de Caio Fernando Abreu, descreve que a escrita de Caio flerta com um tom confessional-autoficcional “(...) Caio não escondia de ninguém essa sua forma de escrever – “minha obra é bastante honesta porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem ser a junção de várias pessoas”, ou “O real sempre parece muito inferior ao imaginário. Então, a escrita compensa essa deficiência do real” –, e jamais negou a escrever e espelhar em seus contos e romances situações realmente vividas e pessoas efetivamente por ele ou quem tivesse relacionado afetivamente, mas nunca rasa, ou “chapadamente” biográfica, mas sim por meio de uma manipulação ficcional que ia distorcendo a “realidade” a ponto de tornar sua ficção por certo tão real quanto a própria realidade dos fatos distorcidos. E nisso reside uma sofisticação de Caio quanto ao trabalho da linguagem e quanto ao apuro buscado em sua ficção.” (Barbosa, 2007, p.80)

E o que é isso senão uma escrita *em-via-de-ser*? Ou melhor, *enviadecida*? Uma escrita que *enviadece* a literatura, que a contamina com seus desejos impuros e profanos, seus afetos intensos, sua recusa à masculinidade hegemônica literária<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Penso que Lígia Diniz em “O homem não existe” (2024), faça provocações interessantes à essa masculinidade hegemônica no cânone literário. “Quero distinguir os valores masculinos hegemônicos daqueles universais, se é que esses existem. (...) Em outras palavras, não só ler literatura escrita por homens mas também ler *como um homem* – já que tantos livros foram escritos *para* eles – são experiências constitutivas do modo como entendo a mim mesma e o mundo. Para uma mulher, crescer em uma cultura predominantemente masculina significa ocupar um lugar esquisito, em que é preciso se tensionar entre sujeito e objeto. As narrativas a que somos expostas frequentemente nos esticam (ou nos dilaceram) entre duas práticas e atitudes: entre, de um lado, o gesto de calçar os sapatos de personagens e autores homens, vivendo – como leitoras, ouvintes e espectadoras – suas aventuras e desventuras, e, de outro, o movimento de nos colocarmos no nosso devido lugar, à parte desse mundo mágico ou, no caso heterossexual, na posição secundária de objetos de desejo dos sujeitos” (Diniz, 2024, p.10). Faço aqui uma provocação ao ponto de Lígia, se para uma mulher crescer em em uma cultura predominantemente masculina significa ocupar um lugar esquisito, e para as pessoas *afeminadas*, ou para os *viados*? Crescer em uma cultura predominantemente masculina significa ocupar *qual* espaço?

Nos contos de *Ovelhas Negras*, possuímos a presença de personagens que tropeçam na própria fala, que são hesitantes, que possuem vergonha, que se expõem. A narração é muitas vezes marcada por alguns elementos que aparentam se repetir em diferentes contos, destaco alguns como: a sintaxe oscilante, melodrama estilístico, fragilidade emocional performática, afetos dissonantes, e uma oralidade que vacila entre o confessional e o poético. Tudo isso faz da linguagem – e da *escrita afeminada* – um corpo *queer*. Caio escreve como quem performa: uma escrita que se monta, que exagera, que insinua, que dublaria sua própria melancolia se pudesse – como uma drag queen faz um *lipsync*<sup>68</sup>. Há uma estética literária da indecisão, do risco, do excesso. Isso não é um defeito da escrita, mas sim a sua potência *queer*. Escrever *afeminadamente* é *enviadecer* a página: torná-la sensível, dissonante, imprevisível, marcada por um desejo que não quer se resolver, apenas existir – mesmo que em ruína, mesmo com o brilho gasto.

Cada conto seletor para integrar o *Ovelhas Negras*, é um gesto de *enviadecer* a literatura brasileira, fazendo da escrita um corpo que se monta, que cai, que falha com beleza e glamour. Enquanto a tradição canônica busca elevar a prosa à algo semelhante à epopeias heroicas, Caio escolhe tematizar uma literatura ao rés-do-chão, tematizando dramas íntimos de perdas, e criando um erotismo próprio que se apresenta nas entrelinhas dos contos que nos são apresentados. É aí que a *escrita afeminada* se realiza: não como uma forma fechada e estabilizada, mas como uma experiência *em-via-de-ser*, ou mais precisamente, *enviadescida*. A *escrita afeminada* exige o deslocamento da ideia de “afeminamento” do campo da identidade sexual/gênero para o da estética, da sensibilidade e da forma literária. A *escrita afeminada* não está associada exclusivamente à personagens ou histórias que tenham um contexto de homoerotismo.

*Em-via-de-ser* / *En-via-de-cer* / *En-via-des-cer*. Entre tais formulações, há desvios mínimos, quase imperceptíveis, e que oralmente não demonstram muitas diferenças. Enquanto *em-via-de-ser* apronta para a construção de uma identidade, *en-via-de-cer* rasura esse destino para afirmar outra travessia: a de *enviadecer*. Por outro lado, *enviadecer* aponta

---

<sup>68</sup> A cultura dos bailes influenciou profundamente o conceito de drag, não apenas a partir da visão expansiva de que a performance drag não estaria atrelada à representação do gênero oposto, mas uma exploração do próprio corpo, da mimetização, do simulacro, mas também da linguagem, da dança e de sistema de redes de apoio (Bragança, 2019, p. 535).

para a queda, ao fracasso. Tornar-se (mais) viado, *afeminar* a linguagem, *afeminar* a escrita, escorregar para fora dos contornos rígidos da forma, do estilo, do gênero. Enquanto a literatura ‘masculina’ busca a firmeza, a unidade, e a conclusão, a *escrita afeminada* caminha cambaleantemente, derramando-se com estilo, glamour, de maneira *camp* ou *kitsch*.

*Ovelhas Negras*, nesse sentido, não é só um livro, mas sim, um corpo textual *em-via-de-ser* ou *enviadecido*. Cada conto, cada voz, cada oscilação de tom revela diferentes processos de escrita que possuem em comum o fato de não quererem chegar em um lugar específico, mas apenas existir enquanto processo, enquanto *curtição* ou *desbunde*<sup>69</sup>. A pergunta “o que seria essa escrita?” ou “o que seria essa maneira de narrar?” quando direcionada ao trabalho de Caio Fernando Abreu, não exige uma resposta pronta, imediata, simplificada. Exige sensibilidade aguçada, tal qual um sismógrafo. Porque a *escrita afeminada* é mais sobre a insinuação do que a definição em si. E é nessa insinuação, nesse tremor, que ela funda sua potência *queer* – não como *ser*, mas como um ato contínuo de *enviadecer*.

Em *Ovelhas Negras*, a *escrita afeminada* se manifesta também na relação íntima e ambígua entre linguagem e corpo, na qual as palavras não apenas descrevem as formas de se desejar, mas se tornam veículos de uma corporeidade sensível e fragmentada. Os contos revelam corpos que se diluem, que se procuram em espelhos quebrados, e que narram o trauma e a pulsão do desejo em sua precariedade. Essa ligação entre linguagem e corpo é atravessada por uma tensão constante entre o falar e o silenciar, entre a exposição e a defesa, produzindo um efeito de excesso controlado, no qual o texto se torna em um espaço onde o corpo afeminado (e com ele, a própria linguagem), possa existir em sua complexidade contraditória. Caio assim nos convida a uma experiência de leitura que não busca conforto, mas desafio, em que a instabilidade da voz narrativa reflete a instabilidade ontológica de seus personagens e, por extensão, da própria *escrita queer*.

---

<sup>69</sup> De acordo com Celso Favaretto, “(...) vários sintomas de uma atitude contracultural (...) se opunham à chamada vida burguesa e às expressões artísticas vigentes, distanciando-se da relação imediata entre arte e vida cotidiana e configurando um estilo poético de vida. (...) a denominação contracultura (...) associada às designações de uma nova atitude caracterizada pela “nova consciência”, “nova sensibilidade”, “curtição” e “desbunde”. (Favaretto, 2019, pp. 29-31).

Outro aspecto fundamental dessa escrita é sua capacidade de trabalhar o tempo de maneira não linear e fragmentada, em sintonia com o que chamamos de *experiência queer* ainda que estas características não sejam lhe sejam exclusivas. Em *Ovelhas Negras*, a temporalidade dos contos não segue uma cronologia clássica; ao invés disso, é permeada por *flashbacks*, lembranças desconexas, lapsos e repetições que mimetizam a experiência afetiva de corpos e desejos que não se conformam com as expectativas normativas do tempo cronológico linear. Essa escrita que oscila entre o passado, presente e futuro funciona como uma estratégia para desnaturalizar as narrativas hegemônicas e para afirmar o fluxo contínuo do *vir-a-ser*, da construção instável da subjetividade *queer*. Essa manipulação do tempo, associada à fragmentação da narrativa, cria uma textura literária que é ao mesmo tempo inquietante e sedutora, onde a *escrita afeminada* se realiza como ritual performativo de resistência temporal e existencial.

Finalmente, a *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu em *Ovelhas Negras* dialoga diretamente com o espaço político da memória e do arquivo *queer*. Seus contos, muitas vezes marcados pela censura, pela marginalidade, pela exclusão e silêncio social, se tornam lugares de visibilidade e reinvenção de subjetividades dissidentes, inscrevendo-se na história *queer* como um arquivo que resiste ao apagamento. Essa função arquivística é parte inseparável da *escrita afeminada*, que não se limita ao texto enquanto obra, mas atua como gesto político que recupera e preserva experiências *queer* marginalizadas. Ao fazer isso, Caio amplia os limites da literatura brasileira, criando uma poética que também é política; uma escrita que não apenas representa o *queer*, mas o encarna, o performa, o entrega para o mundo, reafirmando a potência vital e transformadora dessa experiência.

### 3. I-CHING COMO GUIA: ORGANIZAÇÃO E CURADORIA DE CONTOS EM OVELHAS NEGRAS

*Mantendo imóveis as mandíbulas.  
As palavras estão em ordem.  
I-Ching, O LIVRO DAS MUTAÇÕES.*

Há uma característica fundamental na constituição da *escrita afeminada* relacionada à questão do esoterismo. O livro *Ovelhas Negras* é organizado dentro de uma lógica esotérica baseada no I-Ching, oráculo oriental que perpassa diferentes culturas, épocas e tradições. Caio Fernando Abreu possui uma relação muito forte com o *esotérico*<sup>70</sup> ou com o *místico*<sup>71</sup>, um fascínio que o levou à passando astrologia, ao tarot, e ao I-Ching. No caso de *Ovelhas Negras*, a relação com o I-Ching é óbvia: o livro foi organizado em três partes (I- Ch'ien; II- K'an; III- Kên). Ou seja, sua estrutura é regida por esses três ideogramas/imagens formadas pelo I-Ching.

A primeira coisa que devemos compreender ao tratarmos do I-Ching é que não estamos diante de *apenas* (nem primordialmente de) um oráculo, ele é, também, um oráculo. Quando lidamos com o I-Ching, a formulação da pergunta tem um papel decisivo no êxito ou fracasso da consulta (no sentido da compreensão ou não da resposta obtida). O oráculo, segundo a tradição chinesa, nunca falha. Suas respostas são sempre claras e precisas; porém o nosso entendimento é, muitas vezes, turvo e confuso. O oráculo sempre mostra o que é; nós, entretanto, muitas vezes não conseguimos ver o que ele nos mostra, pois não queremos ou não sabemos ver. Todas as barreiras e obstáculos à compreensão estão em nós e não no oráculo (Wilhelm, 2006, p.16)

Enquanto manifestação do inconsciente, o oráculo usa a linguagem simbólica, que é própria daquele, e não o discurso racionalizado que o consciente habitualmente articula. Para

---

<sup>70</sup> O *esoterismo* na obra de Caio Fernando Abreu não deve ser visto como algo depreciativo, caricato, mas como um elemento constituinte de sua obra literária. Segundo Paula Dip, “Caio sempre me dizia: *Só trabalho um texto depois que tenho a magia dele sob controle*” (DIP, 2016, p. 74).

<sup>71</sup> Em diversos contos que compõem a coletânea aqui estudada, vemos diferentes referências ao místico/esotérico, passando por referências diretas e indiretas à manifestações distintas como tarot, astrologia e ao I-Ching.

que o significado se aclare, teremos que aprender o modo de concatenação dessas imagens simbólicas, ao invés de tentar decodificá-las segundo padrões que lhes são estranhos.

Num gesto especulativo, podemos aproximar a *escrita afeminada* do I-Ching. Ela também estaria próxima da linguagem simbólica, no sentido de que ela vai além da linguagem literal, sendo marcada por metáforas, alegorias, *modos* de dizer (e de não dizer), uma forma de comunicação que está além da linguagem explícita. A *escrita afeminada*, enquanto prática estética e política, seria uma espécie de linguagem que seria mais fácil de ser compreendida em seu subtexto por pessoas que se permitem sensibilizar por ela, captando com atenção seus signos e elementos constitutivos. Quem lê atentamente a *escrita afeminada* – assim como quem se permite ver as respostas do I-Ching – “pega” mais atentamente as minuciosidades em relação ao que está sendo narrado e *como* isso está sendo narrado.

Entendemos que essas questões são importantes por dois motivos: o primeiro é que a organização do livro por meio da lógica do I-Ching influencia diretamente na *escrita afeminada*, no sentido de que a lógica do I-Ching é uma forma cifrada de se passar uma mensagem. Ou seja, há uma mensagem que Caio nos quis passar por meio da escolha de três imagens de I-Ching diferentes na montagem de *Ovelhas Negras*. Qual é essa mensagem? Seria possível realmente decifrá-la? O segundo motivo é que o I-Ching se torna *também* oráculo do livro/literatura de Caio Fernando Abreu; ele se torna mais um elemento que constitui a *escrita afeminada*, dado seu caráter esotérico/filosófico calcado em uma lógica não ocidental. Carl Jung, no prefácio da tradução de Wilhelm do I-Ching, nos lembra que a lógica que organiza o I-Ching funciona de maneira distinta do pensamento lógico/científico ocidental, e que devemos respeitar essa maneira organizacional ao consultá-lo:

Enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado. Assim ocorre quando são jogadas as três moedas, ou quando se contam as 49 varetas; esses detalhes casuais entram no quadro do momento de observação e fazem parte dele - uma parte que para nós é insignificante, porém para a mente chinesa é de suma importância. (Jung *apud* Wilhelm, 2006, p. 16).

A *escrita afeminada* de Caio possui essa sensibilidade que não necessariamente está colocada dentro de uma economia lógica de organização de afetos/símbolos. Nesse sentido, ela se aproxima da lógica não ocidental que também guia o I-Ching. Na introdução do livro

que reúne um compilado de cartas trocadas entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst, Paula Dip descreve Caio como uma pessoa que “(...) sempre quis ser um mago, e viveu então uma experiência mística e quase psicodélica” (DIP, 2016, p. 39). Ao longo dessas cartas, Caio menciona constantemente três oráculos que costumava recorrer para tentar compreender as coisas do mundo e da vida: astrologia, tarot e I-Ching. Em uma carta para Hilda Hilst, escrita em 1974 em Londres, o autor fala das influências que suas vivências no *movimento underground* londrino lhe causaram:

Literatura, pouco. Mais Tarot, I-ching, Alquimia, Astrologia, coisas assim. Discos voadores nos céus de Londres e coisas me dizendo que essa coisa-Europa está no fim. Lembro Nostradamus, e faz sentido. Apanhei uma alergia profunda ao *flower power* anêmico que viceja por essas bandas. O underground é coisa morta. Curti barras incríveis, coisas incontáveis por carta – a beleza hippie dos anos 60 se decompõe nas caras esverdeadas e sem dentes da heroína. Hildinha, é horrível. Dói muito, dói para caralho você ver assim na sua cara que realmente parece não haver saída. Afora criar (com muito sangue, com muito ódio) e procurar discos voadores pelo céu. Sol tá voltando. Seis meses sem ele. Uma barra. A cidade escura, nevoenta. As árvores todas mortas. Agora tá voltando. As pessoas ficam meio enlouquecidas e eu saio cantando “Here comes the sun”. Lembro e entendo – agora – as velhinhas suecas estáticas, de olhos fechados e caras voltadas para o sol. Faz seis meses que não piso descalço na terra. Sol é importante, terra é importante. Céu com estrelas. Tenho algumas certezas, agora, que sobraram dos sonhos que eu trouxe e que morreram todos. Não te peço pra escrever. Você não escreve mesmo. Escrevo só pra dizer que tô muito vivo, ainda – que você continua dentro, perto de mim, e que te lembro, te penso, te gosto sempre, todos os dias. (Abreu *apud* Dip, 2016, pp.122 - 123).

Considerando a relação de Caio Fernando Abreu com o esotérico, o místico e o sensível, torna-se quase inevitável reconhecer a importância central que a estrutura organizacional de *Ovelhas Negras* assume dentro desse contexto. Essa organização não é meramente formal ou arbitrária, mas parece refletir e dialogar com essas dimensões mais sutis e intangíveis presentes em sua obra. Ao articular os contos de maneira que evocam aspectos do oculto e do transcendental, o livro cria uma atmosfera que ultrapassa a narrativa linear tradicional, propondo uma experiência de leitura imersa em sensações e interpretações múltiplas. Dessa forma, a organização de *Ovelhas Negras* funciona como um dispositivo estético que ressoa com a espiritualidade e a sensibilidade, ampliando a compreensão do texto e sua potência simbólica. Nesse sentido, sensibilizar-se perante essa lógica organizacional da

obra torna-se fundamental para que possamos tentar compreender o que Caio queria nos dizer a partir dessas referências e escolhas.

Vejamos bem; se o I-Ching opera como um sistema de escrita que incorpora o acaso, o desvio e o movimento como tecnologias de leitura de mundo, Caio Fernando Abreu parece instaurar, em *Ovelhas Negras*, uma política textual análoga: uma escrita que se afasta da linearidade, que se abre ao acaso, que se abre às rachaduras, às dissonâncias e às performances do sensível. Essa política, que aqui leio como *escrita afeminada*, não se limita a tematizar dissidências, mas as encarna na própria tessitura do texto, operando um desmonte estético dos regimes de verdade que sustentam tanto a literatura normativa quanto as epistemologias cis-heterocentradas. Assim como o I-Ching, que se atualiza no jogo, na sorte e na abertura ao inesperado, *Ovelhas Negras* se oferece como um ‘livro-móvil’, um artefato textual que exige do leitor não uma interpretação linear, mas uma escuta *sensível* das mutações, das repetições e das dissonâncias que atravessam os contos selecionados.

O papel do I-Ching não seria meramente estético ou esotérico, mas também uma escolha política organizacional. A escolha e a defesa do I-Ching enquanto elemento que rege a obra denota também um exercício político, no sentido de *ir contra* à lógica ocidental, ir contra ao simplismo, à lógica capitalista e à lógica linear de se organizar/refletir.

A máquina de escrever de Caio F. era uma arma contra toda forma autoritária de poder. Sua obra vista em seu conjunto é uma espécie de “barricada invisível” contra toda forma de preconceito, de ódio, de intolerância: seus contos, suas novelas, suas peças, suas cartas, seus romances são um antídoto contra qualquer manifestação de tirania. (Fischer *apud* Dip, 2016, p.20)

O I-Ching é, em sua essência, um sistema de leitura do mundo que se opõe radicalmente à lógica organizacional ocidental. Ao recusar a linearidade temporal, a centralidade do sujeito, a fixidez de sentido, e a causalidade direta, o Livro das Mutações propõe uma forma de saber baseada na escuta sensível, na ambiguidade simbólica e na mutação constante.

Essa forma de pensamento ressoa profundamente na composição de *Ovelhas Negras*, de Caio Fernando Abreu, que se organiza não como um romance coeso, mas como um conjunto de contos oraculares, movidos por uma lógica da dispersão e da reverberação. Tal

como os hexagramas do I-Ching, os contos não explicam: eles sugerem, vibram, se transformam. A *escrita afeminada* que emerge dessas páginas opera como recusa estética da organização normativa do sentido, instaurando, no lugar da razão narrativa, uma poética da oscilação, da ambivalência e da escuta do acaso. A escolha do I-Ching como oráculo organizacional do livro faz parte do projeto de literatura que Caio F. Abreu carregou consigo durante sua vida. Em uma outra carta para Hilda Hilst, de 1971, portanto, anterior àquela que mencionamos, ele descreve o sentimento de ter sido ‘o escolhido’ para ser mensageiro das mudanças espirituais no tempo em que ele viveu:

(...) fui tocado por uma coisa que desconheço (...) Dentro de pouco tempo: quem não se tornar bruxo ou santo não vai sobreviver. Estamos entrando em uma faixa de espírito. (...) Sinto que as fogueiras da inquisição estão voltando, formam-se pequenos grupos místicos, a penetração e assimilação da cultura oriental é impressionante. (...) mas é o seguinte: eu sinto que fui tocado, escolhido, que sou um profeta, que tenho uma missão, entende? Sinto a marca da escolha pesando em mim. (Abreu *apud* Dip, 2016, pp. 79 - 81).

Tendo em vista que *Ovelhas Negras* foi seu último livro lançado em vida, apostamos que a obra engendra em si esse projeto literário que foi sendo constituído ao longo da trajetória do escritor gaúcho.

Isso é: o livro representaria essa ‘anúnciação’, do tempo que ele viveu. O sentimento de convocação, de ser “escolhido”, “profeta”, marcado por uma “missão”, projeta-se como fundamento de uma poética que transforma o sentimento em linguagem e a linguagem em um modo de existência. *Ovelhas Negras*, seria um desdobramento dessa anúncioção, um livro que recusa as formas organizacionais do saber e de narrativas dominantes (lineares, racionais, identitárias), e que se abre à escuta de forças invisíveis, mutações subjetivas. O recurso ao I-Ching, portanto, não seria mero artifício estético ou formal, mas a força de expressão de uma epistemologia dissidente e de uma visão de mundo transgressora, que desloca o pensamento ocidental para outras formas de saber e de se expressar. Vinculando-se ao oráculo, Caio escreve de maneira a atravessar o acaso, a intuição, a transformação constante, e justamente por isso, performa uma política da diferença.

Penso no escritor como fotógrafo do seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. Sinto-me

extremamente comprometido com as coisas que a minha geração conheceu. Vivi os anos 1950, o existencialismo, o movimento beatnik. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento hippie, profunda e sonhadoramente. Minha literatura tem a marca da contracultura, e está fatalmente definida por essas experiências. (Abreu *apud* Dip, 2016, p. 20).

A *escrita afeminada* que se desenha em *Ovelhas Negras* vista por este ângulo configura-se como uma forma de profecia e também uma insurgência: rompe com os modelos de sujeito universal e com os regimes de verdade estabilizados, assumindo o risco de falar a partir do que se sente, do que se pulsa e do que se escapa. Dá uma forma fugidia ao que não é uma coisa, nem outra e ao que ainda está *por vir*. O projeto político-estético da *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu assume a mutação e da abertura ao estranho e novo, resistindo à lógica organizacional ocidental e oferecendo uma poética da incerteza, da sensibilidade e da profecia *queer*.

### 3.1 CHI'EN

*Aparece uma revoada de dragões sem cabeça*  
**I-Ching, O LIVRO DAS MUTAÇÕES.**

A primeira parte de *Ovelhas Negras* é regida pelo hexagrama ‘Chi’en’ – também conhecido como O Criativo, é o hexagrama 1 do I-Ching, e talvez o mais emblemático de todos. Ele é formado por seis linhas inteiras (yang). É um símbolo de força criativa pura, potência ativa, movimento incessante, e transformação contínua. Ele representa o céu, a ação afirmativa, o impulso de criação do universo. Mas essa força não é apenas “dominadora”: é também um convite à disciplina interior e ao uso ético da força. O julgamento desse hexagrama é:

O CRIATIVO promove sublime sucesso, favorecendo através da perseverança. (Wilhelm, 2006, p.29).

A ideia é que o criativo (O céu) gere tudo o que existe. Ele é o princípio originador, mas seu movimento precisa ser sustentado com constância. Ou seja, não é impulso apenas, mas sim uma força criadora com responsabilidade. A imagem deste hexagrama é a seguinte:

O movimento do céu é poderoso.  
 Assim, o homem superior torna-se forte e incansável.  
 (Wilhelm, 2006, p. 31).

O sujeito que se alinha com o *Tao* (o caminho) não age de maneira bruta, mas se torna criativo por estar em sintonia com o fluxo da transformação. A frase que inicia essa parte do livro “*Aparece uma revoada de dragões sem cabeça*” ilustra que as linhas móveis tiradas nesse jogo todas são nove “(...) todo o hexagrama entra em movimento e se transforma no hexagrama Kun, O RECEPTIVO, cuja característica é a devoção. A força do Criativo se une à suavidade do Receptivo. A força está indicada pela revoada dos dragões, e a suavidade pelo fato de suas cabeças estarem ocultas. Isso significa que a suavidade na ação, unida à força de decisão, traz boa fortuna.” (Wilhelm, 2006, p. 33)

Podemos pensar que a *escrita afeminada* em *Ovelhas Negras* pulsa na vibração de Chi'en, porque também se baseia em uma força que não se deixa aprisionar pelas formas literárias tradicionais. Ao invés de obedecer os moldes do cânone, do sujeito universal, da linearidade ou da verdade estabilizada, ela cria por meio do excesso, pela intuição, pelo desejo, em um processo semelhante ao do movimento incessante de Chi'en. Além disso, Chi'en é movimento sem fim, sem repouso. Isso ecoa na escrita de Caio, que recusa a fixar os sentidos ou os sujeitos. O *afeminado* aqui não é uma posição de identidade, mas um gesto performativo e poético que se reinventa a cada enunciação. Assim, Chi'en ilumina a *escrita afeminada* como um fluxo criador, que age contra a normatividade das formas e aponta para uma potência do viver e do escrever como invenção constante de si. A *escrita afeminada* enquanto uma reinterpretação do “criativo”, que não se impõe, mas resiste criando, insiste vibrando, deslocando-se performando, sempre em movimento, como “uma revoada de dragões sem cabeça” no céu.

Os contos , “A maldição dos Saint-Marie”, “O príncipe sapo”, “Introdução ao Passo da Guanxuma”, e “Loucura, Chiclete & Som”, se mostram regidos sob esse hexagrama, logo dançam como recusa a contenção, marcada pelo excesso, e que se compromete com uma forma de criação que não está a serviço da ordem, mas sim a liberdade criativa. Nesses contos, a escrita não se submete ao real como ele se apresenta – não se trata de uma mimetização do real, mas da criação de mundos, convocando figuras mágicas, fabulações, experiências visionárias e distorções de tempo/espaço.

### 3.1.1 A MALDIÇÃO DOS SAINT-MARIE (1962)

*“É evidente que a história cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas piadas (...) Não mudei absolutamente nada do original: a graça aqui, creio, está justamente no tosco e no tolo”* (Abreu, 2018, p. 537).

A Maldição dos Saint-Marie é um conto de formação de Caio Fernando Abreu, a justificativa de Caio para incluí-lo na coletânea é o aspecto ‘inocente’, ‘inacabado’, ou orgânico do conto. A influência de tele/radionovelas é direta e declarada, e se mostra evidente no ritmo, na divisão e na construção das personagens que se apresentam. A progressão e o clímax do conto assemelham-se muito aos folhetins da televisão brasileira, principalmente aqueles que figuravam a faixa do horário das 7, pelo aspecto *camp* e teatral do conto. Outro aspecto relevante é um tom que se aproxima do conto de fadas, entretanto o diferencial presente em relação a um conto de fadas é a presença de deboche e ‘sacanagem’ que fogem ao formato europeu e dão um aspecto tropical e *queer* ao conto, mesmo que este seja ambientado em um cenário europeu.

Vamos à narrativa básica do conto: Adriana, protagonista do conto, concubina/amante de Fernando Saint-Marie (futuro proprietário do castelo de Saint-Marie), o confessa na primeira cena que está grávida dele – “(...) há mais uma estrela no céu, há mais um anjinho aos pés da virgem maria” (Abreu, 2018, p.537); observemos duas coisas: os elementos religiosos presentes (anjinho, virgem maria), e o tom diminutivo usado. Esse tom diminutivo denota duas coisas: um aspecto infantil e ao mesmo tempo traz um humor/deboche *camp* que constrói o clima do conto, vejamos como isso se desenvolve:

– S-sim, Fernando... Agora podemos nos casar e... então nós iremos viver no seu castelo, Fernando... no castelo de Saint-Marie... nós e nosso filhinho... (Abreu, 2018, p.538)

Há no tom do conto algo muito próximo das narrativas de contos de fadas, por pouco quase chegamos à um “então viveremos felizes para sempre”; entretanto, esse aspecto infantil

e encantado do conto rapidamente é cortado por um tom violento e debochado do personagem de Fernando de Saint-Marie:

– Idiota! Você pensava que eu, o sr. de Saint-Marie, iria casar-me com você? Com você, uma *zinha qualquer*? Mulheres iguais a você, Adriana, encontram-se aos montes em qualquer lugar, mulheres que com um gesto oferecem-se a qualquer homem! (Abreu, 2018, p. 538).

Neste trecho destaco um elemento que considero de extrema importância no que considero marca da *escrita afeminada* neste conto, a passagem “uma *zinha qualquer*”, com a marcação em itálico, expressa esse travestimento literário, expressa o caráter teatral, *camp*, a montagem como uma drag por meio *da escrita*. Conseguimos perceber o deboche, a humilhação, as nuances da fala de Fernando por meio dessa marcação estilística. Aí faço um adendo fundamental: não é a fala do personagem Fernando que é *afeminada* – apesar dele estar a enunciado – e sim *a maneira* que o conto é narrado. Com o que vamos ao encontro do aspecto formal constituidor da *escrita afeminada* no conto, o melodrama. A caráter hiperbólico do drama, a teatralização do sofrimento – presente no discurso e na ‘atuação’ dos personagens; são características que considero *afeminadoras* da escrita de Caio:

Adriana estava em pé. Sua aparência tão doce transformara-se em uma máscara onde se estampam simultaneamente o ódio, o desespero e o desprezo. Levantando a cabeça, ela olhou fixamente para Fernando e em voz rouca, entrecortada pelas lágrimas, gritou-lhe:

– E homens igual a você, Fernando de Saint-Marie, não se encontram todos os dias. Homens que em sua suja alma não tem um pingo de moral, uma gota de honra nem de dignidade. Homens que não pensam nas mulheres puras e honradas que lhe sacrificam-lhes toda sua pureza para que eles satisfaçam os seus desejos sexuais, desejos de bestas. E depois de saciados não hesitam em abandonar uma pessoa que sofreu todos os seus sofrimentos, deixando também o sangue de seu sangue, a carne de sua carne que germinou no ventre de quem o amou. Você, Fernando, estava num alto pedestal. Por você eu abandonei tudo, mas agora o pedestal caiu e o ídolo caiu ao chão esfacelando-se. (Abreu, 2018, p. 538)

A descrição da voz rouca, das lágrimas, a longa fala denunciando a atitude e honra duvidosa de Fernando de Saint-Marie, o fato de Adriana colocá-lo em posição de um “ídolo” em um pedestal – e esse ídolo cair, quebrando em pedaços –; todos esses elementos

contribuem para intensificar o melodrama. Há uma exacerbação à sua exponencial máxima. E isso acontece na passagem seguinte.

Cinicamente, o homem contemplava Adriana. Por fim, levantou-se furioso com as últimas palavras da jovem e, dando-lhe uma bofetada, atirou-a ao chão.

– Prostituta! – gritou. – Prostituta é a palavra que serve para você, Adriana! Em seguida tirou algumas notas da carteira e atirou-as no rosto de Adriana, lavado em sangue e lágrimas.

– Infeliz! – gritou a moça. – Hei de vingar-me, e minha vingança será terrível, Fernando de Saint-Marie. Hei de ving... (Abreu, 2018, p. 538)

Essa cena compõe uma máxima do que chamo de *melodrama-camp* que estaria intrínseco à *escrita afeminada*. A violência da cena, a bofetada, os xingamentos, a atitude de atirar notas, o rosto marcado por lágrimas e sangue, e o juramento de vingança. Temos um combo de dramaticidade, teatralidade e violência – Fernando de Saint-Marie agride e humilha uma mulher grávida de um filho supostamente dele. Como se esses elementos já não fossem o suficiente para a criação de uma atmosfera intensa e pesada, a personagem jura vingança, adicionando mais uma camada de dramaticidade à cena.

Na segunda parte do conto, temos mais um peso adicionado à novelinha-camp-afeminada de Caio Fernando Abreu: O narrador *afeminado* – como um amigo gay que nos conta uma fofoca “quente” – nos revela que Fernando possui uma noiva: “Eleonora, noiva de Fernando, amava-o muito, mas ao mesmo tempo sentia certo medo dele.” (Abreu, 2018, p. 539). A terceira parte do conto inicia-se com o narrador onisciente nos revelando pensamentos dos personagens que compõem o triângulo amoroso: Fernando, Adriana e Eleonora. A maneira que isso nos é revelado lembra esquetes *kitschs* de novelas mexicanas, drama intensíssimo, superlativo. Um pensamento em especial merece um destaque, o de Adriana que, como um oráculo edipiano, nos revela como executará a sua vingança: “Pois bem, eu me empreguei no castelo até que meu filho nasça e então me vingarei de você, Fernando de Saint-Marie. Você há de pagar bem caro o que me fez!” (Abreu, 2018, p. 541).

Ainda na mesma página, dois elementos bastante particulares da escrita de Caio Fernando Abreu são adicionados: o esoterismo e a loucura. O esotérico vem por parte da

‘maldição’ e dos ‘fantasmas’; a loucura vem da tentativa de racionalização dos mistérios que a ‘maldição’ poderia estar causando em Eleonora.

Mas voltemos ao castelo de Saint-Marie, justamente no momento em que um grito horrendo feriu os ares. Passos ressoaram pelos corredores. Era Amália dirigindo-se ao quarto de Eleonora, de onde partira o grito. Entrou e deparou com a moça sentada na cama, com uma expressão de horror no rosto.

– Que aconteceu? – perguntou a governanta.

– Foram eles – respondeu Eleonora com uma expressão de loucura – ... foram os fantasmas... eu os vi... ali, na janela... vultos brancos movimentando-se no ar...

– Essa é a maldição que pesa sobre nós, os Saint-Marie – disse a voz da Sra. Ilsa, que acabara de entrar. Eleonora rompeu a chorar e, enquanto D. Ilsa a consolava, Amália falou com desprezo:

– Maldição, fantasmas... Fantasmas não existem, minha cara Eleonora. Você sonhou... Ou então...

Notando a pausa feita pela governanta, a sra. Ilsa procurou completar, perguntando friamente:

– ... ou então o quê, Amália?

– Ou então Eleonora está enlouquecendo – concluiu Amália, saindo do aposento.

Eleonora levantou a cabeça e disse quase gritando:

– Eu sei que não sou louca! Eu os vi... Ali, ali... Eram brancos... sim, muito brancos... e dançavam...

D. Ilsa encostou a mão na testa da jovem. Estava quente, sim, muito quente. Mas a bondosa senhora não se assustou, e ali permaneceu embalando a pobre moça até que ela dormisse e então, na ponta dos pés, apagou a luz e retirou-se para seus aposentos.

E a noite cheia de mistérios e segredos envolveu o castelo até o romper de um novo dia. (Abreu, 2018, pp. 541-542)

A *escrita afeminada* aqui se manifesta na forma de uma sensibilidade marcada pelo excesso, pela vulnerabilidade e pela imaginação, tudo aquilo que o patriarcado racionalista ocidental tenta marginalizar como “histeria feminina”. Eleonora vê fantasmas dançantes, quase como véus flutuantes, e é imediatamente acusada de loucura por Amália, a governanta. Essa operação de deslegitimação do olhar de Eleonora espelha a repressão de uma visão outra, uma episteme desviada, intuitiva, visionária, aspecto que podemos associar à sensibilidade *afeminada* e *queer*. A fala de Eleonora é marcada por repetições, ritmo e ênfase emotiva: “Eu sei que não sou louca! Eu os vi... Ali, ali... Eram brancos, sim, muito brancos... e dançavam...” (Abreu, 2018, p.541). Esse tipo de repetição possui algo de

litúrgico ou encantatório. A escrita se assemelha a experiência febril e delirante que Eleonora experimenta.

A maldição dos Saint-Marie atua como um elemento esotérico central, não apenas como alegoria do destino, mas como um sintoma encarnado na personagem de Eleonora<sup>72</sup>. O fantasma representa não apenas uma figura do além, mas também um sinal visível da linhagem: “Essa é a maldição que pesa sobre nós, os Saint-Marie” (Abreu, 2018, p.541), afirma a sra. Ilsa. Aqui o esoterismo opera como uma forma narrativa de hereditariedade espectral, isto é, o passado mal resolvido que retorna enquanto presença fantasmática, ecoando Benjamin e Didi-Huberman<sup>73</sup>: a imagem que arde no presente é sempre um sopro de tempos mortos que insistem.

Os fantasmas brancos que dançam na janela configuram uma imagem fortemente estética e teatral, quase pictórica, e principalmente, *camp*. “Eram brancos... sim, muito brancos, e dançavam...” (Abreu, 2018, p.541). O uso do termo “dançavam” é crucial: os fantasmas aqui não apenas “aparecem” como em narrativas tradicionais, mas se movem performaticamente, como corpos em êxtase ou em transe. Há a presença de uma coreografia do espectral, e por consequência, de uma *afeminação* queer, daquilo que escapa ao realismo normativo. Essa imagem pode ser vista como uma materialização da própria *escrita afeminada*: excessiva, sensível, fabuladora. Em vez de uma descrição objetiva, temos uma alucinação literária performada.

Não obstante, essa cena é profundamente *camp*, no sentido que Susan Sontag propõe: exagerada, artificial, auto-consciente de sua própria teatralidade. A narrativa mergulha na estética gótica com deleite: a ambientação no castelo, os gritos, os vultos, a governança cética, a jovem sensível. A cena finaliza com um fechamento lírico e vago, semelhante a uma narração de novela: “E a noite cheia de mistérios e segredos envolveu o castelo até o romper de um novo dia.” (Abreu, 2018, p.542).

Na quarta parte do conto, temos uma dupla anúncio: a primeira é que Adriana fora contratada por Amália (governanta do castelo), para trabalhar na residência dos Saint-Marie.

<sup>72</sup> Interpretando esse delírio de acordo com a imagem do hexagrama Chi'en, que representa o Criador, o céu, o movimento ascendente e constante; podemos dizer que esse delírio de Eleonora não é uma falha ou doença, mas uma força criadora que rompe o silêncio ancestral da família.

<sup>73</sup> Segundo Didi-Huberman, “Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem e tempos heterogêneos formando anacronismos.” (Didi-Huberman, 2015, p.23).

A segunda era de que George, filho de d. Ilsa (mãe de Fernando), retornaria a morar no castelo após passar tempos distante da família se dedicando aos estudos. No final dessa parte do conto, Fernando descobre que Adriana irá trabalhar no castelo e se demonstra bastante aflito com tal situação. Na quinta parte do conto, temos mais duas revelações feitas ao leitor: que Fernando amava Adriana, e que Adriana e George começam a ter sentimentos recíprocos um pelo outro.

George sorriu para Adriana, simpatizara com ela. A moça retribuiu-lhe o gesto, sorrindo timidamente. (...) Fernando notara como ela ficou impressionada com o seu irmão, e uma onda de ciúme, de ódio, de rancor invadiu-lhe o coração. Sim, ele não conseguia esconder seus sentimentos: Fernando amava Adriana. (Abreu, 2018, p.544)

O triângulo amoroso entre Adriana, Fernando e George, e a questão do adultério são elementos narrativos que intensificam ainda mais os dramas colocados no conto. Essa passagem de “A maldição dos Saint-marie” apresenta uma dramatização clássica e *camp* do adultério, que Caio Fernando Abreu articula de forma altamente teatralizada, melodramática e sensível, sendo colocada a encenação do desejo, da culpa e do arrebatamento amoroso.

A tarde passou sem novidades até a hora do jantar, quando todos voltaram a reunir-se em volta da mesa.

— E George? — perguntou Amália.

— George está muito cansado — respondeu a sra. Ilsa. — Ele ficou em seus aposentos. Adriana vai levar-lhe o jantar.

Adriana estremeceu, mas pegou uma bandeja e, subindo as escadas, bateu à porta do quarto do rapaz.

— Entre — disse ele.

Adriana entrou. O rapaz estava deitado lendo um livro, mas, ao vê-la, passou a mão pelos cabelos e colocou o livro sobre a mesinha de cabeceira.

— Vim trazer-lhe a janta, sr. George.

A moça colocou a bandeja sobre a mesa. Ao fazer isso, seus olhos encontraram-se com os de George. Este, sentando-se na cama, perguntou:

— Por que está tremendo, Adriana?

— Por nada — disse ela nervosamente. — Sou uma tola.

— Sabe que é muito bonita?

Adriana corou, mas nada respondeu e, abrindo a porta, saiu do quarto. Seu coração voltara a florir: Adriana sentia que encontrara o seu verdadeiro amor e estava feliz. Ela amava George como nunca tinha amado ninguém. Era um sentimento puro, calmo, belo, muito diferente da violenta paixão que sentira por Fernando. (Abreu, 2018, p.545)

Há um forte traço de melodrama clássico nesta cena, um gênero onde os afetos são exagerados, as tensões interpessoais são polarizadas e a moralidade do desejo é sempre dramatizada com intensidade. A estrutura é quase teatral, temos a presença de olhares trocados, personagens que estremeçam, paixões não-ditas e intensamente sentidas, tensões familiares latentes. Linda Williams, define o melodrama como “modo primário de expressão cultural no século XX”, especialmente no cinema, mas com ecos na literatura. Ela enfatiza que o melodrama é um modo, não um gênero fixo; sendo marcado por intensidade emocional, injustiça sofrida, revelação e reconciliação – elementos narrativos que estão fortemente presentes em *Maldição dos Saint-Marie*.

O melodrama é o modo fundamental das produções cinematográficas populares norte-americanas. Não se trata de um gênero específico como o faroeste ou o filme de terror; não é uma “desviante” da narrativa realista clássica; tampouco pode ser localizado primordialmente nos filmes para mulheres, nos “weepies” (dramas lacrimosos) ou nos melodramas familiares — embora os inclua. O melodrama é, antes, uma forma tipicamente democrática e americana, que busca a revelação dramática de verdades morais e emocionais por meio de uma dialética entre pathos e ação. Ele constitui a base do cinema clássico de Hollywood. (Williams, 1998, p.42)<sup>74</sup>

É notável perceber que Williams caracteriza o melodrama enquanto um “modo”, e não um gênero. Sua vinculação à cultura de massa norte-americana faz com que sua insurgência na *Literatura* de C. F. Abreu seja ainda mais insidiosa. Ou seja, o melodrama seria uma forma de organizar afetos e sentidos que ao se ocupar do sofrimento e da moralidade visível, dramatizada, pode aparecer na literatura, no cinema, na televisão. Ela também nos mostra que o melodrama na relação entre Adriana e George é posto em cena pelo olhar e pelo afeto, uma característica da *escrita afeminada*: o foco não está no ato sexual, mas no drama do sentimento, no tremor do corpo, no gesto interrompido e no silêncio carregado.

A narrativa constrói um triângulo amoroso clássico, mas com camadas que desafiam preceitos morais hegemônicos. Primeiro: se tratam de dois triângulos amorosos

---

<sup>74</sup> Do original: “Melodrama is the fundamental mode of popular American moving pictures. It is not a specific genre like the western or horror film; it is not a “deviation” of the classical realist narrative; it cannot be located primarily in woman’s films, “weepies,” or family melodramas— though it includes them. Rather, melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie.” (Williams, 1998, p.42) – tradução nossa.

(Adriana-Fernando-Eleonora e Fernando-Adriana-George). Adriana era ligada afetivamente a Fernando, seu amor anterior, mas este é descrito como uma “(...) violenta paixão” (Abreu, 2018, p.545), enquanto o sentimento por George é descrito como “(...) puro, calmo, belo” (Abreu, 2018, p.545). Ou seja, não lidamos exatamente com uma traição conjugal, o acontecimento decisivo é uma mudança de tonalidade afetiva, de um amor-pulsão (Fernando), para um amor idealizado (George). A moça não é simplesmente tomada pelo desejo. Ela é capturada por uma narrativa romântica de redenção amorosa não marcada pela culpa, mas pela libertação como uma epifania.

Uma coisa bastante interessante é que toda a cena parece ser escrita com prazer pela teatralidade – e esse prazer pela encenação que dá o caráter *camp*<sup>75</sup> da coisa. Há uma valorização do detalhe emocional, das hesitações, dos gestos tímidos, e dos tremores. Isso é profundamente *afeminado* na tradição da literatura *queer*: é o desejo que não se consuma e, por isso mesmo, transborda por gestos às vezes mínimos. Ítalo Moriconi, no posfácio de “Contos completos” (2018), traz um ponto de vista importante para discutirmos a questão da *escrita afeminada*, principalmente nos contos “A maldição dos Saint-Marie” e “O príncipe sapo”:

Há contos que a trepada é hétero, mas o imaginário é gay (...) os atos da protagonista feminina projetam fantasias claramente masculinas. O quarteto heterossexual mascara o sonho de uma orgia gay. (...) é também o imaginário gay que fala pela voz da mulher devassa ou trans. (Moriconi *apud* Abreu, 2018, p. 747)

Mesmo que o pano de fundo de “A maldição dos Saint-Marie” seja um *quase-conto-de-fadas* em um contexto declaradamente heterossexual, há um subtexto *afeminado* no conto, que se dá a ver por diferentes elementos. Por exemplo, a reação de Adriana ao perceber que estava gostando de George “(...) seu coração voltara a florir” (Abreu, 2018, p. 545). Esse tipo de linguagem, altamente figurativa e lírica, quase brega, é justamente uma estratégia de estilização afetiva: a literatura se transformando em lugar em que o sentimento se deixa derramar mesmo que de modo pueril ou hiperbólico. Isso nos faz pensar

---

<sup>75</sup> Segundo Sontag, “O meio tradicional de ir além da seriedade manifesta — a ironia, a sátira — hoje parece frágil, inadequado ao meio culturalmente ultra saturado em que a sensibilidade contemporânea é escolada. O *camp* introduz um novo critério: o artifício como ideal, a teatralidade.” (Sontag, 2020, p.368).

que o conto e a escrita de Caio Fernando Abreu se projeta a partir de uma tradição, uma linhagem estética que vai de Oscar Wilde até Pedro Lemebel: *camp*, *afeminada*, sentimental.

A narrativa se desenvolve, e na sexta parte do conto, os conflitos que nos foram apresentados se intensificam “Lá no alto, no castelo dos Saint-Marie, a vida de intrigas, ciúmes e desconfianças continuava.” (Abreu, 2018, p. 545), anuncia o narrador. Mais um elemento é destacado: a questão da diferença das classes sociais entre Adriana e os Saint-Marie. No trecho a seguir, temos a aparição da dimensão do onírico, a diferença entre as classes sociais dos personagens, a anúncia do amor, e mais uma faceta do adultério.

Neste momento Adriana subiu para servir George. A bandeja tremia em suas mãos e o seu coração batia nervosamente. Ela contou lentamente os degraus até chegar lá em cima e bateu à porta, depois entrou sem esperar resposta.

— Bom dia, sr. George.

— Bom dia, Adriana. Sabe que esta noite sonhei com você? Ora, não precisa ficar vermelha assim...

Adriana baixou a cabeça e murmurou:

— Sr. George, eu... eu sou apenas uma criada, nada mais que isso.

George a olhou sorrindo, mas não se conteve e disse:

— Adriana, sabe que a amo?

A moça ergueu o rosto muito pálido e ficou a olhar o másculo rosto do rapaz. Mas eis que surgiu como um turbilhão e, sem que ela pudesse explicar como, seus lábios encontraram-se com os de George e um doce beijo os uniu.

— Adriana, desde que a vi senti que minha vida ia mudar. Eu a amo muito... muito...

Enlevada, Adriana repetiu as últimas palavras do rapaz:

— Eu o amo muito... muito...

Mas subitamente lembrou-se que já pertencera a outro, e afastou-se bruscamente, saindo do quarto a correr. Chegando às escadas, começou a chorar, mas secou as lágrimas com as mãos e desceu. (Abreu, 2018, pp. 545-546)

Nesse trecho, o conto condensa de forma exemplar a dramatização do amor proibido sob o modo melodramático, que segundo Linda Williams<sup>76</sup>, busca a revelação de verdades morais e emocionais por meio de uma tensão entre pathos (sofrimento, comoção) e ação (ruptura, decisão). A segunda frase “A bandeja tremia em suas mãos e o seu coração batia

---

<sup>76</sup> Segundo Linda Williams, “The theatrical function of melodrama’s big sensation scenes was to be able to put forth a moral truth in gesture and to picture what could not be fully spoken in words.” (Williams, 1998, p.52).

nervosamente” (Abreu, 2018, p. 545), marca a presença de um corpo tremulando. A materialidade do corpo de Adriana, tremente, hesitante e vulnerável, é central para o melodrama, que frequentemente se ancora na visibilidade obtusa do afeto. A imagem da criada que sobe as escadas com a bandeja tremendo já remete à uma tradição cinematográfica e literária onde o corpo feminino encarna a tensão entre o desejo e culpa, atravessado por questões de classe social e paixão.

A cena do beijo entre George e Adriana é construída com um excesso controlado: eles se entregam subitamente ao afeto, mas sem um erotismo explícito. É um beijo “doce”, inserido numa fala apaixonada e hiperbólica “Desde que a vi senti que minha vida ia mudar” (Abreu, 2018, p. 545). O uso da repetição “eu o amo muito... muito” (Abreu, 2018, p.546) é uma estratégia narrativa *camp/melodramática*, em que o sentimento é afirmado pela ênfase, pela musicalidade, e pela insistência. A repetição não apenas comunica o afeto, como também *encena* o afeto.

Entretanto, logo após essa cena, Adriana vive um momento de ruptura emocional: “Mas subitamente lembrou-se que já pertencera a outro, e afastou-se bruscamente, saindo do quarto a correr.” (Abreu, 2018, p. 546). Aqui, Caio Fernando Abreu ativa um dos motores centrais do melodrama clássico: a luta entre o desejo e a memória da culpa. Na expressão “Já pertencera a outro” (Abreu, 2018, p.546), temos a presença de uma moralidade interna, ligada a uma ideia de pureza, fidelidade, ou dívida afetiva, que pode ser lida como eco de um código feminino-romântico conservador, mas também como dispositivo literário para a complexificação do desejo. Essa é uma passagem onde a *escrita afeminada* age por dentro da estrutura melodramática: hipersensível, afetiva, moralizada, mas ao mesmo tempo poética, exagerada e subversiva na intensidade que atribui a sentimentos tidos como “menores” ou “infantis”. A cena termina com um gesto emblemático: “Começou a chorar, mas secou as lágrimas com as mãos e desceu” (Abreu, 2018, p.546). Esse gesto final, entre o pranto e a contenção, encena o que Peter Brooks chamaria de moralidade oculta: o afeto é vivenciado, mas contido, absorvido, reencenado pelo corpo.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Segundo Brooks, “a “moral occult”: the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present' within the ordinary. And I readily admit that heightening and sensation for their own sake, a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and “acting out” -in the psychoanalytic sense may be the essence of melodrama without any reference to ethical imperatives. – “a “moral oculta”: o domínio de valores oculto, mas ainda assim operante, que o melodrama, por meio de sua intensificação, busca tornar presente no interior do comum. Reconheço,

Adriana chora, mas seca as próprias lágrimas. Esse pequeno gesto é altamente expressivo no registro melodramático, sinalizando a dor do amor proibido, mas também a tentativa de se manter as aparências, de se recobrar o controle. Essa cena se insere no modo melodramático tal como descrito por Linda Williams, um dispositivo que revela “verdades morais e emocionais”, através da performance do sofrimento e do desejo. A escrita de Caio dramatiza o desejo feminino/*afeminado*, como uma experiência de intensidade e culpa, mas também como uma estética de afeto transbordante, que habita o entrelugar do lírico, do teatral e do doméstico. Podemos ainda pensar com Silviano Santiago, que a narratividade marcada pelo excesso sentimental, longe de ser ingênua, desestabiliza a racionalidade masculina e a contenção moderna, propondo um outro regime de sensibilidade.

No célebre ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971) em “Uma literatura nos trópicos” (1978), Silviano Santiago trabalha com a ideia de um discurso que é ao mesmo tempo paródico e deslocado, que copia e subverte os modos dominantes de narrativa, especialmente os da modernidade europeia. Marcada por sentimentalismo a forma escrita que analisamos pode ser entendida à luz da reflexão de Santiago, como uma estratégia de reapropriação da modernidade ocidental, abrindo espaço para um outro regime de sensibilidade, marcado por características tropicais, mestiças e bastardas. Isso é, o sentimentalismo performado (amor, culpa, lágrima), rompe a “pureza narrativa” da racionalidade moderna, movimento semelhante ao rompimento com códigos normativos que Santiago defende. O excesso sentimental e essa outra forma de sensibilidade ‘tropical’, são características que vemos vivamente em “A maldição dos Saint-Marie”.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latinos-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (...) Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de

---

sem ressalvas, que a intensificação e a sensação por si mesmas — uma dramaturgia de hipérbole, excesso, excitação e “representação” (no sentido psicanalítico) — podem constituir a essência do melodrama, independentemente de qualquer referência a imperativos éticos.” (Brooks, 1995, p.7) – Tradução nossa.

agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. (Santiago, 1971, p.16).

O regime de sensibilidade que constitui a *escrita afeminada* destrói a unidade patriarcal (pureza, controle), com a mesma força com que a literatura latino-americana destrói os ideais coloniais de pureza e unidade. Santiago define o entre-lugar como uma posição que não é totalmente dentro nem totalmente fora dos grandes discursos dominantes (como o europeu, o moderno, o racional, o científico), mas que transita e interfere neles a partir de uma condição marginal e inventiva. Isso ressoa diretamente com a *escrita afeminada*, que não está dentro da norma literária tradicional, mas também não está fora dela por completo, ela joga com os códigos, os exagera, os afeta e os desloca.

“A Maldição dos Saint-Marie”, por exemplo, se apresenta como uma narrativa melodramática, sensível, que se desloca entre o kitsch e o sublime, entre o riso e o drama. Tal conto pode ser pensado como *entre-linguagem*, como um texto que opera no entre-lugar do sensível e do ilegítimo, justamente onde a *escrita afeminada* encontra potência. Silviano diz que o intelectual latino-americano muitas vezes mimetiza o discurso europeu<sup>78</sup>, mas o faz com um desvio, uma ironia ou excesso que expõe as fissuras do original. Nesse sentido, a *escrita afeminada* também pode ser pensada como mimetismo desviado: ela pode usar os códigos da alta literatura, do cânone romântico e modernista, ou da moral cristã, mas ela faz esse movimento com exagero, torcendo os limites e códigos até desestabilizá-los. Assim como o discurso latino-americano mimetiza para desmontar, a *escrita afeminada* exagera para desmascarar.

Retornemos ao conto: após a cena que aqui discutimos, temos uma descrição fundamental para o desdobramento da narrativa. “Enquanto isso, na cozinha, uma mão segura um pequeno frasco e despeja um pó branco no café destinado à Eleonora” (Abreu, 2018, p. 546). Tal passagem já nos dá uma pista do clímax e plot twist do conto. Na cena seguinte, temos a revelação para a família de Saint-Marie de que Adriana está grávida:

---

<sup>78</sup> De acordo com Silviano Santiago “(...) a situação e papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação e o modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. (Santiago, 2000. p.23).

Saíram a caminhar. Adriana acompanhava a sra. Ilsa; mais à frente George caminhava com Eleonora, olhando de vez em quando, furtivamente, para trás.

— Adriana — disse a sra. Ilsa arquejando —, acho que não posso mais, vamos sentar um pouco?

A jovem sorriu e procurava ajudar d. Ilsa quando tudo escureceu, e ela precisou segurar na mão da velha senhora para não cair.

— O que houve, Adriana? — perguntou d. Ilsa. — Está se sentindo mal?

— Oh, não — respondeu a moça, passando a mão pela testa —, foi apenas uma tontura... Já passou...

D. Ilsa notou a palidez da jovem e procurou dar à voz um tom normal quando disse:

— Minha filha, sou velha e experiente, não procure esconder nada de mim. Eu sei o que há. Você... você vai ter um filho, não é isso?

Adriana não respondeu, desejaria estar muito longe dali, desejaria não ter que contar sua amarga história à bondosa sra. Ilsa. Pensando nisso, começou a chorar convulsivamente.

— Chore, minha filha, chore que isso só lhe fará bem. Mas não se preocupe, não a mandarei embora. O seu filho terá um lar. A moça levantou os olhos cheios de gratidão e abraçou d. Ilsa. Nesse momento, Fernando assomou à janela do castelo e ficou intrigado ao ver aquela inesperada cena. Vendo aquilo, George e Eleonora também voltaram-se, e o rapaz perguntou, trêmulo:

— O que houve com Adriana, mamãe?

— Houve que... que Adriana vai ser mãe...

— ... vai ser mãe?! — repetiram Eleonora e George juntos.

A sra. Ilsa acenou com a cabeça e, abraçada a Adriana, voltou-se e começou a caminhar de volta ao castelo dos Saint-Marie. (Abreu, 2018, pp.546-547)

O trecho retrata um momento de revelação emocional intensa e acolhimento inesperado dentro de uma situação marcada pela fragilidade e segredo. A protagonista Adriana desmaia levemente e é confrontada com uma verdade íntima (a gravidez), e em vez de punição, recebe acolhimento e empatia por parte da senhora Ilsa. Trata-se de uma cena de dramaturgia sentimental, centrada nas emoções femininas e na cumplicidade entre mulheres. Nessa cena, temos os corpos das personagens em situações de fragilidade e vulnerabilidade, expressadas pelos choros, confissões e desmaios. Temos também a presença de uma sensibilidade marcada pelo afeto e pela escuta, especialmente no gesto de d. Ilsa de garantir um lar para o filho de Adriana. Nesse sentido, podemos dizer que esse momento inscreve-se numa poética que subverte a narrativa racional e heroica moderna, propondo uma outra sensibilidade, marcada pela partilha emocional, pela exposição do íntimo e por laços afetivos

entre as mulheres. Isso reverbera diretamente na construção de uma narratividade *afeminada*, desestabilizadora dos valores normativos da masculinidade e da razão.

A cena seguinte já se inicia com com uma sinestesia, em que a descrição do cenário se mescla com o tom da narrativa:

O céu estava sem nuvens, negro, totalmente negro, e a angústia parecia pairar sobre o mundo, principalmente na velha mansão da tradicional família dos Saint-Marie, onde um manto de desgraça envolvia tudo. Aos lados e atrás do castelo, os ameaçadores precipícios dos Pirineus aumentavam a tristeza do cenário. (Abreu, 2018, p. 547).

A atmosfera carregada que recobre a mansão dos Saint-Marie, marcada por um céu “negro, totalmente negro”, pelos precipícios dos Pirineus e por um “manto de desgraça” que envolve a cena ultrapassa a função de simples ambientação trágica. Essa densidade sensível opera como uma poética do excesso, um transbordamento afetivo e formal que pode ser pensado a partir da noção da *escrita afeminada*, enquanto estratégia de subversão estética e política *queer*. Nesse tipo de operação narrativa, o sentimentalismo não é reduzido a resíduo ou vergonha, mas cultivado como modo de existir na linguagem.

Esse investimento no exagero e no drama encontra muita similaridade na estética *camp*, pensada por Susan Sontag como “Pois a arte camp é, muitas vezes, uma arte decorativa, ressaltando a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo.” (Sontag, 2020, p. 355). A cena da mansão, “(...) onde um manto de desgraça envolvia tudo” (Abreu, 2018, p. 547), tomada por uma angústia atmosférica que se projeta tanto no cenário quanto na voz narrativa, mobiliza esse gosto do artifício como recurso expressivo. No lugar de um realismo sóbrio ou de uma estilização contida, o texto adota uma *mise-en-scène* deliberadamente carregada, como se a melancolia tivesse sido coreografada. Trata-se de uma fabulação que dramatiza o sofrimento ao ponto de torná-lo espetáculo, esgarçando as fronteiras entre o trágico, o sublime e o kitsch.

No desenvolvimento da cena, a família está reunida para jantar, e Eleonora acaba se engasgando enquanto comia “A jovem reprimiu um soluço e levou o garfo aos lábios, mas uma garra de ferro pareceu comprimir-lhe a garganta. Ela soltou um gemido que se transformou num grito lancinante e depois tombou” (Abreu, 2018, p.547). Observemos que a cena é descrita com bastante adjetivação, com o intuito de aumentar e intensificar a

dramatização do ocorrido. Eis que o ancião da família, Danilo de Saint-Marie, nos anuncia a maldição que recai sobre a família:

— Minha filha, ouça um conselho ditado por um homem velho e experiente. O que você tem sempre aconteceu com as noivas dos Saint-Marie, algumas chegaram a morrer antes de casar e...

Com lágrimas nos olhos azuis, Eleonora gritou:

— E... Continue, por favor, diga que estou enlouquecendo!

O velho sorriu mostrando as gengivas murchas e descoradas:

— Não, Eleonora, não é isso... É a maldição dos Saint-Marie! Por causa dela estamos todos refugiados neste castelo, reduzidos a este mísero grupo. Nós... que já dominamos quase toda a França!

— Então é isso — gritou Eleonora. — É a maldição de que nunca quiseram falar!

D. Ilsa procurava acalmar a jovem acariciando-lhe as louras mechas do cabelo. Fernando aproximou-se do velho senhor e perguntou:

— E o que o senhor aconselha?

O velho deu um sorriso enigmático e disse:

— Casar-se, casar-se o quanto antes... Antes que sua noiva seja levada pela morte!

E afastou-se rindo alto. Enquanto isso, Amália regressou fingindo um nervosismo que estava longe de sentir. A sra. Ilsa ergueu-se, tinha o ar solene, o ar que adotava nos momentos importantes.

— Pois o casamento deve realizar-se o quanto antes — disse. — No máximo, dentro de um mês.

Fernando fez um gesto de pouco caso, que feriu Eleonora, feliz com a realização de seu sonho. (Abreu, 2018, p. 548)

A estrutura narrativa de “A maldição dos Saint-Marie” evoca claramente uma lógica semelhante aos contos de fadas tradicionais, especialmente na forma como a maldição que assombra a família, pode ser quebrada através do casamento. Essa resolução se insere no imaginário em que o casamento, sobretudo heterossexual, funciona como solução mágica, um encerramento simbólico que restauraria a ordem e afastaria do mal. Assim como nos contos de fadas, em que as princesas amaldiçoadas são salvas por um enlace romântico com um príncipe. Esse dispositivo, atualiza, de maneira crítica, a lógica dos contos de fadas tradicionais, onde o casamento funciona como resolução de conflitos e oferece redenção das personagens.

No entanto, o conto apresenta essa solução de modo exagerado e teatralizado, revelando-se *camp* por sua artificialidade. A encenação do casamento como solução naturaliza a ordem heterossexual, e aqui aparece marcada pelo excesso e artificialismo, todas as

características da estética *camp*. Em termos de *escrita afeminada*, essa fabulação *camp* faz do exagero uma arma política e estética: a própria construção de gênero e de romance é performatizada, falsificada, quase enquanto uma “montação drag” de um conto de fadas.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 1971, p. 26).

Dessa forma, Caio Fernando Abreu faz um pastiche do gênero do conto europeu ao mesmo tempo que desmonta sua lógica, fazendo um exercício literário que converge ao que Silviano Santiago propõe em “O entre-lugar do discurso latino americano” (1971), no sentido que enquanto escritor latino-americano, Caio mimetiza e se apropria do modelo de gênero literário europeu, mas o antropofagiza desmontando sua lógica, ao deixá-lo transbordar em melodrama e criando uma forma de representação subversiva e queer.

No final da cena, é destacado o comportamento dissimulado de Amália, que pouco a pouco ao longo do conto vai sendo enfatizado e que guarda o plot principal do clímax. “Enquanto isso, Amália regressou fingindo um nervosismo que estava longe de sentir.” (Abreu, 2018, p.548).

A oitava parte do conto é marcada por elementos chave da narrativa: George confessa seu amor por Adriana, revela que o fato dela estar grávida não interfere no seu sentimento, e Adriana confirma a reciprocidade do sentimento:

— Adriana — disse o rapaz num sussurro —, não posso mais... Eu a amo muito, temos que nos casar!

Espantadíssima, Adriana só conseguiu gaguejar:

— E-eu t-também... amo você, George... mas v-você sabe que... q-que eu...

— Sim, eu sei que você vai ter um filho, Adriana. Mas creia, eu a amo muito e isso não faz diferença. Sei que você ainda conserva a pureza da alma e se cometeu alguma... alguma loucura... foi num momento de embriaguez, num momento de paixão.

O rapaz falava ansiosamente, olhando bem dentro dos negros e tristes olhos da infeliz Adriana. Esta sussurrou:

— George, nosso amor é puro, sim, mas nunca seria feliz. Sempre haverá aquela sombra em meu passado... e você não sabe quem é o pai de meu filho...

— Adriana, não me torture... Nós poderemos esquecer isso, e o pai de seu filho, o canalha que a maculou, não se interporá jamais entre nós. Quando a criança nascer nós já estaremos casados!

Adriana pensou na felicidade de que poderia usufruir. O futuro estava em suas mãos, e por um instante ela quase esqueceu por que estava ali.

— Não, George, eu o amo também... mas tenho outro objetivo em mente. Só poderemos casar quando eu já o tiver alcançado, e isso será muito breve, creia-me.

George espantou-se com o tom em que eram ditas aquelas palavras, e mais estupefato ficou quando Adriana saiu a correr, sem lhe dar explicações. Mas ele conseguiu alcançá-la.

— Adriana, não sei que objetivo será esse. Mas quero que me prometa o seguinte: dentro de um mês, no casamento de meu irmão, anunciaremos o nosso noivado, está bem?

A jovem concordou com a cabeça. Sim, que melhor vingança poderia desejar? O despeito e o ciúme de Fernando ao saber que ela, Adriana, seria uma Saint-Marie, e que o seu filho poderia ser o senhor de tudo um dia. Mas não apenas por isso casaria com George, não: ela também o amava. (Abreu, 2018, p.549)

A subversão do formato de conto de fadas nos moldes europeu também se dá nessa passagem. Lígia Diniz (2024), nos lembra como essa masculinidade pode ser perigosa “(...) o mundo masculino cria armadilhas ridículas para todos nós.” (Diniz, 2024, p. 13), e posteriormente complementa

(...) a escritora e ativista Rebecca Solnit — a quem devemos o incontornável termo “mansplaining” (...) pondera que muitos dos livros considerados fundamentais pela Esquire são “manuais de instrução” que ensinam aos homens o desprezo pelas mulheres ou “a versão da masculinidade que consiste em ser bruto e insensível (Diniz, 2024, p.52)

Nesse sentido, a atitude de George de não se importar com o fato de Adriana estar grávida de outro homem, que ela não revela quem ser o pai de seu filho, configura como um ato de subversão à um ideal de uma masculinidade heterossexual tóxica. George se apresenta como um contraponto evidente à figura masculina tradicionalmente associada ao patriarcado opressor, punitivo ou possessivo. Esse modelo de masculinidade de George remete também a um modelo de masculinidade bem antigo: o de José, que aceita a gravidez de Maria, mãe de Jesus, na tradição cristã.

O começo de uma nova história — 18A origem de Jesus, o Messias, foi assim: Maria, sua mãe, estava prometida em casamento a José, e, antes de

viverem juntos,ela ficou grávida pela ação do Espírito Santo. 19 José, seu marido, era justo. Não queria denunciar Maria, e pensava em deixá-la, sem ninguém saber. 20 Enquanto José pensava nisso, o Anjo do Senhor lhe apareceu em sonho, e disse: “José, filho de Davi, não tenha medo de receber Maria como esposa, porque ela concebeu pela ação do Espírito Santo. 21 Ela dará à luz um filho, e você lhe dará o nome de Jesus, pois ele vai salvar o seu povo dos seus pecados.” 22 Tudo isso aconteceu para se cumprir o que o Senhor havia dito pelo profeta: 23 “Vejam: a virgem conceberá e dará à luz um filho. Ele será chamado pelo nome de Emanuel, que quer dizer: Deus está conosco.” Quando acordou, José fez conforme o Anjo do Senhor havia mandado: levou Maria para casa, e, sem ter relações com ela, Maria deu à luz um filho. E José deu a ele o nome de Jesus. [18-25] (Bíblia, 2017, p. 1870).

Assim como José na Bíblia, George encarna um ideal de masculinidade afetuosa, acolhedora e empática. Assim como d. Ilsa representa um acolhimento à Adriana, George demonstra um carinho e recepção para com sua amada, mesmo que ela não represente uma protagonista ‘perfeita’ nos moldes de uma mulher que seria ‘digna’ de ser pedida em casamento por um homem como ele (dado o contexto da diferença das classes sociais, da gravidez, dela ser uma criada da família, etc.).

O gesto de George propor casamento para Adriana, mesmo sabendo que ela está grávida de outro homem, marca uma ruptura simbólica com os códigos hegemônicos da honra masculina que subordinam o amor à lógica da posse e da pureza feminina. Ao afirmar “Sim, eu sei que você vai ter um filho, Adriana. Mas creia, eu a amo muito e isso não faz diferença. Sei que você ainda conserva a pureza da alma...” (Abreu, 2018, p.549), George desloca o valor do “passado sexual” de Adriana para o campo da moral do cuidado e da integridade afetiva. Ou seja, o que importa para ele não é a virgindade física, mas o vínculo emocional que os une, sua confiança, e o amor que sente por ela. Isso evidencia uma ética relacional menos baseada na vigilância e mais na receptividade ao outro.

Esse comportamento pode ser pensado à luz de autores que tratam da reconfiguração da masculinidade em chave ética, como bell hooks, que defende a necessidade de os homens amarem e aprenderem a cuidar sem dominar<sup>79</sup>; ou mesmo Paul B. Preciado, ao apontar que os

---

<sup>79</sup> bell hooks, em “Tudo sobre o amor” (2021) diz que “(...) Todos os pensadores visionários que questionam a dominação masculina insistem que os homens só podem voltar ao amor repudiando o desejo de dominar.” (hooks, 2021, p.70)

corpos e afetos estão sempre em construção política<sup>80</sup>. O gesto de George é também uma forma de resistência à lógica fálica de virilidade, porque afirma um amor que não teme a impureza, a fragilidade ou o passado do outro. Além disso, a atitude de George é carregada de ternura e vulnerabilidade. Ele admite o sofrimento “Adriana, não me torture...” (Abreu, 2018, p. 549) e propõe um caminho de vida compartilhada “Quando a criança nascer, nós já estaremos casados” (Abreu, 2018, p. 549). Esse “nós” reafirma uma ética da partilha, que rejeita o isolamento ou o julgamento. George representa uma figura masculina que deseja cuidar, proteger, e amar; ao contrário de seu irmão.

O excesso dramático do amor de George, seu altruísmo quase novelesco, ganha nesse registro, uma aura *queer* – pois rompe com a linearidade de uma masculinidade normativa e rígida, e investe na representação de um masculino devotado, generoso, *quase* feminino. Portanto, podemos dizer que a representação de George no conto funciona como um ícone da possibilidade de uma masculinidade não-tóxica, inserido em uma narrativa que, pela via do exagero e da *escrita afeminada*, oferece alternativas simbólicas às formas dominantes de “ser homem”, e com isso, aponta também para um horizonte possível de transformações éticas e afetivas nos modos de existir. No final dessa parte do conto, temos a repetição de mais alguns elementos: Eleonora alucina pedindo socorro, enquanto os outros moradores julgam que ela estava ficando louca. Sra. Ilsa fazia questão de que fosse realizada uma festa de arromba “(...) apesar dos protestos de Amália” (Abreu, 2018, p.550). Mais uma vez, uma pequena ‘pista’ do comportamento suspeito de Amália é deixada para nós leitores.

Na nona parte do conto, finalmente chegamos ao grande dia do casamento entre Eleonora e Fernando. Enquanto Adriana ajuda Eleonora ficar pronta para o casamento, Eleonora confronta a criada e futura esposa de George o porquê dela sempre estar vestida de preto:

De súbito, Eleonora perguntou-lhe:

— Adriana, por que você está sempre vestida de preto? Morreu alguém de sua família?

Adriana teve um sobressalto, e foi com a voz repassada de tristeza que respondeu:

---

<sup>80</sup> Em “Manifesto Contrassexual” (2014), Paul B. Preciado defende “(...) o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência.” (Preciado, 2014, p.13)

— Não, minha amiga, não morreu ninguém de minha família, pois já não a tenho. O que não existe mais é... um ídolo ou um homem que do mais alto degrau passou para o mais baixo... e acabou esfacelando-se e misturando com a poeira do chão...

Eleonora não entendeu mas, percebendo que o assunto entristecia Adriana, calou-se. (Abreu, 2018, pp. 550-551)

A resposta de Adriana à pergunta de Eleonora revela um luto não por uma morte literal, mas por uma desilusão brutal com uma figura masculina que outrora ocupava o lugar de um “ídolo”. A frase “um ídolo ou um homem que do mais alto degrau passou para o mais baixo...” (Abreu, 2018, p.551) dá entender que Adriana via Fernando como algo quase sagrado, e que esse homem “acabou esfacelando-se” diante do gesto de abandono e humilhação que ele exerceu. É interessante notar que a resposta que Adriana dá para Eleonora é a mesma dada a Fernando no início do conto.

Antes do casamento de Eleonora e Fernando se iniciar, George puxa Adriana ao altar e anuncia o noivado de ambos. A diferença entre classe social de George e Adriana e a gravidez da criada é algo que é comentado entre os presentes da cerimônia:

Um murmúrio ergueu-se novamente. Todos estavam espantados com George de Saint-Marie casar-se com uma pobretona, além de tudo no estado em que se encontrava. Mas d. Ilsa mostrou-se feliz, e não se cansava de beijar e abraçar a noiva. Todos da família aprovavam o casamento, apenas Fernando parecia descontente e Amália mordia os lábios de despeito. (Abreu, 2018, p. 551).

Essa passagem revela camadas importantes sobre o relacionamento entre Adriana e Fernando de Saint-Marie, sugerindo um passado íntimo, traumático, e marcado por ressentimento e ruptura. A reação de Fernando ao casamento entre George e Adriana é especialmente reveladora: ao contrário dos demais membros da família que aprovam a união, Fernando demonstra claro descontentamento, uma marca que denuncia algo mal resolvido entre ele e Adriana.

Dado o contexto anterior da narrativa – em que se sugere que Adriana engravidou em circunstâncias traumáticas e nebulosas – o comportamento de Fernando pode ser lido como um indício de culpa ou repressão de um segredo que o envolve diretamente. Sua insatisfação diante da cena de aceitação familiar abre a possibilidade de que ele seja o pai da criança que Adriana carrega. Ou ainda, o fato dele não conseguir compartilhar a alegria dos demais

também sugere que ele se sente ameaçado com a ascensão social de Adriana, que, apesar de “pobretona”, será integrada à família de Saint-Marie, possivelmente colocando em risco a posição simbólica que ele ocupa. Ademais, o comportamento de Amália, que “mordia os lábios de despeito” (Abreu, 2018, p. 551), colabora para compor um quadro emocional denso, típico de enredos melodramáticos e folhetinescos, em que o casamento funciona como ponto de virada e instrumento de justiça. A reação de Fernando e Amália, pode indicar também uma rede de alianças ou sentimentos conflituosos, como ciúme, vergonha, orgulho ferido, que orbitam em relação à figura de Adriana.

Essa estrutura narrativa ecoa os contos de fadas e romances góticos, subvertidos em sua maneira *latino-americana-queer*, em que o casamento em tese resolveria a maldição, mas carrega, na cena final, vestígios do passado que insiste em permanecer. O “murmúrio” dos presentes funciona como um coro social que testemunha a transgressão de normas sociais de classe e de moralidade sexual: o casamento entre um homem “de nome” e uma mulher “no estado em que se encontrava”. Assim, o passado entre Fernando e Adriana, embora não explicitado, reverbera nos olhares, silêncios e pequenas reações, fazendo com que a narrativa diga mais em suas entrelinhas do que em sua superfície direta – e esse dizer nas entrelinhas demasiadamente tensionado revela a potência máxima da *escrita afeminada*.

Finalmente, o casamento acontece, e conseqüentemente Adriana deixa de ser criada para se tornar noiva de George, entretanto, imediatamente a cena é irrompida pelo clímax: Eleonora se joga de um precipício do castelo, e acaba falecendo.

A cerimônia começou. Transcorreu tudo normalmente e, depois de realizado o casamento, todos dirigiram-se para o castelo, onde um lauto almoço será servido aos convidados. Adriana já não era mais uma criada, mas a noiva de George.

Todos pareciam tranquilos e felizes, mas eis que um horrendo grito interrompeu a tagarelice das mulheres.

— Vejam! — gritou um convidado, apontando um vulto branco que despencava no precipício.

Uma mão invisível pareceu tapar a boca de todos. Um silêncio mortal envolveu o castelo de Saint Marie. O vulto branco era Eleonora.

— Eleonora! — gritou a sra. Ilsa. — Eleonora, minha filha querida!

E fez menção de jogar-se também no precipício. Fernando conseguiu segurá-la a tempo. Entre lágrimas, George balbuciou:

— Ela era um anjo, e os anjos não pertencem à Terra. (Abreu, 2018, p.552).

O plot twist escancara o tom melodramático e folhetinesco da narrativa, funcionando como desfecho trágico e revelador de tensões entre os personagens. A morte de Eleonora, que despenca do precipício durante a celebração do casamento, opera como uma ruptura simbólica no pacto de aparência que sustentava a harmonia artificial da família Saint-Marie.

A cena da queda é abrupta, teatral, quase sobrenatural: o “vulto branco” que despenca no abismo interrompe o almoço festivo como um trauma irrompendo no real, uma violência que a cerimônia matrimonial tentou recobrir. A figura de Eleonora, ligada a Adriana por uma amizade sensível e ambígua, cai – literalmente – no vazio, indicando uma falência da ordem simbólica. Seu vestido branco, que remete à pureza e ao ideal feminino, contrasta com o “estado” de Adriana, agora elevada socialmente, mas ainda sim ‘impura’ aos olhos da sociedade.

A frase final de George, “Ela era um anjo, e os anjos não pertencem à terra” (Abreu, 2018, p.552), ecoa uma lógica romântica que santifica a mulher morta, como se tentasse apagar o motivo real de sua queda. Sua fala escamoteia responsabilidades concretas e transforma a tragédia em mistificação. Pode ser lida como um gesto de negação, ou de impotência, frente às estruturas que ele próprio representa. Eleonora parece ser tragada pela lógica da maldição, da pureza e da desilusão amorosa. A morte surge como uma via de dissolução desse impasse na evocação de uma forma que se apropria de elementos do romantismo tardio para desmontá-los com excesso, beleza e tragédia.

Na décima parte do conto, noiva de George, Adriana começa a alucinar. Amália dá sinais de contentamento com a tragédia que aconteceu com a ex-noiva de Fernando; “Amália tornou-se ainda mais fria e insensível, parecendo intimamente muito satisfeita.” (Abreu, 2018, p.552).

Adriana não conseguia dormir, revirando-se na cama. Subitamente olhou para a janela e viu vultos brancos esvoaçando. “Fantasmas”, pensou ela, e de sua garganta saiu um grito aterrorizado.

Quase imediatamente surgiram a sra. Ilsa, Amália e George.

— Ali... — disse ela, trêmula — ... ali na janela... os fantasmas... — E rompeu num choro convulsivo.

— É a maldição — disse soturnamente Amália. — Ela está noiva de um Saint-Marie e...

D. Ilsa interrompeu a governanta para consolar Adriana.

— Não chore, filhinha — disse ternamente —, isso não é bom no seu estado, não se preocupe. George também consolava Adriana:

— Querida, acalme-se, pense em nosso filho.  
A moça ficou satisfeita ao ouvir o nosso, e acalmou-se, adormecendo novamente. (Abreu, 2018, p.552).

A tensão fantasmagórica que perpetua na maldição que assola a família Saint-Marie é intensificada, mesmo com a morte de Eleonora. A fala “É a maldição (...) Ela está noiva de um Saint-Marie...” (Abreu, 2018, p.553), de Amália, liga diretamente a presença de Adriana aos fenômenos sobrenaturais ligados à linhagem dos Saint-Marie, sugerindo que seu casamento e sua gravidez tornaram parte do destino trágico que recai sobre a família. Essa “maldição” é uma espécie de herança ou contaminação trágica. A cena é fortemente marcada por um excesso sensível, com choros, tremores, fantasmas. Tudo é superabundante contribuindo para o tom *camp* e *afeminado* da narrativa, tornando o próprio drama da personagem algo performativo, exagerado, quase teatral.

Adriana está emocionalmente vulnerável, grávida, assustada e sozinha. A sua resposta emocional para essa situação é o choro convulsivo. A sensibilidade extrema da personagem é retratada de forma dramática. Essa fragilidade feminina que se contrapõe a um destino violento é um dos pilares da uma tragicidade tipicamente moderna. O trágico aqui é íntimo, doméstico, filtrado por lágrimas. É um trágico cotidiano, mesclado à linguagem do melodrama, da novela gótica, do horror burguês. Isso gera um efeito marcado por uma tensão entre o sublime e o patético, transformando esse aspecto trágico em um *trágico camp*. Na cena seguinte Adriana piora seu estado de enlouquecimento/fraqueza, e Danilo de Saint-Marie aconselha que ela e George casem o quanto antes, a fim de se evitar outra tragédia na família.

O final do conto é repleto de reviravoltas, tensões e revelações. Condensa no fogo que toma conta do castelo, os principais elementos trágicos e melodramáticos da narrativa, e ao mesmo tempo atua como clímax e catarse de todo enredo:

Passaram-se cinco dias de tensão em Saint-Marie. Adriana tinha visões e desmaios cada vez mais frequentes. Certa noite ouviu-se um grito louco no castelo, mas não vinha dos aposentos de Adriana, e sim do quarto de Amália. Todos correram para lá. A peça estava cheia de fumaça negra, uma língua de fogo lambia o teto.

— Tia Amália! — gritou Fernando penetrando no aposento. — Tia Amália, onde está a senhora?

Nesse momento ouviu-se um estrondo na parte norte da mansão, aquela parte do castelo acabara de ruir.

Subitamente uma horrenda gargalhada assustou a todos. Amália, correndo pelos corredores com um toco de vela na mão, parecia totalmente louca.

Com uma expressão de fúria, ela gritou:

— Eleonora morreu! E Adriana morrerá também! Os Saint-Marie morrerão todos! Eu os matarei um a um! Sempre fui tratada como uma criada, mas me vingarei! Hei de matar a todos, todos!

George agarrou a infame governanta e puxou-a para fora da mansão. (Abreu, 2018, pp. 553-554).

A confissão dos crimes de Amália joga com uma série de camadas simbólicas e estruturais que complexificam a leitura da narrativa. É interessante notar que ao longo do conto, ao fim de cada parte que constitui a narrativa, “pistas” e vestígios do comportamento de Amália já nos eram expostas. Amália encarna o tipo da vilã ressentida, histérica e invejosa. Sua inveja e teatralidade beiram o melodrama, o que pode ser interpretado como uma paródia dos códigos tradicionais do feminino na literatura. Ela se excede, derrama-se e se desmascara no fim da narrativa, quase como uma diva trágica.

Amália acalmou-se, e lágrimas caíam-lhe dos olhos enquanto pronunciava palavras desconexas.

— Veneno, veneno... meu amor... Eleonora... Fernando... eu me vingarei... o pó... sim, o pó está lá dentro... deixem-me buscar o pó... os lençóis... os fantasmas... a maldição... ninguém escapa da maldição...E sacudia a cabeça desgrenhada violentamente. Nesse momento um formidável estrondo retumbou no silêncio da noite. O castelo de Saint-Marie já não existia. (Abreu, 2018, p. 554).

A forma da confissão de Amália demarca o clímax: revelação exagerada e descontrolada, em que o “segredo” – e não maldição – familiar vem à tona. Isso ecoa a teatralidade presente na *escrita afeminada*, que não busca a contenção, mas o excesso, o drama, o abismo emocional. Ao assumir seus crimes, motivados por desejo, ciúme, frustração e paixão, Amália implode a lógica moral que sustentava a família Saint-Marie. A confissão de Amália traz à tona uma série de afetos desviantes e interditos. Ela escancara o quão a aparência da ordem estava calcada na violência e na repressão de seus desejos.

— Eu amava Fernando e odiava todos os Saint-Marie. Por isso suspendia lençóis à janela do quarto de Eleonora, e depois de Adriana. Uma negra velha da aldeia deu-me um pó branco que eu colocava nos alimentos de

Eleonora e de Adriana, daí provinham os desmaios e tonturas. (Abreu, 2018, p.555).

Os crimes de Amália não são movidos por interesse, mas por paixão. Ao mesmo tempo, há uma relação entre desejo e morte – estrutura recorrente na contística de Caio Fernando Abreu, como veremos nos contos que se seguem – que coloca o erotismo como motor da destruição, mas também da transformação. A confissão dos crimes de Amália funciona como um desmonte: desmonte da ordem familiar, do sonho do casamento heteronormativo, da moralidade burguesa. O gesto radical de exposição, excessivo e dramático, nos revela um desejo encarnado, que o conto toca na *escrita afeminada* como uma experiência sensível, política e literária. É possível compreendê-la como uma política e poética que tensiona a norma heterossexual, ao trabalhar os afetos, os gêneros e os corpos por vias não hegemônicas.

A *escrita afeminada* pode ser entendida como um modo de compor o texto literário a partir de marcas que desafiam a racionalidade, o controle emocional, linearidade narrativa e os códigos de virilidade literária. Mesmo dentro de uma trama heterossexual, o modo como os afetos são encenados, seja pela histeria de Adriana ou Amália, ou do cuidado sensível de George e sra. Ilsa, produzem um texto que escapa aos modos “másculos” de contar histórias. O texto dramatiza o sensível, não o racional; a dor, não a resolução; o medo, não a superação. Tais elementos o aproximam do que aqui entendemos como *escrita afeminada*.

Não obstante, temos também a representação de George que perpassa a constituição de uma masculinidade não tóxica e sensibilizada. George, enquanto figura masculina, não assume uma postura de autoridade ou correção. Ao contrário, ele acolhe, cuida, teme, vive afetos que o “desmaculinizam” segundo os padrões hegemônicos. Ele não exerce domínio sobre Adriana, mas se alia a ela na dor. Essa suavização da masculinidade, ou melhor, essa afetação da masculinidade heterossexual por gestos de cuidado e sensibilidade, também é um traço da *escrita afeminada*: não se trata apenas de se colocar figuras femininas em cena, mas de se tensionar o regime de gênero como um todo, inclusive as representações masculinas.

Jacques, o mordomo, levou Amália ao povoado para deixá-la na delegacia.  
— Perdi Eleonora — lamentava-se d. Ilsa —, e agora perdi também Fernando...

— Não chore, mamãe — disse George. — A senhora ganhou uma filha. D. Ilsa levantou os olhos cheios de lágrimas para Adriana, procurando sorrir.

— Está feliz? — perguntou George a Adriana.

— Oh, George! — soluçou a moça. — Como posso estar feliz? Não mereço o seu amor. O meu coração estava cheio de ódio por Fernando, eu só pensava em vingança. Você me perdoa? Como resposta, o rapaz abraçou-a e deu-lhe um leve beijo nos lábios.

Talvez agora eles possam ser felizes, a pérfida Amália não fará mal a mais ninguém. A aurora já põe os dedos cor-de-rosa no puro azul do firmamento. Contra o horizonte destaca-se a outrora mansão dos Saint-Marie, agora transformada em ruínas. Mais atrás vê-se a silhueta de dois jovens abraçados, parecendo uma promessa de esperança e fé no futuro. (Abreu, 2018, p. 555).

O conto se encerra de maneira melancólica e esperançosa. Há confissões, perdões, prisões, drama novamente de modo exacerbado como se apresenta ao longo de toda narrativa. A imagem final tenta compensar o elemento trágico com uma esperança romântica quase como se fosse o desfecho de um conto de fadas. Entretanto, o peso da tragédia recente e o passado ainda latente tornam essa esperança ambígua, uma promessa marcada pela dor, como é típico das narrativas melodramáticas.

“A maldição dos Saint-Marie” é altamente visual e dramático. Há uma teatralidade colocada na atuação dos personagens, um exagero nas emoções, uma construção de atmosfera que se aproxima da estética *camp*. Tudo parece estar em excesso: o medo, a luz da noite, os fantasmas, a loucura. Essa recusa da contenção é uma das marcas mais evidentes da *escrita afeminada*. O fato da história girar em torno de um casal hetero não significa que ela reforce a heteronormatividade. Temos que ter em mente que uma narrativa heterossexual ≠ narrativa heteronormativa. Os relacionamentos entre Fernando, Eleonora, Adriana e George são marcados pelo mistério, pela fragmentação, pelo trágico, por mortes e por traumas – não há um modelo idealizado ou saudável de relação representado – exceto pelas atitudes de George. A heteronormatividade aparece como espaço de ruína, ou seja, ela mesma é posta em questão. A *escrita afeminada*, nesse contexto, atua deslocando o suposto conforto ou naturalidade da heterossexualidade – ou da heteronormatividade.

O que faz o conto possuir uma *escrita afeminada* não é o conteúdo heterossexual ou heteronormativo, mas a maneira que ele é contado. A forma importa tanto (ou mais que) o conteúdo. A *escrita afeminada* pode, sim, atravessar narrativas centradas em personagens héteros, desde que essas narrativas sejam constituídas por formas sensíveis que tensionam o

regime de gênero e de afetos dominantes. E isso Caio Fernando Abreu já ensaiava aqui, talvez de forma “inocente” e não proposital, mas profundamente reveladora de sua poética futura.

Assim, ainda que escrito em um tom “inocente”, “A maldição dos Saint-Marie” já opera dentro de um campo que podemos considerar *queer*, tanto pela estrutura afetiva quanto pelo modo como tensiona as representações de gênero (literários e de identidade sexual), desmontando as narrativas tradicionais de heróis e princesas, e dramatiza os corpos em suas fragilidades e intensidades. A *escrita afeminada* aqui não é apenas uma estética, mas uma política de encenação da dor, do medo e do amor, que se recusa à contenção e aposta no excesso, gesto que atravessará grande parte da obra madura de Caio Fernando Abreu.

### 3.1.2 O PRÍNCIPE SAPO (1965-66)

*“Numa tarde de novembro de 1966 eu estava em meu quarto no IPA, internato em Porto Alegre, lendo Graciliano Ramos, quando vieram trazer um envelope grande chegado de São Paulo. Era um exemplar da revista Cláudia com este conto publicado e uma carta de Carmen da Silva. Há quase um ano, eu enviara o texto a ela pedindo apreciação, e não recebera resposta. A carta explicava: Carmen queria me proporcionar a surpresa da publicação, a primeira. Foi naquele momento que me tornei definitivamente escritor. Exceto por algumas palavras e parágrafos, não mudei mais nada nesta história. Tentar “melhorá-la” seria atraiçoar a inocência dos dezoito anos que eu tive.”* (Abreu, 2018, p. 556)

Assim como “A maldição dos Saint-Marie” possui um contexto heterossexual em sua constituição e narrativa, “O príncipe sapo” também têm esse mesmo pano de fundo. Entretanto, ambos os contos fogem à heteronormatividade – cada um à sua maneira. Enquanto um conto também regido pelo hexagrama Chi’en (O Criativo), ideograma que fala sobre “força, perseverança, potência criadora e formação de algo novo” (Wilhelm, 2006, p. 30), “O príncipe Sapo” se encaixa em uma narrativa que constrói o *Ovelhas Negras* a partir de 3 hexagramas (Chi’en, K’an e K’ên). Os contos regidos pelo hexagrama Chi’en ilustram contos que representam uma formação estética e sensível da escrita de Caio Fernando Abreu. O próprio autor em nota que precede ao conto nos confessa a importância de não alterar muito a história da maneira que ela foi escrita à luz de seus dezoito anos. O conto estar colocado na organização do livro sob o hexagrama Chi’en acentua esse viés formativo, onde o conto se demonstra um pouco mais “maduro” em sua forma e seu debate se comparado com o conto que o precede, mas ainda sim possui um caráter de maturação da escrita, de maturação do trabalho artístico de Caio.

Em “O príncipe Sapo” também temos uma figura feminina como protagonista: Teresa. O conto já começa com um tom pejorativo/depreciativo em relação à personagem principal:

BONITA MESMO ela nunca foi, sobre isso todos sempre estiveram de acordo. Ainda mais agora, já quarentona, os cabelos muito finos e lisos eternamente presos num coque sem graça, os olhos parados numa expressão estranha, misto de ironia e tristeza. Mas não se pode negar que tinha algo diferente — alguma coisa assim que transcendia o corpo e ficava pairando ao seu redor como... como uma névoa vaga de manhã de outono. (Ia dizer

auréola, mas essa palavra lembra santa e isso eu garanto que ela nunca foi.) (Abreu, 2018, p.556).

Desde o primeiro parágrafo, o texto se constrói ao redor de uma personagem deslocada do ideal de feminilidade normativa. Teresa é descrita como “nunca bonita” e “quarentona”, “cabelos muito finos (...) presos num coque sem graça; ou seja, uma figura que escapa ao estereótipo de mulher desejável. Esse deslocamento é essencial para pensarmos como a *escrita afeminada* opera neste conto. Teresa não é a mocinha dos contos de fadas, nem a anti-heroína amarga. Ela é uma figura que transita entre as opacidades, envolta em aura, mas sem status sagrado “ia dizer auréola, mas essa palavra lembra santa e isso eu garanto que ela nunca foi” (Abreu, 2018, p.556). Esse gesto é típico da *escrita afeminada*: recusar a pureza e obviedade de arquétipos estereotípicos de personagens, optando por figuras híbridas, ambíguas, entre o sublime e o mundano, entre o sentimental e o irônico.

Teresa vinha de uma família muito numerosa. Onze irmãs. Todas com T de inicial no nome também. Teresa, sorte dela, foi das mais velhas, pois a décima segunda, esgotado o reservatório de nomes, foi batizada como Telêmaca. Mesmo essa conseguiu casar. Todas as outras conseguiram, menos Teresa. Foram-se indo aos poucos todos aqueles tês, como a água numa banheira vai sumindo, sumindo, de repente a gente depara com a banheira vazia e pergunta: “Ué, cadê a água?”. Foi isso que aconteceu com Teresa. Madrinha, testemunha ou aia de todos os casamentos. Sempre sorridente, feliz com a felicidade das outras, escondendo uma ponta, só uma pontinha, de inveja boa. Os parentes já se olhando de esguelha, trocando sorrisos maliciosos, fazendo apostas ferinas: “Será que esta encalha?”. As irmãs casando e Teresa sobrando, o corpo fanando, a carteira e as luvas puindo de tanto casamento. E um misto de amargura e expectativa se acumulando num fundo de alma. (Abreu, 2018, p.556).

A escolha de onze irmãs com nomes iniciados por T, todas casadas, menos Teresa, desenha uma cena quase caricatural, uma repetição absurda de nomes femininos, como se o texto quisesse exhibir o esvaziamento da norma matrimonial. O nome “Telêmaca” usado quando acabam os nomes em T, beira o risível. Aqui há um gesto *camp*, de uso do excesso como crítica ao sistema: Caio constroi um universo feminino saturado, sufocado pelo ideal do casamento, e coloca Teresa como uma sobra, como exceção. A recusa do destino esperado para as mulheres (o casamento) e dá voz àquela que sobra: a solteirona, a não-escolhida, a que observa da janela, que habita o *entre-lugar* de protagonismo e restos do enredo. Há também

um humor melancólico, uma ironia delicada, que recobre o texto com tons de ressentimento e ternura “(...) esse mistinho de amargura e expectativa” (Abreu, 2018, p.556). Esses elementos também constituem o estilo da escrita, com uma sensibilidade deslocada.

A *escrita afeminada* trabalha imagens com refinamento e dramaticidade “(...) como a água numa banheira vai sumindo, sumindo... (...) de repente a gente depara com a banheira vazia e pergunta: ‘Ué, cadê a água?’” (Abreu, 2018, p. 556). Esse modo de narrar com adornos, metáforas, imagens sensoriais e digressões poéticas marca a *escrita afeminada*. Óbvio e evidente que esse tipo de descrição pode estar presente em outros tipos de escrita, entretanto, esse formato de descrição somado à força política e estética que a *escrita afeminada* possui que são seu diferencial. Não se trata de economia e objetividade descritiva, muito pelo contrário: temos intensificação do sensível, dramatização do ordinário – um movimento quase que ‘Clariciano’ por parte do Caio – gestos de excesso e vulneráveis como forma de estética e resistência. A imagem da banheira não é só uma metáfora, ela também encena um afeto.

Nessas primeiras passagens do conto já temos um indicativo de como o conto irá operar, por meio de uma escrita que se interessa pelos restos; atua com um léxico sentimental; constrói uma crítica à heterossexualidade compulsória pelo excesso, pela falta e pelo humor; e faz da melancolia uma forma de sensibilidade política e estética. Enquanto um conto que faz parte de um ‘livro-móvil’, ele também funciona como uma peça que balança entre o conto de fadas e o realismo trágico, entre o sonho de ser a escolhida e o peso de nunca ser. Isso pode nos ajudar a pensar a Teresa não como um fracasso de feminilidade, mas como uma personagem *queer* à sua própria maneira, que é recusada pelas gramáticas dominantes do amor e da beleza.

“Minha vez também há de chegar”, pensava, comparando-se às dez irmãs. E tirava, honestamente, um saldo a seu favor: era mais inteligente, mais desembaraçada, mais elegante. Mas ia sobrando. E a esperança — a esperança ameaçando tornar-se real no primo Gonçalo, de olhos verdes, verdes, tocador exímio de violão, seresteiro incorrigível, partido visado pelas moçoilas românticas e temido pelos papais, aquela esperança apequenando mais e mais no coração de Teresa. Foi-se de vez no nono casamento: Tanira e Gonçalo confirmam. Teresa, madrinha mais uma vez. Sorriso desta vez como pintado no rosto onde os olhos mostraram, pela primeira vez, aquele misto de ironia e tristeza. Depois a festa, os doces, as danças, os pares rodopiando, o violão, os olhos — meu Deus, tão doidamente verdes! — de

Gonçalo postos nos olhos sem graça da irmã. Teresa enfiada num canto, falando de pontos de crochê para d. Anaurelina, buço cerrado, seios fartos, mãe de Gonçalo rodopiando na valsa e olhos (ainda, Deus meu!) postos nos olhos de Tanira. À noite, sozinha na cama, amargura, culpa, choro envergonhado, desejos inconfessáveis, pensamento em Gonçalo. Olhos nos olhos de Tanira, tão desvairadamente verdes. Os noivos na cama longe dali decerto abraçados, colados, fundidos. Olhos nos olhos mesmo no escuro. A cor dos olhos dele devia brilhar no escuro, como os dos gatos, dos tigres. Um gato no cio miou lá fora, e ela revirando-se, mãos buscando água na mesinha de cabeceira, sono pesado, pesadelo verde, cheio de olhos e gatos, valsas e tigres. Na manhã seguinte, a vergonha de si mesma, das coisas que pensara durante a noite — seria doida? O medo de retratar-se em cada gesto, em cada palavra, a fazia cerrar-se áspera à menor tentativa de aproximação dos pais e das irmãs restantes. E à noite, outra vez, o corpo ardia no desejo impossível do corpo do primo. Os dias atordoados, as noites longas, suores, frustração. O tempo, remédio pra tudo, diziam, passando. As irmãs casando sem parar. Teresa ressecando. Os pais morrendo. (Abreu, 2018, p. 557).

Essa passagem intensifica a chave da *escrita afeminada* em “O príncipe sapo” pois temos um enfoque no desejo de Teresa por Gonçalo. Um desejo inconfessável, recalcado, mas que possui um lugar de destaque até o presente momento da narrativa. Caio mobiliza um vocabulário sensível e carnal, mas sem concessões normativas: o corpo de Teresa “arde”, “revira-se”, “sua”, mas nunca encontra consumação. Há um erotismo deslocado, frustrado, que se projeta nos olhos de Gonçalo, como figura inatingível. Olhos que brilham como os de gatos, de tigres, que aparecem nos pesadelos de Teresa. Esse tipo de descrição evoca à *escrita afeminada*, pois o desejo não é direto, mas desviante, infiltrando-se em sonhos, animais, sensações. A linguagem é hiperbólica e ornamental: olhos “doidamente verdes”, “pesadelo verde”, “desejos inconfessáveis”. O desejo de Teresa não é punido por agentes externos, mas por uma vergonha interior que captura o corpo e a fere a partir de seu íntimo “(...) a vergonha de si mesma, das coisas que pensara durante a noite.” (Abreu, 2018, p.557). A autoflagelação não é apenas psicológica: ela encena o modo como os sujeitos dissidentes (não só sexuais, mas afetivos, estéticos, existenciais), aprendem a se odiar por desejar<sup>81</sup>. A *escrita afeminada* está aqui no modo como o texto performaticamente inscreve esse afeto de maneira *queer*: não se diz o desejo, mas manifesta-se entre metáforas e silêncios, entre gatos e olhos no escuro.

---

<sup>81</sup> Segundo Richard Miskolci (2020) “O terrorismo cultural é um nome que busca ressaltar a maneira como opera socialmente o heterossexismo, fazendo do medo da violência a forma mais eficiente de imposição da heterossexualidade compulsória. (Miskolci, 2020, p.35).

A questão do tempo no conto é fundamental. Teresa não se desenvolve como uma personagem que se transforma no sentido linear do tempo. Pelo contrário, seu corpo seca, resseca, sobra. É uma personagem que fica em suspensão – se comparada às outras irmãs. Ela sofre o efeito de algo que Judith Butler e outros pensadores *queer* chamariam de um ‘tempo disfuncional ao projeto da reprodução social’. Essa estagnação, esse ficar sem se realizar, é de alguma maneira, profundamente *queer*, principalmente se pensarmos na noção de fracasso *queer* de Jack Halberstam<sup>82</sup>. Teresa não casa, não se torna mãe, não forma par, nem encontra redenção. E é justamente isso que a *escrita afeminada* dramatiza enquanto forma no conto, o texto repete, remói, sem avançar. Teresa, não apenas se sente diferente, mas narrativamente ocupa um espaço-tempo *queer*, que a *escrita afeminada* dá forma: o tempo do “não aconteceu”, do “e se”.

Ao acompanhar a vida de Teresa após a morte dos pais, o texto constroi não apenas um retrato melancólico da solidão, como também uma ‘poética do resto’, do não dito e da teatralidade íntima, elementos centrais da *escrita afeminada* enquanto prática de existência estética e existencial.

Quando eles morreram, o pai menos de ano depois da mãe, ela não chorou. Já havia esgotado, pensava, sua capacidade de sofrer. Mas pensando na relativamente boa situação financeira em que ficara após a morte deles, a única solteira e desamparada, não podia deixar de lembrá-los com gratidão. Teresa de luto fechado, sozinha em casa com o gato. Às segundas, visita de Têmis; às terças, visita de Tania; às quartas, de Telma; às quintas, de Tatiana; às sextas, de Tília, que as outras moravam em outras cidades. Os sábados livres para igreja, cemitério. Domingos: banho, vestido bem passado, talco, perfume, coque, janela. Olhos gulosos nos homens que passavam. Olhos úmidos ao ouvir as crianças de mãos dadas cantando Se eu roubei, se eu roubei teu coração, tu roubaste, tu roubaste o meu também. Novelas no rádio e leituras para matar o tempo. No começo, desde almanaques de farmácia até livros de colégio, depois dedicou-se somente às histórias infantis. Domingo à tarde, debruçada na moldura verde da janela, em segredo punha nos vizinhos apelidos tirados dos livros. Branca de Neve era a moça branca e anêmica, diziam que tuberculosa, filha de s. Libório açougueiro que, por sua vez, era o gigante de João e o Pé de Feijão. As irmãs Rosa Branca e Rosa Vermelha, as duas medidas filhas do médico, e a Moura Torta, a portuguesa da venda,

---

<sup>82</sup> Para Halberstam, enquanto “(...) histórias liberais constroem narrativas políticas triunfantes com histórias progressistas de desenvolvimento e sucesso, histórias radicais devem lidar com um passado menos organizado, um que transmite legados de fracasso e solidão como consequências de homofobia, e racismo e xenofobia (Halberstam, 2020, p.147).

coitada, tão boazinha apesar do narigão e da corcunda. (Abreu, 2018, pp. 557-558).

Em primeiro lugar, a maneira como Teresa organiza sua rotina semanal, com visitas das irmãs em dias específicos, idas ao cemitério, rituais de asseio e observação silenciosa da rua, revelam uma dimensão de performatividade do feminino que não encontra sua função social enquanto esposa/mãe. Trata-se de uma repetição que não conduz à realização amorosa ou doméstica, mas que mantém o gesto estético do feminino enquanto sobrevivência. O uso do perfume, do talco, do coque, do vestido passado aos domingos, não são apenas atos de vaidade, mas uma inscrição ritual de um corpo que se recusa a desaparecer, mesmo quando fora dos circuitos da visibilidade social. A escrita *afeminada* se manifesta com vigor na descrição de Teresa se dedicar à leituras de histórias infantis e, posteriormente, na atribuição de nomes fabulares aos vizinhos do bairro. Esses gestos não constituem mero escapismo, mas modos de reencantar criticamente um mundo que lhe foi negado. Ao nomear os vizinhos como Branca de Neve, Moura Torta ou João e o Pé de Feijão, Teresa realiza um ato de inscrição simbólica da realidade. Aqui, o procedimento estético *afeminado* opera por meio da fabulação: é a ficção que permite existir de outro modo, ressignificando os corpos e afetos a partir da linguagem da infância e de maneira ornamentada.

A presença constante da janela como lugar de presença e enunciação também corrobora essa leitura. É a partir da janela que Teresa observa o mundo, não como protagonista das cenas, mas como espectadora e atriz de um espetáculo íntimo e silencioso. A janela, enquanto limiar simbólico entre o dentro e o fora, entre o visível e o invisível, torna-se palco da existência marginal e performática que caracteriza a *escrita afeminada*: um modo de se narrar que não se encaixa nos regimes hegemônicos de legibilidade, mas que ainda sim insiste em marcar presença pela repetição e pela sensibilidade. De certa maneira, Teresa pode ser lida como uma figura que se aproxima de uma representação *queer*, embora não se nomeie como tal, dramatiza uma existência à margem das normas de gênero, do tempo heterossexual e da narrativa romântica. Suas experiências de amor não vivido, do desejo não dito, da vida não conforme, se aproximam de uma representação *queer*. E é justamente por essa recusa (mesmo que indireta/não proposital) em se alinhar ao eixo da norma, que a *escrita afeminada*, aqui, aparece como potência política e poética do desvio.

E foi assim que apareceu o príncipe Sapo.

Teresa adorava aquela história, já lera mais de dez vezes.

“Ai como sou besta e sem fundamento”, pensava, “tamanha mulher lendo e ainda por cima gostando dessas bobagens para crianças.” Pensava vagamente em procurar um médico para curar a mania, ouvira falar de psicólogos, médicos de cabeça, que curam coisas assim. Mas não fazia nada. Fugia a toda hora para aquele mundo feito de casas de doce, castelos, fadas, maçãs mágicas. Sonhava com o príncipe Sapo. Negava o real, enojava-se da lembrança de Gonçalo, braços cabeludos, peito cabeludo, suado, cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento. Tinha nojo, sim. Comparava-o ao príncipe Sapo — louro, delicado, perfumado, olhos azuis — não verdes, verdes não! —, tocando piano com aquelas mãos tão alvas. Gonçalo tocava violão. Teresa odiava violão, amava violão.

Odiava Gonçalo, amava Gonçalo. De manhã, no espelho, chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica, meu Deus. Chorava.

Recompunha Gonçalo na memória traço por traço, depois apagava tudo com as imagens dos príncipes das histórias infantis. (Abreu, 2018, p.558).

Neste excerto, observa-se a cisão subjetiva da personagem Teresa, marcada por um conflito entre desejo e norma, fantasia e realidade. A leitura repetida da história do Príncipe Sapo, associada à autoconsciência de sua suposta “infantilidade”, revela uma performatividade afetiva que escapa à lógica adulta, racional e normativa do mundo real. O prazer que Teresa encontra nas “bobagens para crianças” é, na verdade, uma inscrição do desejo em sua forma mais crua, um desejo que não encontra lugar no regime heteronormativo da conjugalidade, representado por Gonçalo, figura grotesca e viril cuja corporeidade é descrita com repulsa. A negação do real, manifestada na repulsa ao corpo masculino normativo (suor, cheiro de cigarro, banhas), mobiliza uma estética da delicadeza e da brancura idealizada (príncipe louro, delicado, perfumado), que pode ser lida como uma torção da representatividade heterossexual padrão, Teresa encontra, na repetição ritualizada da leitura e na idealização do afeto, formas de resistência ao envelhecimento, à solidão e à feminilidade normativa que lhe foi imposta. A performatividade da loucura, ser “louca, velha, feia, quase quarentona”, torna-se aqui índice de vulnerabilidade que tensiona os limites entre lucidez e delírio. Assim, o delírio amoroso por um “príncipe” torna-se, paradoxalmente, a única forma de sustentar a própria subjetividade num mundo que não oferece lugar para seus desejos.

Resolveu então encontrar o príncipe Sapo. Durante três domingos procurou o inutilmente em todos os homens que passaram sob a janela. No quarto, debruçada na janela verde, cabelos presos no coque, talco, banho recente,

corpo apaziguado — pois no quarto domingo achou. Não, não era louro nem delicado, nem tinha os olhos azuis. Resumindo: em nada se parecia à gravura do livro. Em compensação, lembrava tanto um sapo que ela não pôde deixar de olhá-lo atenta. E lá vinha ele descendo a rua, baixinho, cheio de tiques, os olhos saltados saltando para os lados. Um terno surrado dançando no corpo franzino, uma pasta embaixo do braço, caminhando como se fosse aos saltos. Um sapo perfeito. Ela riu alto e ele quase parou, espantado com aquele riso tão claro na garganta da solteirona da janela verde. Depois se foi, baixinho, nervoso. Teresa ficou olhando até que desaparecesse na curva da rua. À noite sonhou com ele. Não mais com a figura do livro, mas com ele mesmo, o sapo. Sonhou coisas que a fizeram corar no dia seguinte, olhando-se ao espelho e chamando-se baixinho de cínica, cínica, cínica. Indagou pela vizinhança, até descobrir. Era professor de piano, pobre, solteiro, morava na pensão da esquina. O nome: Francisco, todos chamavam de Chico. Nada lembrava príncipe, nem sapo. Professor de piano, isso gostava. Resolveu comprar um piano. Comprou. Tomásia, Tônia, Tatiana, demais tês e respectivos maridos censuraram-na por jogar fora assim a herança dos pais, coitados, tão bons, falecidos há tão pouco tempo, e ela já querendo gastar dinheiro, assanhada, ingrata, e num piano, logo num piano, coisa preta, grande e quase sem utilidade, a não ser tocar, coisa que aliás ela não sabia, profanadora do luto, arriscando-se a levar castigo divino, nem parecia que respeitava a memória deles, nem parecia que era católica apostólica rom...

— Chega! — berrou Teresa, replicando que já tinha quase quarenta anos, o dinheiro era seu, fazia o que bem entendesse dele, não seria por isso que deixaria de amar os pais, coitados, tão bons, falecidos há tão pouco tempo.

— E além disso — continuou frenética —, vocês têm seus maridos e filhos para se distrair, e eu, que que eu tenho? Me digam, o que que eu tenho nesta casa vazia?

Escândalo. As irmãs saindo uma a uma, trombudas, chamando-a de cínica, cínica, cínica. *Relações cortadas.* (Abreu, 2018, pp.558-559).

Nessa passagem do conto, Caio Fernando Abreu opera uma torção estrutural do conto de fadas, ao evocar, de forma paródica, a figura arquetípica do príncipe encantado. Ao invés de nos apresentar um herói idealizado e viril, o texto apresenta Francisco: um homem comum, de aparência quase grotesca, descrito por meio de uma série de imagens que destacam a sua corporeidade deslocada “(...) baixinho, cheio de tiques, os olhos saltados saltando para os lados.” (Abreu, 2018, p.559). Trata-se da antítese da figura de um príncipe tradicional, que evoca à uma política da diferença em relação ao modelo de representação ideal normativo do masculino e do desejável.

A resposta afetiva e libidinal de Teresa à essa figura que “(...) lembrava tanto um sapo” (Abreu, 2018, p.559) não é menos subversiva: ela se vê tomada por um desejo inesperado que irrompe na forma de riso “(...) aquele riso tão claro na garganta da solteirona da janela verde”

(Abreu, 2018, p. 559), e que mais tarde, se desloca para o sonho e para a fantasia erótica. A dimensão onírica reposiciona o “sapo” do lugar de abjeção para o lugar de objeto de desejo. Esse movimento revela o que Georges Bataille chamaria de uma experiência do *heterogêneo*: aquilo que, vindo de fora dos sistemas de sentido ordenados (família, religião, luto, decoro), irrompe como intensidade, de maneira desmedida.

Nesse sentido, o conto trabalha com uma economia do escândalo, tanto no plano do enredo, quanto na tessitura discursiva. Teresa é atravessada por um desejo que não encontra lugar nas prescrições morais e sociais do meio em que vive. Neste contexto, a decisão de comprar um piano, movimento que pode ser interpretado como um agenciamento material do desejo, desestabiliza a ordem familiar e religiosa, que reage com violência verbal e assédio moral. A imagem do piano enquanto objeto “preto, grande e quase sem utilidade” (Abreu, 2018, p.559) reforça seu estatuto de símbolo ambíguo: artefato do desejo, da sensibilidade, ele é também o signo de uma ruptura. Teresa, com seu grito “ — Chega!” (Abreu, 2018, p.559), se torna a voz dissonante, interrompendo uma cadeia de censuras familiares com uma performance verbal marcada por fúria e desejo de autoafirmação. A experiência de julgamento e preconceito que Teresa sofre em relação à sua família, pode ser considerada *semelhante* à experiência que uma pessoa *queer* pode ter na tentativa de se assumir um relacionamento para a família. Quando Teresa expressa sua indignação ao se comparar com suas irmãs, dizendo “(...) e eu, que que eu tenho?” (Abreu, 2018, p.559), ela exerce um reconhecimento de si que também é um ato de resistência à norma, de maneira muito próxima à insubordinação performativa. Assim, o conto não apenas tematiza a fabulação do amor e do desejo sob perspectivas não normativas, como também as encarna formalmente, por meio do emprego de uma linguagem sensível, performativa e desobediente: uma estética *queer* que se alinha ao que chamamos de *escrita afeminada*.

Mesmo com as manifestações contrárias de sua família, Teresa adquire o piano e dá início à suas aulas de piano.

Mas o piano veio. Grande, rabudo, pretíssimo. Dedos cansados acariciando teclas à toa. Sons difusos, dissonantes, espalhando-se pela casa grande e deserta, entrando no coração amargurado de Teresa, ferindo-o de leve. Leve como o toque de seus dedos nas teclas frias, frias como as lágrimas pingando no assoalho escuro, escuro como a madeira envernizada do piano na qual ela passava a mão como se fosse uma pele de gente. (Abreu, 2018, p.559).

É interessante notar como o piano é descrito com sensualidade e materialidade de forma intensa. A escolha de adjetivos “rabudo”, “pretíssimo”, atribui ao instrumento uma materialidade que está entre o animalizado e o erótico. A analogia final, a madeira sendo tocada “(...) como se fosse uma pele de gente” (Abreu, 2018, p.559) explicita a transfiguração do objeto em corpo/ser; A transfiguração do objeto em corpo demonstra que Teresa não compra apenas um piano, ela projeta nele seu desejo reprimido, a presença masculina que lhe aparece como falta. É como se o piano fosse substituto (ou simulacro) do corpo desejado, do “Príncipe Sapo”, que ela não pode tocar diretamente.

Há um jogo entre presença e ausência: a falta do outro (do amante, dos pais); a presença do objeto que encarna esse outro (o piano), e a presença-fantasmagórica do próprio desejo. Enquanto Teresa experimenta tocar o piano, mesmo sem saber as técnicas para, ela acaba produzindo sons dissonantes e difusos, que de certa forma são um reflexo do afeto que ela acaba desenvolvendo pelo Príncipe Sapo. “Sons difusos, dissonantes, espalhando-se pela casa grande e deserta (...) ferindo-o de leve” (Abreu, 2018, p.559), os sons tornam-se afetos espalhados no espaço.

Tudo é sentimento condensado em palavra e ação “Dedos cansados acariciando teclas à toa (...) frias como as lágrimas / pingando no assoalho escuro” (Abreu, 2018, p.559), a sinestesia torna-se recurso estético que imprime essa forma *afeminada* de se representar. O uso dessas expressões sinestésicas cria uma atmosfera em que emoção e cenário se fundem. A música em “O príncipe sapo” é menos um ato de expressão e mais um gesto de representação de um erotismo frustrado. Ela toca o piano “à toa” pois não há resposta, não há partilha desse momento. O gesto é íntimo, sendo uma forma que Teresa encontra de entrar em contato consigo mesma, de experimentar um afeto que não consegue se consumir no campo social. O trecho que se segue carrega uma riqueza imagética e simbólica que pode ser lida como uma transformação subjetiva que Teresa passa e os modos de existência que se abrem a partir da representação por meio de uma escrita marcada por afetações sensíveis e deslocamentos de representações.

Não perdeu tempo. Em seguida, as aulas. O príncipe Sapo batendo tímido na porta. Olhos baixos, pés esfregados no capacho. E escalas, escalas e mais escalas. Notas, sustenidos, bemóis, cachorro vai, dó-ré-mi, claves, mi-dó-ré,

pauta, compasso, cachorro vem, ré-mi-dó. Teresa deslumbrada, como se tivesse em suas mãos a chave do cofre onde o mundo esconde seus tesouros. Quase esqueceu-se do verdadeiro motivo pelo qual comprara o piano, tanto gostava de música. A solidão nem mais pesava. Havia agora um amanhã, um ontem, um hoje. Havia o piano, as lições, os exercícios. Esqueceu o gato, a janela no domingo, os livros infantis, as novelas. Havia o piano. E havia também o príncipe, o Sapo. No começo tinha nojo dele. O homenzinho apagado demais, humilde demais, sempre quieto, como consciente do desprezo que provocava, e por isso mesmo mais desprezível. Mas ao cair de uma tarde, Teresa surpreendeu-se a olhá-lo com pena, depois com compreensão, depois com simpatia, depois... Bem, noutra dia suas mãos tocaram-se rápidas sobre o teclado. Afastaram-se logo. A dele trêmula, nervosa; a dela hesitante; ambas, encabuladas. No dia seguinte buscaram-se discretamente, tocando se como que por acaso, as quatro mãos. Uma semana mais tarde olharam-se nos olhos. Olhos fatigados, de gente quase velha, quase sem ilusões. O piano cantava cada vez com mais alegria, os rumores na rua cresciam, todo mundo comentando a pouca vergonha. Mas Teresa feliz, feliz, feliz. Uma página inteira feliz. Um livro inteiro feliz. Um mundo inteiro, Teresa feliz. (Abreu, 2018, pp. 559-560).

O som do instrumento, as escalas e os exercícios musicais instauram uma nova temporalidade: “(...) um amanhã, um ontem, um hoje” (Abreu, 2018, p.560). É como se o piano e a música tivessem aberto fendas no tempo ordinário da solidão, para realizar uma nova organização temporal e sentimental do tempo, por meio do reencantamento do cotidiano, e assim possibilitando a emergência de um novo vínculo afetivo.

A figura do príncipe sapo, nome que carrega consigo bastante ironia e ambivalência, representa uma figura *diferente* enquanto objeto de desejo. Inicialmente descrito com nojo e desprezo, sua representação gradualmente é reconfigurada por afetos mais ternos: pena, compreensão, simpatia, até que o nojo se transfigure em desejo. “Bem, noutra dia suas mãos tocaram-se rápidas sobre o teclado. Afastaram-se logo. A dele trêmula, nervosa; a dela hesitante; ambas, encabuladas. No dia seguinte buscaram-se discretamente, tocando se como que por acaso, as quatro mãos.” (Abreu, 2018, p.560). O gesto das “quatro mãos” que se tocam sobre o piano demonstra essa relação corpo-a-corpo mediada pela música, pelo toque leve, quase involuntário, que escapa da lógica fálica do desejo centrado na posse e na consumação carnal imediatista, caminhando para uma estética da proximidade e da partilha afetiva.

Teresa passa por uma silenciosa transformação. “Teresa surpreendeu-se a olhá-lo com pena, depois com compreensão, depois com simpatia, depois... Bem, noutra dia suas mãos

tocaram-se rápidas sobre o teclado.” (Abreu, 2018, p.560). O uso do verbo “surpreendeu-se” é importante porque aponta para a irrupção do desejo como algo involuntário, que se impõe à consciência. O movimento afetivo que parte da pena, passa pela compreensão e pela simpatia, sugere uma disposição crescente para a abertura ao outro. Essa gradação insinua o surgimento de um vínculo que não é puramente emocional, mas também sensível, corporal e estético.

A presença do piano como mediador entre os personagens oferece uma camada simbólica decisiva. O instrumento é ao mesmo tempo, espaço de lazer e trabalho, objeto de expressão subjetiva e território afetivo compartilhado entre as personagens. O toque das mãos sobre as teclas não é apenas um gesto técnico: torna-se o pretexto para o contato físico, espaço para uma intimidade que seja possível de ser consumada. A descrição das mãos trêmulas e hesitantes reforça a fragilidade e o cuidado implicados nesse gesto inaugural. Há uma timidez que não enfraquece a cena, mas a torna mais carregada de sentido.

A progressão na transformação na vida de Teresa, antes enclausurada em sua solidão e em sua rotina de uma vida doméstica, culmina numa experiência de felicidade que não se justifica por normas ou convenções externas, mas por uma alegria vivida no corpo, na música e no encontro com o outro. A própria noção de “felicidade” aqui é expandida e intensificada “(...) uma página inteira feliz. Um livro inteiro feliz. Um mundo inteiro, Teresa feliz” (Abreu, 2018, p.560). Nesse momento, o texto parece romper com a narração linear para enfatizar a intensidade da experiência vivida por Teresa. A felicidade não é mais apenas um estado emocional, mas um tipo de suspensão da norma. A repetição “uma página inteira feliz”, “um livro inteiro feliz”, “um mundo inteiro, Teresa feliz”, não é aqui lida como mero recurso estilístico, mas como uma tentativa de dar forma à irrupção de uma possibilidade. Por meio do exagero, a *escrita afeminada* encontra a necessidade de nomear aquilo que aparece enquanto uma impossibilidade para a personagem de Teresa.

Não obstante, é importante observar que o texto contrasta o espaço íntimo com o espaço social. A rua e a família, espaços de julgamento e de exercício da heteronormatividade, aparecem como forças que pressionam, que comentam e que denunciam a “pouca vergonha”. Dentro de sua casa, entretanto, estabelece-se outra ordem. A *escrita afeminada* protege essa esfera íntima, mesmo que de maneira temporária, como um lugar onde algo novo possa emergir. Aqui, a felicidade de Teresa não é apenas uma emoção, ela se inscreve enquanto uma afirmação de existência. Num universo narrativo em que o desejo tem

sido expressado pela perda, pela dor ou pela angústia, esse momento de alegria aparece quase como um gesto político. Teresa não apenas deseja, mas se autoriza a ser afetada. Dessa forma, ela acaba se reinventando enquanto sujeito.

Até que Gonçalo, sempre o cunhado mais decidido, veio falar com ela. Tranquila, Teresa ouviu...

— Olha, não temos nada com a sua vida, nem eu nem sua irmã, mas achamos que devemos... — pigarreou, tossiu, meio engasgado com as palavras difíceis ensaiadas antes — ... devemos zelar pelo bom nome da família, tão representativa na sociedade local. Afinal de contas, seus pais...

— ... coitados, tão bons, falecidos há tão pouco tempo — interrompeu Teresa distraída. Gonçalo parou, surpreso. Ela sorriu com o canto da boca. Ironia, ele desconfiou. Mas prosseguiu:

— Pois é, isso. Eles não haviam de gostar.

— Mas gostar de quê?

— Desses rumores.

— Quais rumores, Gonçalo?

Ele começou a perder a paciência. Os olhos antigamente tão incrivelmente verdes! ela pensou com pena — ganharam um brilho frio e mau e opaco de vidro sujo, fundo de garrafa.

— Ora, Teresa, não se faça de inocente. Você já não é mais nenhuma criança, já tem trinta e cinco anos e...

— Trinta e oito.

— Pois é, isso. Não é mais idade de andar namorando com esse tal de professor que não tem nem onde cair morto, e deve estar de olho mesmo é no seu dinheiro, esse...

— Príncipe Sapo.

— Hein?

— Príncipe Sapo, ora.

Gonçalo olhou melhor para ela. E adoçou a voz como quem fala com uma criança — ou uma louca —, os olhos retomando por segundos aquele verde bom de antigamente.

— Que príncipe, Teresa?

— Sapo, já disse. Que coisa, parece surdo. Aquele que pegou a bola de ouro da princesa e pediu para ir com ela, comerem juntos, dormirem juntos, você sabe. Gonçalo desviou os olhos e deslizou-os pela sala, o piano enorme e o retrato de Chico Francisco príncipe Sapo sobre ele. Teresa acompanhou seus olhos pensando — “Gonçalo, eu amei você. Seus olhos verdes, seu violão. Amei a serenata que você nunca me fez”. Depois foi falando devagar, sílaba por sílaba, como se o que dissesse fosse algo muito frágil:

— Eu vou me casar com o Chico — “Francisco príncipe Sapo”, completou mentalmente. E mentiu, deixando-se embalar pelas próprias palavras: — Já mandei até ver o vestido, branco, comprido, com uma cauda deste tamanho. Vou casar de noiva, dos pés à cabeça. Gonçalo suspirou. Já ouvira falar de muitos casos assim, essas moças passadonas, solitárias. Podia ficar ainda mais grave com o passar do tempo. Não tinha cura. Pediu licença, levantou e se foi, levando para sempre seu olhar já nem tão verde e a serenata frustrada. (Abreu, 2018, p.560)

A figura de Gonçalo muda: o lugar de objeto de desejo de Teresa se torna um dos meios de repressão aos seus afetos para com ‘O príncipe Sapo’. Gonçalo, torna-se figura de autoridade masculina, que fala em nome da “família”, da “sociedade” e do “bom nome” das morais e costumes. “(...) ... devemos zelar pelo bom nome da família, tão representativa na sociedade local. Afinal de contas, seus pais... (Abreu, 2018, p.560). Ele atua como uma encarnação da *voz heteronormativa* que tenta conter o desejo de Teresa, funcionando como um emissário da vigilância social, portador do discurso da “família tradicional” e do “bom nome”, elementos centrais da moralidade heteronormativa. O aspecto *queer* configura o subtexto do ‘relacionamento proibido’ e ‘socialmente vigiado/coagido’. Óbvio e evidentemente estamos lidando com uma narrativa em que o seu contexto é declaradamente heterossexual; entretanto, *a maneira* em que essa narrativa nos é apresentada tranquilamente funciona como um ‘pano de fundo’ para a discussão de como relacionamentos que fogem da *norma*, principalmente aqueles que não se encaixam no ‘script’ da heteronormatividade idealizada.

A maneira como Gonçalo se expressa “(...) não temos nada com sua vida, me, eu nem sua irmã, mas achamos que devemos...” (Abreu, 2018, p.560) evidencia um paradoxo comum à linguagem regulatória: diz que não vai julgar, enquanto já está realizando um julgamento. O discurso não é correlato à enunciação – é dito que se respeita, mas há a intervenção; é dito que é por zelo, mas há a repressão. Essa duplicidade mostra como a heteronormatividade age de forma não apenas institucional, mas de forma *encarnada*, performada no cotidiano por diferentes sujeitos enunciatários, que nesse papel em especial se manifesta por meio de Gonçalo, que coloca-se como representante legítimo dessa heteronormatividade. É interessante notar que, apesar do seu discurso ser emitido de maneira autoritária, é um discurso que falha durante sua enunciação – sendo cortado por tosses, pigarros e engasgos. Essa performance enfraquecida, quase falida, é uma performance sintomática de *algo*. É como se a *escrita afeminada* minasse ou sabotasse a autoridade de Gonçalo por dentro, por escárnio ou ironia. A resposta de Teresa, com riso no canto da boca, reforça o desajuste entre os dois. Gonçalo representa o regime heteronormativo de inteligibilidade de gênero; Teresa aparece enquanto a recusa desse regime. Ela desestabiliza o discurso de Gonçalo pela ironia, pelo deboche, pela suavidade e ao mesmo tempo defesa e reforço de seu desejo. A reação de

Gonçalo à manifestação do casamento entre Teresa e Chico aprofunda a representação da norma heterossexual ferida.

A *escrita afeminada* desmonta o modelo da masculinidade heroica, ativa e controladora, ao reduzir Gonçalo e tudo o que ele representa à uma presença que escuta, suspira e vai embora. Entretanto, antes de partir, ele ainda projeta um diagnóstico patologizante sobre Teresa, condensando um olhar médico e moral da sociedade “(...) essas moças passadonas, solitárias. Podia ficar ainda mais grave com o passar do tempo. Não tinha cura.” (Abreu, 2018, p.561). Novamente, mais um elemento que coloca essa narrativa com contexto heterossexual em um subtexto *queer*. O relacionamento é colocado como algo passível (ou não) de cura; forma de opressão semelhante à terapias de conversão às pessoas *queers*.

A fala de Gonçalo é central porque ilustra como o dispositivo heteronormativo opera por meio da nominação: atribuindo nome às experiências desviantes para controlá-las. Adjetivos como “passadonas, solitárias” e a associação ao fato de ser algo que “não tinha cura”, retratam a tentativa de Gonçalo a reduzir os afetos de Teresa à um caso clínico, à uma anomalia. O que está em jogo aqui não é apenas o julgamento de uma mulher “fora do tempo” para o casamento. É também o fracasso da heterossexualidade normativa em manter seu script idealizante. A serenata frustrada no fim do parágrafo entra como um símbolo de duplo fracasso: do relacionamento que nunca se consumou entre Teresa e Gonçalo, e da tentativa de convencimento de Teresa por parte de Gonçalo em desistir do seu relacionamento com Chico. Enquanto gesto romântico, a serenata é aqui deslocada, recusada, ridicularizada. Não há mulher ideal para receber essa música pois Teresa não ocupa esse lugar esperado. A *escrita afeminada* desestrutura esse modelo relacional, criando em Teresa uma personagem que transborda os moldes de uma feminilidade ideal, e em Gonçalo, um homem impotente diante desse transbordamento.

O trecho termina com a descrição de um “(...) olhar já nem tão verde” (Abreu, 2018, p.560), reforçando a ideia de uma masculinidade que foi esmaecida. Gonçalo se despede levando consigo não apenas um gesto frustrado, mas também o reconhecimento, de que aquele mundo regido por certezas e binarismos, está se dissolvendo. E é justamente essa dissolução que a *escrita afeminada* celebra. Por fim, o conto chega à sua finalização com o

clímax, com Chico revelando sua condição diferenciada que o impede de casar com Teresa ou qualquer outra mulher:

Pausa de uma lição. Sobre o guardanapo branco do piano, chá e bolinhos. Zumbido de mosca voando, entontecida pelo calor. Teresa com os dedos que há pouco ensaiaram no teclado, sem erro, a primeira parte de “Pour Élise” descansados no regaço. Feliz, feliz, feliz.

— Chico — disse de repente —, nós vamos nos casar.

Silêncio. Teresa envolveu com olhar terno aquele homem pequenino demais, humilde demais — mas tão seu, o único que a vida lhe dera. A mosca zumbia mais, o calor aumentava, cinco da tarde de janeiro. Então ele olhou bem fundo nos olhos dela. Tinha uns olhos pardos, salientes, caídos, infinitamente tristes.

— Eu não posso, Teresa. Não posso casar com você. Nem com ninguém. E foi explicando aos trancos, a voz ainda mais baixa, mais cansada.

— Foi no quartel, há muitos anos. Uma granada, você sabe, explosão, um acidente, estilhaços. Não sou homem inteiro. Só meio homem, entende, Teresa? Não me obrigue a falar nisso!

Teresa endureceu o rosto, imóvel na cadeira. Antes que ela falasse, o príncipe Sapo foi saindo exatamente como entrara: cabeça baixa, meio tropeçando no capacho. Na porta ainda parou e olhou para trás. E achou-a tão bonita ali sentada na sala clara, ao lado do piano, aquele olhar triste e irônico, os cabelos finos e lisos presos no eterno coque, as mãos cruzadas no regaço, tão bonita que não pôde deixar de sorrir.

Foi esse sorriso que doeu em Teresa. Doeu pelo resto da vida. (Abreu, 2018, pp. 561-562).

A *queeridade* aqui presente em um contexto heteronormativo, revela no clímax do conto com sutileza e melancolia um momento de colapso afetivo, atravessado por normas de gênero, expectativas não atendidas de virilidade e representação de uma masculinidade falha. Teresa afirma de maneira pontual e direta “ — nós vamos nos casar” (Abreu, 2018, p. 561). A frase, apesar de assertiva, revela um choque com o silêncio posterior. O que se segue é o colapso da narrativa enquanto roteiro heterossexual de sucesso: o Príncipe Sapo não é “inteiro”, e portanto, não se sente apto para assumir o papel de marido – seja de Teresa, ou de qualquer outra mulher.

O que está em jogo não é somente a questão da impossibilidade da realização de um matrimônio, mas também a performance falha de uma masculinidade idealizada dentro dos moldes heteronormativos. A negação do casamento por Chico, sob a justificativa do corpo “não inteiro”, introduz uma ruptura com o imperativo da masculinidade funcional, viril, potente. Sua confissão toca diretamente na materialidade do corpo enquanto arquivo do

trauma, e também como recusa performativa à obrigatoriedade de uma vida reprodutiva e conjugal. Quando Chico fala “Não posso me casar com você. Nem com ninguém. (Abreu, 2018, p.561), ele interrompe a performance heteronormativa que se espera dele enquanto homem – o papel do noivo, do companheiro viril e heterossexual. Seu corpo lesionado se converte em metáfora para a não-coerência de gênero: ele não pode nem consegue sustentar, nem de maneira física nem de maneira simbólica, o script de masculinidade hegemônica. Chico se torna amplamente abjeto (para além de sua aparência física e sua personalidade contida).

Chico se consolida como um personagem de masculinidade não hegemônica. Sua fragilidade, sua fala trêmula, seu corpo “meio homem” revelam as multiplicidades das expressões masculinas. Ele não deixa de ser homem, mas se torna *outro* tipo de homem, aquele que falha frente às expectativas sociais, que escapa da heteronormatividade sem necessariamente se afirmar positivamente enquanto uma figura *queer*. É uma figura liminar, abjeta. A *queeridade* da representação de Chico coloca a questão da abjeção e da monstruosidade. Chico representa um sujeito apegado aos modelos modernos de virilidade, autoridade e completude determinados justamente por não ser capaz de perfumá-los. Chico sofre com sua falha e mutilação, como se não houvesse salvação em sua incompletude. Nesse sentido, seu corpo de “meio homem” representa uma existência ciborgue e uma metáfora de ruptura com o ideal da integridade fálica, mas ao mesmo tempo demonstrando a dificuldade de habitar esse lugar. O fracasso de Chico não é meramente patológico, ele denuncia o artifício do ideal de “homem inteiro”. Sua performance de masculinidade ferida, se aproxima da lógica bastarda e polifônica que a *escrita afeminada* estrutura em ‘Ovelhas negras’.

A cena final do conto escancara o colapso de uma promessa afetiva que nunca se cumpre. A despedida entre Chico e Teresa, narrada com uma precisão sensível e simbólica, mobiliza uma escrita que tensiona os limites da masculinidade hegemônica, da heterossexualidade normativa e do próprio gênero do conto de fadas. Trata-se de um momento de forte carga estética e política, em que os papéis de “príncipe” e de “donzela” se encontram em um estado de falência, revelando-se enquanto gesto literário de resistência.

Ah, pobre Teresa, irmã de mil outras teresas do mundo inteiro. Piano vendido num leilão. Domingo à tarde, cabelos num coque, banho recém tomado lavando mágoas e suores. Teresa na janela verde. Teresa olhar irônico e triste. Teresa olhar guloso em todos os homens que passam. Teresa de olhos úmidos ouvindo as crianças a esganiçar Rua da Solidão. Fogueira no corpo ainda virgem de quase quarenta anos, fogueira no fundo do pátio incendiando livros e sonhos, bruxas e príncipes. Vontade de gritar, gritar bem alto e bem forte, sozinha à beira do fogo. O vento bate e salva do fogo uma página colorida e sopra-a pela rua afora. Ah, outra vez essa vontade de gritar um grito alto e triste que dobre lá longe, junto com a folha colorida em chamas, na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo última esperança bem alto e bem forte, sozinha à beira do fogo. O vento bate e salva do fogo uma página colorida e sopra-a pela rua afora. Ah, outra vez essa vontade de gritar um grito alto e triste que dobre lá longe, junto com a folha colorida em chamas, na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo última esperança. (Abreu, 2018, p.562).

Caio aqui produz uma cena *queer* – mesmo se tratando de um contexto hetero – de corpos que não se encaixam, de um amor que não se realiza, por meio do uso de uma linguagem que explode em imagens, ruínas e silêncios. Temos um desfecho como dissolução: do ideário romântico, da virilidade idealizada, da esperança que Teresa possuía, uma estética da falha e do fracasso *queer*, expostas nos corpos e nas emoções das personagens.

Chico “(...) foi saindo exatamente como entrara: cabeça baixa, meio tropeçando no capacho” (Abreu, 2018, pp.561-562). Essa saída anti espetacular, quase ridícula, nega qualquer gesto de virilidade triunfante. O personagem masculino não se impõe nem age de forma firme. Ele falha, e a narrativa aproveita-se disso. A recusa da “potência masculina” presente em sujeitos que performam o gênero masculino sem acessar os privilégios de autoridade ou coerência que a masculinidade normativa pressupõe. Chico é portanto, a representação de uma masculinidade falha, interrompida, – e justamente por isso, *queer* – principalmente se levarmos o caráter monstruoso de sua representação e castração.

Em contrapartida, está Teresa, que se inscreve enquanto um corpo fora do tempo, da lógica reprodutiva e do ideário de casal heterossexual. Teresa se apresenta enquanto triplamente abjeta – mesmo com todos seus esforços para se *heteronormativizar*. A linguagem que a narra é repleta de imagens *camp*s e de composições sensíveis: “olhar triste e irônico”, “mãos cruzadas no regaço”, “cabelos finos e lisos presos no coque”. A estética descritiva do texto se aproxima da imagem de um retrato melancólico, imobilizado no tempo, ao mesmo

tempo em que explode em intensidade emocional “(...) fogueira no fundo do pátio incendiando livros e sonhos, bruxas e príncipes (Abreu, 2018, p. 562). Essa amálgama entre gestos sentimentais, imagens de infância e referências à conto de fadas evoca um tipo de linguagem que não teme a emoção, a desmedida, a dor, o excesso. Temos aqui uma linguagem marcada pelo afeto em sua dimensão amplamente performática, como propõe a *escrita afeminada*, em que o próprio impulso narrativo parece recusar a teleologia heterossexual.

A última frase “(...) na mesma esquina onde dobrou para sempre Francisco Chico príncipe Sapo última esperança” (Abreu, 2018, p. 562), desconstrói o ‘final feliz’ e deixa Teresa entregue à solidão. Aqui, o conto funciona enquanto um anti-conto de fadas. Seria uma espécie de reescrita *queer* do gênero, gesto literário semelhante ao que temos em ‘A maldição dos Saint-Marie’. Teresa não é salva, não se realiza no amor, não se reproduz. Enquanto Chico não cumpre o papel de príncipe, sua performance de masculinidade ideal se desfaz antes mesmo de se iniciar. Judith Butler nos ajuda a pensar essa desintegração de papéis como uma evidência de que o gênero não é uma essência, mas uma performance constante e falível<sup>83</sup>. Há uma tentativa por parte de Teresa de colocar Chico na imagem de príncipe, porém essa tentativa é fracassada. Teresa deseja a realização do conto de fadas em sua vida, mas não a encontra. Ambos os sujeitos estão, portanto, à deriva no teatro ideal heteronormativo, e o texto nos faz assistir à cena desse desencontro.

O fragmento da página colorida que resiste ao fogo e voa, junto com a lembrança do “príncipe Sapo”, torna-se alegoria da própria *escrita afeminada*: aquela que não se reduz ao ressentimento, mas insiste em dar forma sensível às perdas, à esperança e à dor. Aqui, a escrita performa um gesto duplo: a transformação da tristeza em beleza e do fracasso em reinvenção. Teresa permanece à beira do fogo, e o texto se consuma como espaço limiar, onde bruxas e príncipes, gritos e silêncios, se misturam, compondo uma estética do quase, do *e se*, traço vivo de uma poética *queer* da desilusão.

Retomando à questão do I-Ching enquanto guia organizacional de *Ovelhas Negras*, o hexagrama Chi’en evoca uma força criadora constante, não no sentido fálico e imperial do domínio, mas no sentido de uma perseverança do sensível. Teresa no fim do conto queima os livros, mas uma página resiste, a palavra resiste, o desejo também resiste. Essa imagem pode

---

<sup>83</sup> De acordo com Butler, “(...) o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. (Butler, 2019, p.187)

ser lida como a metáfora da *escrita afeminada* de Caio, que mesmo entre frustrações e fracassos, continua se fazendo palavra. A imagem do Chi'en está aí para nos mostrar que há potência criativa nessa vulnerabilidade, e que a tristeza e a melancolia também são potências para a criação. Chi'en representa o céu em constante movimento, assim como um móbile, um sistema em que tudo se transforma a partir do deslocamento de um só ponto. Assim, a inserção desse hexagrama no livro reforça a ideia de *Ovelhas Negras* enquanto um 'livro-móbile', em que cada conto move o conjunto, e dentro dessa estrutura, 'O Príncipe Sapo' é um dos pontos mais delicados e sensíveis dessa constelação. A trajetória de Teresa e o estilo da narrativa operam como um ponto de mutação formal e estética na obra de Caio, que pode ser percebida em comparação com o conto que o precede 'A maldição do Saint-Marie', e com os contos que o sucedem, que possuem um tom narrativo mais maduro e 'adulto' se comparado com esses dois contos.

O final de 'O Príncipe Sapo' condensa poeticamente os gestos formais e sensíveis que caracterizam a *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu. A figura de Teresa, mulher madura, solitária, que oscila entre o cansaço da espera e o desejo ainda aceso, é marcada por imagens de excesso e deslocamento: o olhar guloso, a fogueira que arde nos livros e no corpo, o grito não dado. Sua subjetividade escapa aos contornos previsíveis da narrativa realista e se inscreve no contorno errante de uma fabulação *queer*. Teresa pode ser lida como uma figura criadora, que transforma a sua solidão e espera em fabulação. Mesmo em seu silêncio e em sua solidão, há um gesto de perseverança criativa: "Teresa na janela verde. Teresa olhar irônico e triste. Teresa olhar guloso em todos os homens que passam. Teresa de olhos úmidos ouvindo as crianças a esganiçar Rua da Solidão." (Abreu, 2018, p.562). Ela espera criando, não é a espera passiva de uma princesa que se encaixe dentro do espectro heteronormativo, mas a espera de uma mulher com desejo vivo "(...) olhar guloso em todos os homens que passam" (Abreu, 2018, p.562). Exatamente como hexagrama Chi'en prega a criação contínua, mesmo que na adversidade.

### 3.1.3 LOUCURA, CHICLETE & SOM (1975)

*Escrito em 1975, pouco depois da publicação de O ovo apunhalado, este texto marca com decisão a ruptura com o sonho hippie. Poderia ter entrado em algum outro livro (tem algo a ver com “Os sobreviventes”, de Morangos mofados), mas acho que isso não aconteceu porque, embora goste de sua estrutura, simulacro de roteiro cinematográfico, antipatizo com o personagem. E a forma mais eficiente de punir um personagem non grato é sem dúvida condená-lo à gaveta. (Abreu, 2018, p. 574).*

*the dream is really over (Abreu, 2018, p.576).*

A seleção desse conto para integrar os que julgo conseguir expressar vivamente o que seria a *escrita afeminada* vêm da ideia dele ser um dos principais de uma era mais anárquica e punk de Caio Fernando Abreu. Uma coisa meio “Caio-Porra-Louca”. A primeira coisa que devemos nos atentar é: a fragmentação formal do conto. O formato do conto é constituído em um molde semelhante à um roteiro cinematográfico, onde as cenas são estabelecidas a partir de marcações de tempo/locação e sequências. As sequências fragmentadas espelham a dissolução de um personagem que vive à deriva em um contexto pós-utopia-hippie dos anos 70. Através de uma *escrita afeminada* – que é possui uma expressão corporal muito viva, com bastante presença de fluídos corporais (vômito, sangue, sêmen), com sintaxe quebrada com hífen, reticências e frases truncadas; o texto transforma o corpo em território de guerra existencial. Essa fragmentação formal já é um indício de como a *escrita afeminada* opera cada vez mais na forma do texto, na maneira como o texto se apresenta, rompendo com as expectativas normativas dentro do gênero conto, e testando os limites das possibilidades que o gênero pode assumir. Hoje em dia o gesto de hibridismo entre gêneros literários pode parecer algo comum ou mais aceitável, mas temos que ter em mente que estamos lidando com um texto de 1975. Dessa forma, a literatura de Caio Fernando Abreu se aproxima ao ‘desbunde’ ou à ‘curtição’; ou algo próximo da geração marginal – apesar de não haver uma afiliação oficial ao movimento.

O personagem, espectro de si mesmo, vagueia entre cenas domésticas mórbidas, e um bar decadente onde sexo, drogas e rock são rituais vazios de fuga. Aqui a *escrita afeminada* é um ato político: ao expor as vísceras e adotar uma criptografia *queer* (silêncios, gírias, ambiguidade homoerótica), Caio escavava as entranhas de uma geração que sobreviveu à ditadura brasileira não pela epifania, mas pelo “vômito repetido sete vezes”.

O posicionamento de ‘Loucura, Chiclete & Som’ sob a imagem do hexagrama ‘Chi’en’, na arquitetura do livro opera uma dialética da ruína. Se o I-Ching consagra Chi’en como emblema da potência yang (força primordial, ação luminosa e autodomínio), o conto desmonta esse arquétipo ao expor o seu avesso sórdido: a energia criativa degenerada em paralisia autodestrutiva. O protagonista, longe de encarnar o “homem superior” do hexagrama, é um anti-dragão, cujo corpo entorpecido entre álcool, maconha e insônia, e gestos repetitivos como fumar, cuspir e vomitar, parodiam as seis linhas do Chi’en.

Cada sequência narrativa, da cama ao banheiro, da rua ao bar, corroi sistematicamente os estágios do Criativo: a vigília vira torpor, a decisão torna-se indecisão sexual, e o clímax transforma-se em vômito ritual. Ao encerrar a primeira parte do livro com a falência simbólica de Chi’en, o autor constrói uma alegoria da geração pós-68, cujo sonho de transformação colapsou sob o peso da ditadura e da repressão militar. Formalmente, a estrutura em roteiro cinematográfico (com variações entre interior/exterior), espelha a fragmentação da energia yang. O fluxo descontínuo das sequências representa as ‘linhas quebradas’ de um hexagrama em colapso. A degradação do protagonista, ecoa o dragão arrogante da sexta linha do Chi’en, denunciando a impossibilidade de auto realização em um contexto opressor. Os fluídos corporais (sêmen, vômito, cuspe), tornam-se metáforas de uma criatividade contaminada, onde o ato de vomitar sete vezes é o único ritual possível de reinício.

A inserção desse conto sob o signo do Chi’en transcende o plano temático para fundar uma ontologia literária *queer*. Ao subverter ao máximo o princípio do I-Ching (a potência criadora), o texto ilustra que, em tempos sombrios, sobreviver já é um ato de rebeldia. O vômito final “Amanhã tem mais” (Abreu, 2018, p. 578) é um ato de persistência mínima, que ressignifica o próprio Chi’en. A força yang não está no voo do dragão, mas na repetição de quem resiste por modos contrários de viver. O conto, nesse sentido, funciona enquanto um anti-oráculo, onde o Criativo é deslocado para habitar as vísceras da história.

## **INTERIOR/DIA**

### Sequência 1

ESTENDE A MÃO PARA O RELÓGIO, já ouviu o barulho do aspirador, a campainha duas vezes, pratos e talheres lá embaixo, o vento, freadas, criança

gritando ao longe, porta batendo, a última vez que olhou eram onze, pouco mais, só um pouco mais e de qualquer jeito não tem mesmo nada para fazer o dia inteiro, baixar as cuecas até os joelhos, ficar sentindo o pau inchar apertado entre os pelos da barriga e os lençóis que a velha trocou ontem. Traz o metal frio da pulseira do relógio até perto dos olhos, espia, duas e vinte. Em pé na cama empurra as persianas sem ver a cor do dia, a luz crua revelando a poeira sobre os móveis, vestir os jeans, os tênis, a camiseta, repetir merda bem alto três vezes, como uma espécie de bom-dia. (Abreu, 2018, p.574).

No trecho de abertura de ‘Loucura, chiclete & som’, a *escrita afeminada* manifesta-se na justaposição da intimidade corporal, na banalidade doméstica e no enquadramento performativo. A estrutura do roteiro rompe com a linearidade realista e assume a encenação como estratégia estética, evidenciando o caráter artificialista do conto. O corpo masculino é representado longe de um embasamento em uma referência épica e heroica, sendo exposto em sua intimidade e vulnerabilidade preguiçosa e nua. A temporalidade linear é sabotada pela falha perceptiva. Onze horas viram duas e vinte, convertendo o tempo em armadilha disfórica; e a sintaxe, ao justapor sons domésticos e gestos abjetos, pratica uma violência *queer*, onde o palavrão repetido três vezes é o único ritual matinal possível.

A sintaxe quebrada do texto não é só estilo, mas um exercício político de recusa à lógica racional patriarcal. O foco no corpo, especialmente em suas funções mais básicas ou baixas, subverte a hierarquia entre mente e corpo. Descrito através dessa lente, o espaço doméstico também se torna um território de resistência. . Em poucas linhas, Caio F. Abreu estabelece todo um programa estético-político. O bom dia sendo representado com palavrões é tão radical quanto os manifestos surrealistas, porém com uma roupagem de crônica marginal. O dia não se inicia com uma promessa, mas com o reconhecimento do tédio e do vazio “(...) não tem nada para fazer o dia inteiro” (Abreu, 2018, p. 574).

## **Sequência 2**

Olhar a cara branca no espelho do banheiro sem sentir nada, olhos inchados de tanto dormir um terço de sono, outro de álcool e maconha, outro de entressono, cataléptico na cama, o pau quente, coceiras, sombras passando na cabeça, esse porão mofado onde caminha sem bússola no escuro, os cabelos continuam caindo, cravos na ponta do nariz, escovar os dentes, comprar uma escova nova, tek dura, manchas de cigarro, ir ao dentista, como se chama mesmo? coroa, me bota aí uma coroa no primeiro pré-molar superior direito, a velha disse que paga, quebrei naquela trip de anfetá já faz

tempo, o dentista fez uma arrumação porca e perguntou assim e-aí-continua-muito-louco-bicho? ele faz o enturmado, o puto, vezenquando tem essas intimidades, o diabo é que ninguém mais usa essas gírias, todos, todos caretas. Mija, sempre antes do mijó sai uma gotinha de porra ou pus, não tem certeza, provavelmente porra, nunca teve gonorreia e gonorreia dói, dizem, lava a cara, o sabonete estica a pele branca, fazer-não-fazer a barba? não fazer, decide. Tosse, cospe as bolinhas pretas viscosas de nicotina no meio da saliva e da pasta de dentes, depois fica olhando o fundo da pia cor de-rosa como se fosse um poço. (Abreu, 2018, pp. 574-575).

Na segunda sequência, a *escrita afeminada* opera um entrelaçamento entre corporeidade explícita, degradação física e um fluxo verbal que dissolve fronteiras entre descrição objetiva e pensamento íntimo, criando uma textura – ou uma tessitura – narrativa de exposição radical. O espelho não devolve uma imagem heroica ou viril. Muito pelo contrário, temos uma imagem de um sujeito decadente, marcado por excessos, vícios e sinais de deterioração: cabelo caindo, cravos, dente quebrado “(...) naquela trip de anfeta” (Abreu, 2018, p.574). Elementos que retratam um corpo masculino em um lugar de decadência e fracasso. A utilização de linguagem que utiliza termos técnicos, com gírias datadas e comentários irônicos, compõem um campo semântico que tanto evidencia a artificialidade da performance masculina, quanto ironiza seus códigos de sociabilidade<sup>84</sup>. A representação do erótico é feita de maneira também degradada “(...) gotinha de porra ou pus” (Abreu, 2018, p. 573). A atenção aos resíduos, saliva, bolinhas de nicotina, reforça uma sensibilidade *queer* ao que sobra, ao resto, ao que não se encaixa em uma estética “limpa”. A estética que é trabalhada no conto é a do grotesco, do abjeto.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> De acordo com Diniz (2024), diversos livros apontados pela *Esquire* como essenciais transmitem valores que ensinam aos homens o desprezo pelas mulheres ou reforçam um modelo de masculinidade baseado na grosseria e na insensibilidade. (Diniz, 2024, p.52). Aqui no caso, Caio utiliza desses valores de ‘homem’ para ironizá-los por meio da escrita.

<sup>85</sup> Para Kristeva, esse tipo de descrição remete a um tipo do mais clássico da abjeção: “O nojo alimentar é, talvez, a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção. Quando essa pele na superfície do leite, inofensiva, fina como a folha de papel do cigarro, desprezível como restos cortados de unhas, apresenta-se aos olhos, ou toca os lábios, um espasmo da glote e, ainda mais baixo, do estômago, do ventre, de todas as vísceras, crispa o corpo, provoca lágrimas e a bília, faz palpitar o coração, transpirar testa e mãos. Com a vertigem que nubla a visão, a náusea me contorce contra essa nata, e me separa da mãe, do pai que me apresentam-na. Desse elemento, signo de seu desejo, “eu” não quero nada, “eu” nada quero saber, “eu” não o assimilo, eu o expulso. Mas, porque esse alimento não é um “outro” para “mim”, que sou apenas no desejo deles, eu me expulso, eu me cuspo, eu me abjeto no mesmo movimento pelo qual “eu” pretendo me colocar.” (Kristeva, 1980, p.3).

Essa estética se inscreve numa lógica *queer* do monstruoso, do abjeto e do nojo, justamente por tensionar os limites do que a cultura heteronormativa reconhece como corpo aceitável e representável. O narrador expõe, sem higienização simbólica, secreções, manchas, degradação e vícios, produzindo uma imagem corporal que se afasta radicalmente de um ideal de sucesso, ao que tange saúde, virilidade e autocontrole, elementos que sustentam um ideal de masculinidade saudável. Ao inserir elementos repulsivos como pus, dentes quebrados, cravos no nariz, mijo, etc; dentro da tessitura sensível da narrativa, Caio Fernando Abreu desloca o nojo de um lugar de repulsa moral para um campo de contemplação estética e política, fazendo com que o leitor olhe de perto aquilo que é repulsivo. Essa operação é uma operação *queer* pois reivindica o direito de existir nas margens e nos restos<sup>86</sup>, recusando elementos como limpeza e ordem enquanto valores centrais.

O corpo aqui representado é um “monstro doméstico”: não ameaça pelo excesso de força, mas pelo aspecto nojento que o constitui e por suas falhas explícitas, que denunciam a situação de vulnerabilidade social que ele se encontra diretamente no corpo. Nesse sentido, o texto aciona o abjeto como ferramenta de desidentificação, convertendo o nojo em gesto político, uma forma de resistir a assepsia estética e moral que mantém a heteronormatividade intacta e presa em seus discursos de “sucesso”.<sup>87</sup>

## INTERIOR/NOITE

### Sequência 1

---

<sup>86</sup> Segundo Preciado (2018), “Nossas personalidades surgem dessa defasagem entre corpo e realidade (...) Os sucessos são os fracassos atrasados; os fracassos são os sucessos abortados. É o futuro das formas que decide seu valor” (Preciado, 2018 pp.254-258). A operação *queer*, segundo essa perspectiva de Preciado, nasce justamente da “defasagem entre corpo e realidade”, uma distância que impede a conformidade plena com normas e padrões hegemônicos. Essa defasagem faz com que a existência *queer* se situe nas margens, nos restos, no que foi abortado ou fracassado pela lógica dominante. Ao reivindicar o direito a essa existência periférica, essa operação desafia valores como limpeza, ordem e coerência, que simbolizam o controle e a normatização social. Assim, o valor dessa operação não está na adequação a um modelo “limpo” ou “ordenado”, mas justamente na potência do que foi rejeitado ou marginalizado. O “futuro das formas” que, mesmo no fracasso aparente, anuncia novas possibilidades e modos de ser.

<sup>87</sup> Para Halberstam (2020), “(...) sucesso, em uma sociedade heteronormativa e capitalista, equipara-se facilmente a formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza. Mas essas medidas de sucesso passaram a sofrer sérias pressões com o colapso dos mercados financeiros, por um lado, e com o épico aumento das taxas de divórcio, por outro. Se os anos de expansão e colapso do final do século XX e início do XXI nos ensinaram alguma coisa, deveríamos ao menos ter uma crítica saudável dos modelos estáticos de sucesso e fracasso.” (Halberstam, 2020, pp.20-21).

Chama o cara aí, outra brahma, meu, teve um tempo que não era assim, brahma, vishnu & shiva, sente só o desrespeito ocidental, mais uma shiva, moço, mas não, não era assim, em casa um bode mas você saía e via as pessoas e daí esquecia, todo mundo numa boa, agora em casa é um bode, na rua é outro bode, na casa do teu amigo é mais um bode, um pirou, outro morreu de overdose, outro em cana, não é nada disso, olha só quem acaba de entrar, porra, essa mina já deu pra todo o bar, um túnel, como atravessar um túnel sem saber se tem fim, deixou a porta aberta, a piranha, como é que é? vai fechar ou não? te toca, friend, tu tá é de porre, Virgem ascendente Peixes, que bode, um o oposto do outro, tu entende disso é? conflitos terríveis, *the dream is really over*, não me vem com esses papos de depois das duas da matina, porra, um dia alguém devia quebrar a bosta deste bar em vez de só pedir outra brahma (ou vishnu, ou shiva), me dá um câncer aí, mas era mesmo diferente no duro ou a gente é que tá envelhecendo, cara? puta, essa mina só sabe filar cigarro, quanto tempo, é, por aí, você sabe, julho, agosto, quem, a Beth? ah, tá legal, vai ficar mesmo em Floripa com aquele surfista debiloide, diz que mudou tudo, com quem que tá o brilho? a classe média, cara, eles querem é foder a classe média, semana passada os ratos baixaram e levaram todo mundo sem nem ver documento, tu acha mesmo que ela tá fim? tô te falando, olha só a cara dela, já deve estar toda molhadinha, já se foi essa brahma, uma saideira? vamos nessa, fiquei chapado o dia inteiro, dá uma sede, a casa de quem? pode ser, maior barato, mas nem conheço o cara, ah, vem todo mundo, olha não tô nessa de túnel, onde foi mesmo que eu li uma coisa que começava assim “metade do meu cérebro já foi destruído pelo álcool”, mas nunca acontece nada aos sábados na bosta desta cidade? (Abreu, 2018, pp.576-577).

Nesse trecho, temos a *escrita afeminada* enquanto elemento que hibridiza a descrição e a linguagem, que se desmancha em deriva verborrágica. O início da sequência condensa uma operação de desidentificação e fragmentação: “(...) outra brahma, meu, teve um tempo que não era assim, brahma, vishnu & shiva, sente só o desrespeito ocidental, mais uma shiva, moço, mas não, não era assim (...)” (Abreu, 2018, p. 576). O narrador brinca com a ambiguidade do significado de ‘brahma’ – na cultura brasileira conhecida como uma marca de cerveja, enquanto na cultura hindu é o nome do primeiro deus da Trimúrti, trindade do hinduísmo; os outros deuses são Vishnu e Shiva. As referências religiosas ocidentais no conto logo são esvaziadas de seu lugar sagrado devido a piada interna que se sucede “(...) sente só o desrespeito ocidental, mais uma shiva” (Abreu, 2018, p. 576), no caso, o tom humorístico e debochado da voz narrativa representaria piadas de bar dentro de um contexto de embriaguez.

Essa justaposição entre brahma (marca de cerveja) e brahma (deus hindu) e interpolação entre shiva e brahma enquanto deuses/marcas de cerveja (shiva no caso ficcional, enquanto recurso humorístico), banalizam e desmontam qualquer apropriação reverente

dessas figuras, sinalizando que até os símbolos outrora carregados de uma promessa espiritual, muito usados pela contracultura dos anos 60/70, agora são apenas rótulos de consumo, trocáveis como marcas de cerveja.

Os elementos esotéricos na obra de Caio Fernando Abreu, como a astrologia, cartas de tarot, referências orientais, I-Ching, funcionam na economia da *escrita afeminada* como dispositivos de deslocamento, ironia e criação de um espaço de sensibilidade que não se ancora na racionalidade heteronormativa. Isso acontece pois, em primeiro lugar, esses elementos quebram o pacto com uma ideia de heterossexualidade ideal normativa, que privilegia narrativas racionais, lineares, e dentro de uma lógica ocidental. Ao inserir signos esotéricos, Caio se aproxima a um campo historicamente associado ao feminino, ao “não-científico” e ao “irracional”<sup>88</sup>, territórios que a heteronormatividade relega ao que deve ser domesticado ou ridicularizado. Incorporando esses elementos com afeto, humor e deboche, Caio faz um gesto de apropriação política, um modo de validar e sustentar suas escolhas/posicionamentos em relação à formas de conhecimento e percepção que historicamente foram marginalizadas por um tipo de pensamento “racional” e “científico”.

A presença do esotérico acentua a performatividade da linguagem. Falar em “Virgem ascendente em Peixes” ou em “brahma, vishnu & shiva” não busca construir sistemas de crença sólidos, mas criar um jogo verbal que mistura crença e ironia. Essa oscilação impede a fixação de uma identidade estável: o narrador ora se reconhece nesses signos, ora os desmonta. Isso é uma característica central para a *escrita afeminada*, que recusa a coerência identitária em favor da multiplicidade e contradição. Na contística de Caio, o esotérico atua como linguagem de desejo e intimidade fora da norma. Nos contos, temáticas como signos, cartas ou energias é uma forma de criar cumplicidade entre personagens. Um código paralelo, quase cifrado, que contorna as estruturas racionais e utilitárias da comunicação masculina hegemônica. Por fim, o esotérico, no modo como Caio o mobiliza, estilhaça a fronteira entre o

---

<sup>88</sup> Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração, uma perda que abriu o caminho para uma nova forma de cercamento: o surgimento da medicina profissional, que, apesar de suas pretensões curativas, erigiu uma muralha de conhecimento científico indiscutível, inacessível e estranha para as “classes baixas” (...) A substituição da bruxa e da curandeira popular pelo doutor levanta a questão sobre o papel que o surgimento da ciência moderna e da visão científica do mundo tiveram na ascensão e queda da caça às bruxas. (Federici, 2024, pp. 367-368).

sublime e o kitsch: temos aqui outra marca da *escrita afeminada*. Um mesmo signo pode ser canal para o místico e para a piada interna, para a aura e para o deboche, instaurando um regime *camp* de sensibilidade que desestabiliza as hierarquias entre alta cultura, cultura pop e saberes marginais.

Continuando a narração fragmentada, o personagem desabafa: “(...) em casa um bode mas você saía e via as pessoas e daí esquecia, todo mundo numa boa, agora em casa é um bode, na rua é outro bode, na casa do teu amigo é mais um bode, um pirou, outro morreu de overdose, outro em cana, não é nada disso, (...)” (Abreu, 2018, p.576). A repetição da palavra bode funciona como metáfora para um sentimento de desgaste ou esgotamento, ou de presença de algo pesado e incômodo que persegue o sujeito em diferentes espaços sociais, seja em casa, na rua, na casa dos amigos. Na lógica da *escrita afeminada*, essa repetição fragmenta o ambiente e a experiência social, mostrando como a sensação de “peso” ou “mal estar” não se limita a um único lugar, mas está instaurado na vida cotidiana, diluindo fronteiras entre espaços públicos e privados.

A alternância entre as imagens de “bode” e os relatos fragmentados acerca de outros personagens de que “um pirou, outro morreu de overdose, outro em cana (...)” (Abreu, 2018, p. 576) reforça a dimensão desagregadora dessa vivência, sublinhando uma realidade saturada de ruínas pessoais e coletivas. Ao mesmo tempo, o “(...) não é nada disso” (Abreu, 2018, p.576), age como uma negação ambígua, que pode indicar dificuldade de nomear o que se sente ou o fracasso das explicações comuns para esse mal-estar. A invocação da “Virgem ascendente Peixes” traz o elemento esotérico novamente enquanto linguagem da intimidade e autoconhecimento, mas logo é tensionada pela constatação “(...) que bode, um oposto do outro” (Abreu, 2018, p. 576). Essa ênfase na impossibilidade de síntese identitária coerente acaba se tornando uma marca da fragmentação *queer*. A expressão “*the dream is really over*” funciona como epígrafe melancólica que desconstrói qualquer narrativa de esperança ou continuidade utópica, reforçando o descolamento da promessa da contracultura. Considero que talvez tal frase nos revele na verdade, o programa literário de Caio Fernando Abreu como um todo, que perpassa essa sensação de ‘falência’ do sonho hippie.

A linguagem cotidiana, carregada de gírias, “te toca, friend, tu tás é de porre, porra”, junto das referências místicas e a hiperbólica ironia “me dá um câncer aí”, desmonta o discurso hegemônico, apresentando uma voz que não se enquadra nem no sério nem no

socialmente aceitável. É a linguagem *camp* do escândalo, do absurdo, tal qual Divine performa em ‘Pink Flamingos’ (1972), dirigido por John Waters. A crítica social “a classe média, cara, eles querem foder a classe média” é lançada de forma direta e crua, reforçando um sentimento de saturação política e cultural que permeiam o texto. A passagem “atos que baixaram e levaram todo mundo sem nem ver documento” (Abreu, 2018, p. 577) explicita e denuncia a perseguição policial e censura presente na época, que causava o sintoma de ‘bode’ que é presente no texto como um todo.

A frase “metade do meu cérebro já foi destruído pelo álcool” (Abreu, 2018, p.577) funciona como um poderoso sintagma da desintegração subjetiva e corporal, emblemática da *escrita afeminada* de Caio Fernando Abreu. Ela expressa, de forma direta e sem filtro, o impacto físico e psíquico da vida marcada pelo abuso, pelo desgaste e pela autodestruição; elementos que desconstroem a ideia de um sujeito íntegro e pleno. Mais que uma confissão, é um gesto poético de exposição radical do corpo-vulnerável, um corpo que carrega as cicatrizes do excesso e da marginalidade, afastando-se das representações idealizadas ou heroicas. Ao mesmo tempo, essa afirmação carrega uma ironia melancólica, pois denuncia a inevitabilidade da ruína, mas também a sobrevivência numa condição de dano permanente. Em uma leitura *queer*, essa frase também pode ser entendida como um manifesto contra uma política higienista de saúde<sup>89</sup> e da integridade corporal, valorizando a existência na imperfeição e na fragmentação, e resistindo às pressões por normalização e autocontrole um corpo que não se conforma aos padrões e que afirma sua existência justamente no espaço do abjeto e da falha<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Para Preciado, “O corpo moderno biopolítico, como sugeriu Foucault, não é mais uma superfície unidimensional em que o poder, a lei e a punição serão inscritos, e sim uma interioridade densa em que a vida, e também o controle político, ocorre sob a forma de troca, tráfego e comunicação. Se o biopoder tem que ir para dentro e através do corpo (*passer à l’interieur du corps*), o espaço do corpo tem que ser estendido, inflado, aberto e ampliado para se tornar um sistema de comunicação” (Preciado, 2018, p.172).

<sup>90</sup> Halberstam nos traz um interessante ponto sobre pensar o lugar do fracasso por uma outra ótica: “Em vez de argumentar a favor de uma reavaliação desses padrões de aprovação e reprovação, *A arte queer do fracasso* desmantela a lógica do sucesso e do fracasso com qual atualmente vivemos. Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas *queer* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas *queer*, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault, e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar

## Sequência 2

A mão dele roça lenta o seio dela. Ela ri, faz que não vê, tem bons dentes a piranha, fazendo gênero Sonia Braga com o cabelão desgrenhado. Black Sabbath? ah, não, tô entupido de rock, pega um jazz, até uma MPB serve, escolhe aí, porra. Fica quente assim, um grudado no outro, e por que não, cadê o Gilson? no banheiro, cara, deve estar chupando o peru do loiro ou cheirando pó, nem apresenta, ninguém apresenta mais nada, se quiser tem que ir à luta, ah, esquece, dá muito trabalho, apagando a luz, distribuindo cobertores, fechar mais uma, a saideira, não tô mais a fim, fumo anda me deixando paranoico, sabe como é, a paranoia só vem à tona se já existe dentro de você, cara, chega mais, isso aí, a boca, as línguas, a mão entre as coxas. Leva a mão dela até o fecho das calças dele, levanta a blusa devagar, acabou o som, mas logo agora? põe uma pilha aí, tango, valsa, fox, qualquer coisa. Mole, úmido, morno, os dedos afundam, parece sempre uma ostra, geme no meu ouvido, ajuda um pouco, pô, lambe os peitos, bicos duros, meio reta, pouco peito, gosto mais quando tem onde pegar, sabe como é, agora con-cen-tra-ção, apoiar as palmas das mãos contra o cobertor, cheiro de porra velha, deixar só a cabecinha roçando, dentro mas quase saindo, assim-as-sim-ah-sim, porra, lá vem o Gilson de novo com a mão na minha bunda, se facilito me enraba, dá o fora, bichona. E ela geme, e você geme também — imaginar, imaginar, que nem a Sonia Braga — e os seus olhos deslizam pelo tapete até uma peça qualquer de roupa jogada, depois para uma das pernas da mesa e mais adiante, subindo sempre, para o jornal aberto e a garrafa virada pingando, pingando sobre essa peça qualquer de roupa branca. A mão procura o cigarro no escuro e não encontra, claridade cinza entre as frestas da persiana metálica abaixada. Levanta-se, começa a remexer sobre a mesa, entre os discos, as roupas, os copos, os corpos. Seus dedos só encontram quinas, seus olhos só veem a claridade cinza da madrugada por trás das persianas. Olha em volta, e para baixo, e verifica primeiro que está completamente nu, depois que há uma mulher morena também nua e adormecida, os cabelos desgrenhados espalhados sobre as almofadas indianas embaixo da janela. (Abreu, 2018, pp.577-578).

Este trecho opera uma desconstrução radical do imaginário erótico através de estratégias da *escrita afeminada*. A cena sexual, longe de ser um espaço de transcendência ou união, transforma-se em colagem de gestos desconectados. “a mão entre as coxas (...) levanta a blusa devagar” (Abreu, 2018, p.577), onde a sintaxe quebrada, marcada por frases curtas, interrupções, gírias, formaliza a falência da intimidade. A referência a Sônia Braga, que podemos compreender como um ícone do desejo heteronormativo, é rebaixada à simulacro “fazendo gênero” (Abreu, 2018, p. 577), enquanto os corpos são descritos em sua materialidade desconfortável “pouco peito (...) meia reta” (Abreu, 2018, p.577), expondo a

---

novamente”. Aliás, se o sucesso exige tanto esforço, talvez, em longo prazo, o fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes (Halberstam, 2020, p.21).

sexualidade como performance vazia, que obedece roteiros culturais pré-fabricados. Nesse registro, a *escrita afeminada* subverte uma descrição positiva do ato sexual; em vez de êxtase, há dispersão, e o clímax é substituído pela busca de um cigarro no escuro.

A cena ainda articula uma crítica política à economia afetiva da geração pós-utopia-hippie. A menção à Gilson, “no banheiro, cara, chupando peru do loiro, ou cheirando pó” (Abreu, 2018, p. 577), em um espaço marginal, revela afetos *queer* codificados em meio à heterossexualidade performática. O comentário “(...) lá vem o Gilson de novo com a mão na minha bunda, se facilito me enraba, dá o fora, bichona.” (Abreu, 2018, p.577) revela um ato de homofobia internalizada por parte do narrador-personagem, mas ao mesmo tempo demonstra que ele não é tão seguro de sua sexualidade enquanto sujeito heteronormativo “(...) se facilito me enraba” (Abreu, 2018, p. 577). A estética *camp*, marcada pelo glamour decadente não intencional das almofadas indianas entre os copos e discos, converte o cenário pós-festa em alegoria da desilusão: o som que acabou, e a luz cinza da madrugada são metonímias de um desejo que não encontra ressonância, refletindo o fracasso do projeto cultural dos anos 1970. A penumbra que encerra a cena, não ilumina revelações, mas sim corpos nus e adormecidos. A escrita aqui acaba funcionando como reguladora do que se é mostrado e do que se é oculto. E a exposição de corpos nus e adormecidos, de certa maneira sintetiza o projeto literário de Caio: a nudez aqui não é véu romântico ou pornográfico a ser desvelado, mas evidência crua da solidão.

### Sequência 3

Abrir a porta sem ruído, cuidado para que o metal da chave no metal da fechadura não grite agudo acordando os outros. Tira os sapatos, o corpo vacila, arrotta, a mão vai roçando pela parede fria até o corrimão: dezenove degraus, anos de aprendizagem. Dentro do escuro, o retângulo mais claro da porta do banheiro. Acende a luz, mas não é necessário, luz cinza forte que vara as frestas. No espelho cabelos caindo, olhos inchados na cara branca, a culpa é deles que deixaram tudo torto assim ou é a gente mesmo que está envelhecendo sem achar outra coisa, hein, cara? Abrir o chuveiro, a água pinga gotas geladas contra os mosaicos do piso, harmonizando primeiro com as batidas do coração, depois com as contrações do estômago. Levanta a tampa cor-de-rosa da privada, num salto o estômago sobe até a garganta escura ardida de cigarros, de palavras, de cervejas. Apenas curva a parte superior do corpo, e vai caindo devagar, os braços enlaçando a louça colorida como se fosse o corpo de Sonia Braga, cabeça enfiada no vaso, dedo na garganta. Bem fundo — imaginar, imaginar —, bem fundo. Então

vomita vomita vomita vomita vomita vomita vomita. Sete vezes, feito um ritual. Amanhã tem mais. (Abreu, 2018, p.578).

. O protagonista do conto realiza atos simples e cotidianos para se retirar de cena do local onde a ‘festa privada’ aconteceu. Essas ações, denotam uma longa aprendizagem para a sobrevivência em um corpo que vacila, que sente os efeitos do tempo e dos excessos. A atenção minuciosa aos detalhes como “Abrir a porta sem ruído, cuidado para que o metal da chave no metal da fechadura não grite agudo acordando os outros.” (Abreu, 2018, p.578) enfatiza a vulnerabilidade do sujeito, que se distancia da representação hegemônica como sinônimo de força e controle, reforçando uma poética *queer*. A imagem do personagem no espelho, com “cabelos caindo” e “olhos inchados na cara branca”, articula a dimensão física e emocional do envelhecimento e desgaste, mesclando culpa e resignação. Essa dupla sensação reflete uma tensão interna entre a responsabilidade pessoal e as condições externas que moldam o corpo e a subjetividade. A *escrita afeminada* problematiza identidades fixas, mostrando um sujeito que não se reconhece em narrativas de sucesso ou plenitude<sup>91</sup>, mas que vive na fissura entre o que foi e o que resta<sup>92</sup>.

O espelho funciona como um dispositivo que não apenas reflete a imagem, como também desestabiliza a própria noção do “eu”, revelando uma fragilidade existencial profundamente *queer*. Aqui acontece um movimento semelhante aos contos “A maldição dos Saint-Marie” e “O Príncipe Sapo”, em que ‘a trepada é hetero’ mas o subtexto é homoerótico ou inscrito numa lógica *queer*.

O ritual do vômito, descrito com repetições enfáticas, representa uma purgação corporal que é ao mesmo tempo dolorosa e performativa. Ao incorporar um gesto de auto exposição e limpeza que é socialmente reprovado e marginalizado, o texto desloca o corpo do personagem principal para um território de abjeção, onde as fronteiras entre o erótico, o grotesco e o íntimo se dissolvem. A referência ao ato de abraçar a louça do vaso sanitário “como se fosse o corpo de Sonia Braga” (Abreu, 2018, p. 578) erotiza e ridiculariza a cena. O encontro paradoxal entre o desejo e o nojo, a beleza e a decadência, configura uma ambivalência que é marca da *escrita afeminada*. Essa fusão de características conflitantes desafia normas estéticas e morais tradicionais.

---

<sup>91</sup> Cf. Halberstam, 2020, p. 25.

<sup>92</sup> Cf. Halberstam, 2020, p. 21.

A frase que encerra o conto, “Amanhã tem mais” (Abreu, 2018, p.578), encerra a narrativa com um tom que remete à um exercício de resistência enquanto estilo de vida. Esse ciclo de autodestruição e sobrevivência fragmentada sugere um tempo interrompido, suspenso, que foge ao fechamento narrativo linear. A desidentificação *queer* manifesta-se aqui nesta suspensão, recusando a assimilação à discursos hegemônicos sobre saúde, integridade e vitalidade. Ao valorizar a fragmentação, a precariedade e a vulnerabilidade radical, o texto ilustra uma poética política que resiste às pressões do corpo e da subjetividade, colocando em cena uma existência que persiste justamente naquilo que a norma rejeita. Ademais, em um contexto ditatorial e de desesperança, o estilo de vida de ‘desbunde’<sup>93</sup> às avessas ilustrado pelo narrador-personagem, se torna uma maneira de contravenção e resistência perante ao regime militar.

---

<sup>93</sup> Segundo Favaretto, “(...) desbunde (...) uma certa concepção de ‘marginalidade’ em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural (...) que surgiram mais expressivas produções culturais da primeira metade dos anos 1970, que, aliás, não deixavam de se opor à ditadura cívico-militar (Favaretto, 2019, pp. 10-11).

### 3.2 K'AN

*Amarrado com cordas e cabos,  
aprisionado entre as muralhas de uma prisão,  
cercado de arbustos espinhosos.  
I-Ching, O LIVRO DAS MUTAÇÕES<sup>94</sup>*

A segunda parte de *Ovelhas negras* é regida pelo hexagrama K'an, – também conhecido como O Abismal. É o hexagrama de número 29 do I-Ching, e personifica a essência da água no pensamento chinês: um elemento paradoxal que une fragilidade e poder transformador. Enquanto trígama duplo, simboliza a reiteração do perigo como condição intrínseca à existência. Filosoficamente, representa a natureza fluída da realidade, onde a estabilidade é ilusória e o movimento é contínuo, como um fluxo de um rio, é a única constante. O abismo não é acidente, mas um arquétipo cósmico, um convite a confrontar o caos primordial que precede toda criação. A sua imagem é:

A água flui ininterruptamente, e chega à sua meta:  
a imagem do ABISMAL repetido. Assim, o homem superior caminha em  
constante virtude  
e exerce o magistério. (Wilhelm, 2006, p. 104).

A água alcança sua meta fluindo ininterruptamente, preenchendo todas as depressões e obstáculos antes de fluir adiante. Nesse sentido, o homem superior segue esse exemplo e procura fazer o que o bem se torne um atributo consolidado em seu caráter, e não apenas uma ocorrência ocasional e isolada. Do mesmo modo, o ensino também requer constância, pois só a repetição das matérias permite que o aluno as assimile. O seu julgamento é:

O ABISMAL repetido.  
Se você é sincero, terá o sucesso em seu coração  
e tudo o que fizer terá êxito. (Wilhelm, 2006, p. 103).

Tal julgamento revela que o perigo externo só é transcendido via integridade interna. Aqui, a água não é apenas ameaça, mas agente alquímico, tal como ela dissolve a rocha, a adversidade dissolve ilusões. A dupla presença de K'an sugere que crises são espirais de transformação, não becos sem saída. A sobrevivência exige adaptação criativa, não força

---

<sup>94</sup> Cf. Wilhelm, 2006, p.105.

bruta. A segunda parte de *Ovelhas Negras* é regida por hexagrama. O hexagrama K'an demonstra que sobreviver às amarras (que na literatura de Caio seriam laços familiares e sociais repressores, que cerceiam os personagens no regime da heteronormatividade) exige a “sinceridade do coração”. Essa sinceridade do coração pode ser interpretada como a coragem de ser abissalmente honesto consigo mesmo. As “muralhas da prisão” traduzem a epistemologia do armário onde muitas das vezes as personagens de Caio estão enclausuradas. Essa prisão não é literal, mas é marcada por silêncios, violências, vivências colocadas em um contexto de marginalidade. Os espinhos representam a dor de se ser “Ovelha negra” em um mundo que rejeita diferenças. Segundo a leitura de Wilhelm:

Um homem que, em meio a um extremo perigo, perde o caminho correto e que está irremediavelmente envolvido num emaranhado de erros, não tem nenhuma perspectiva de saída desta situação perigosa. Assemelha-se a um criminoso amarrado atrás das muralhas de uma prisão cercada de arbustos espinhosos. (Wilhelm, 2006, p.105).

Para o hexagrama K'an, cada espinho é um teste à integridade. Ferir-se ao tentar escapar é inevitável, mas sangrar também é de alguma maneira uma forma de se lutar pela liberdade. Os contos aqui escolhidos para reflexão acerca da questão da *escrita afeminada* que são regidos pelo hexagrama K'an possuem como traço semelhante entre si uma necessidade de urgência de se expressarem em sua tônica mais forte. “Lixo e Purpurina”, e “Noites de Santa Tereza” sejam os contos mais “maturados” ao que tange a *escrita afeminada*, e ao mesmo tempo, mais pulsantes em sua necessidade de se expressar.

K'an é o trigramma da água, elemento que desafia formas rígidas, infiltrando-se por frestas e corroendo estruturas. A *escrita afeminada* opera de maneira semelhante, fluindo entre os gêneros literários, inundando as narrativas com subjetividade *queer* e marginal, dissolvendo a “muralha” do cânone heteronormativo, e utiliza a fragilidade como força – tal como a água, ainda que mole, consegue desgastar uma rocha, a *escrita afeminada* consegue desestabilizar as estruturas por meio de seu exercício de sensibilidade.

### 3.2.1 LIXO & PURPURINA (1974)

*De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo — não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (Abreu, 2018, p. 590).*

*Fresh out of fucks forever, I dream in Jeans and Leather*  
Lana Del Rey – Venice Bitch (2018).

“Lixo & Purpurina” (1974), pode ser lido como um corpo textual em fuga. Neste híbrido entre diário e ficção, nascido de fragmentos escritos em Londres, sua prosa quebrada em ‘bolhas’ desvela a temporalidade própria de maneira não-linear. O brilho da esperança como último recurso de sobrevivência em meio a desilusão à experiência de exílio em um contexto homofóbico e xenofóbico. Este conto constroi uma cartografia *queer* íntima do exílio. Através de um narrador *queer* à deriva em Londres pós-*flower power*, Caio subverte a linguagem heteronormativa hegemônica ao fazer da fragilidade e da vulnerabilidade atos políticos, transformando cadernos roubados e fragmentos de sonhos em um manifesto *queer* que como uma fotografia, captura o *zeitgeist* da época. A oralidade das ruas “*fucking money*”, “*cariño*”, atenção aos detalhes menores, a chaleira na cozinha, cílios postigos no chão, a exposição crua da vulnerabilidade corporal por meio do retrato da fome, da nudez artística e do desejo homoerótico são alguns elementos que tecem uma linguagem que é, ela mesma, um *squat* textual, uma ocupação ilegal do cânone literário por meio da voz das dissidências *queers*.

Cada entrada do diário é um ato de insubmissão, a estrutura fragmentada recusa a linearidade e a lógica patriarcal. O lirismo, o trato com a linguagem adorna as experiências e desventuras marcadas pela dor, pela exclusão e pela experiência de marginalidade. A purpurina, mínimo ponto de luz e brilho, cola-se ao lixo como resgate urgente da esperança em um universo em desencanto. Aqui, a linguagem é um corpo político que oscila entre a

sujeira e o brilho. O início do conto estabelece o diário como território de resistência. O caderno manchado, página úmida marcada de mofo. O tom inicialmente é levemente otimista.

#### 28 DE JANEIRO

Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos. Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?”. Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, *bye, bye*. (Abreu, 2018, pp.590-591).

Como vemos, a *escrita afeminada* se manifesta como uma arqueologia do precário, o cenário é descrito pelo adorno precário “plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas. O rosto se banha de estrelas dormidas do dia anterior, estrelas essas que não foram encontradas no céu, mas sim em latas de lixo. Assim começa o embate e a torção entre o sublime e o precário. Há a presença de um lirismo que oscila bastante: metáforas elevadas “(...) rosto se banha de estrelas dormidas” (Abreu, 2018, pp.590-591) colidem com um realismo sujo “(...) estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixos abundantes em London, London, Babylon City.” (Abreu, 2018, p. 591). Esse choque entre o refinado e o abjeto cria um pathos *afeminado*: a beleza acaba brotando do lixo, recusando hierarquias estéticas. As estrelas vagabundas encontradas no lixo sintetizam o projeto estético *afeminado*, beleza escavada do lixo, transformando restos em constelação íntima.

O trabalho de representação geográfica é amplo. Londres é comparada à Babilônia, a tripla invocação “London, London, Babylon City” (Abreu, 2018, p. 591) expõe a cidade como espaço de exílio duplo (geográfico e espiritual). A referência à Babilônia, símbolo bíblico de corrupção e queda, subverte o mito de ‘primeiro mundo’ civilizado. A comparação de Bravington Road com cidades bíblicas destruídas por depravação (no caso Sodoma e Gomorra), resgata narrativas *queer* apagadas.

Amanhã é dia de nascer de novo. Para outra morte. Hoje é dia de esperar que o verde deste quase fim de inverno aqueça os parques gelados, as ruas vazias, as mentes exaustas de bad trips. Hoje é dia de não tentar compreender absolutamente nada, não lançar âncoras para o futuro. Estamos encalhados sobre estas malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis. Mas amanhã será quem sabe o acerto de contas e Jesuzinho nos pagará todas as dívidas? Só que já não sei se ainda acredito nele. (Abreu, 2018, p.591).

Há uma tensão que vai crescendo junto da apresentação dos relatos que é colocada entre a esperança e o desespero na escrita de Caio. Essa passagem é crucial pois encapsula o cerne da condição de exílio, o ciclo vicioso de recomeços fadados ao fracasso. A estrutura paradoxal que abre o texto “nascer de novo / para outra morte” (Abreu, 2018, p.591) já estabelece o tom de esperança corroída que caracteriza a comunidade de exilados. Em seguida, a religiosidade distorcida com “Jesuzinho nos pagará todas as dívidas? Só que já não sei se ainda confio nele” (Abreu, 2018, p.591) e o questionamento da fé mostram como a espiritualidade tradicional falha em dar conforto aos marginalizados. Por fim, o trecho “(...) vinte e poucos anos de amor desperdiçado” (Abreu, 2018, p. 591), sintetiza a dor geracional dos jovens brasileiros que foram rejeitados (ou tiveram que fugir) de sua própria pátria.

Tão completamente sento e espero que quase acredito ir além deste estar sentado no meio de escombros, here and now esperando Zé chegar com a notícia de que conseguiu a casa graças aos poderes de Jack na região de Victoria, Pimlico. Só espero, não penso nada. Tento me concentrar numa daquelas sensações antigas como alegria ou fé ou esperança. Mas só fico aqui parado, sem sentir nada, sem pedir nada, sem querer nada. (...) Meu coração vai batendo devagar como uma borboleta suja sobre este jardim de trapos esgarçados em cujas malhas se prendem e se perdem os restos coloridos da vida que se leva. Vida? Bem, seja lá o que for isto que temos... (Abreu, 2018, p. 591).

Configura-se pela escrita uma forma aguda de despossessão física e emocional. O narrador transforma escombros em paisagem lírica, isso é puro exercício da *escrita afeminada*: encontrar beleza no que a sociedade rejeita. A borboleta suja é imagem central neste trecho, frágil mas resistente, beleza manchada que ainda pulsa, uma metáfora perfeita para a existência *queer* marginal. A pergunta “Vida (...) seja lá o que for isto que temos...” (Abreu, 2018, p.591) mostra o esgotamento da capacidade de nomear as próprias experiências. Quando nem a linguagem te pertence mais, isso é o máximo da despossessão.

Aqui, a sintaxe quebrada (composta por frases entrecortadas, reticências), performatiza a falência das narrativas tradicionais. A impotência existencial recusa o heroísmo da ação: a resistência está no ato de permanecer, mesmo quando tudo convida ao desvanecimento. Caio mostra que o desespero é matéria prima literária, e que a beleza não está apesar da ruína, mas emergindo dela. Caio eleva a passividade *queer* a categoria política enquanto uma forma de lidar para com a ditadura brasileira – o conto aqui é um manifesto dos corpos que resistem não pelo enfrentamento ao regime, mas pela persistência delicada no abismo.

#### 4 DE FEVEREIRO

Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina. (Abreu, 2018, pp. 592-593).

A violência da beleza salta aos olhos neste trecho: “dentes de jade” da loucura, “sangue e rosas”, “lixo e purpurina”. Caio opera aqui uma estética barroca marginal, onde os opostos não se conciliam, mas coexistem em tensão permanente. A estrutura sintática também merece atenção “quis morrer, quis ir embora, quis perder”, tais enunciações ecoam o desespero fragmentado. O trecho opera uma síntese brutal entre beleza e horror. As tendas árabes e as velas acesas criam um cenário de festa ritualística, enquanto os dentes de jade animalizam a loucura. A enumeração caótica de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, funde sublime e abjeto, negando hierarquias. O último par condensa o projeto estético: o resíduo como matéria de arte. A *escrita afeminada* torna-se a ‘alta costura’ do desespero: borda purpurina em trapos e transforma o *squatter* em um palácio de signos opostos.

#### 8 DE FEVEREIRO

Chorei três horas, depois dormi dois dias.  
Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada. Olhar, quando já não se acredita no que se vê. E não sentir dor nem medo porque atingiram seu limite. E não ter nada além deste amplo vazio que poderei preencher como quiser ou deixá-lo assim, sozinho em si mesmo, completo, total. Até a próxima morte, que qualquer nascimento pressagia. (Abreu, 2018, p.593).

A crueza temporal é devastadora em sua simplicidade: chorar por três horas / dormir por dois dias; contrastando com a vastidão metafísica “amplo vazio”. A estrutura quiasmática do texto salta aos olhos, começando pela ação concreta – chorar, dormir – expandindo-se para a abstração filosófica – crença, vazio, morte. O “não sentir dor nem medo” não é anestesia, mas saturação, como se as emoções tivessem atingido um ponto de fusão. Há na descrição dos acontecimentos uma economia de palavras, quase formando uma prosa-poética. A quase ausência total de adjetivos cria uma nudez textual que espelha o desamparo do narrador.

#### 11 DE FEVEREIRO

Segunda-feira, vida nova. Sylvia me acordou às quatro da manhã para irmos com Zé até Earl’s Court tentar conseguir trabalho na fábrica. Ninguém tinha dinheiro para café nem nada. Faz muito frio, os automóveis têm uma camada de gelo em cima. Compramos o ticket do metrô, essa hora é perigoso andar sem pagar, tem muita fiscalização. Eles passaram a roleta e me chamaram. Eu ia enfiar o ticket na máquina, mas foi então que percebi que não suportava mais. As pessoas me empurravam querendo passar, o trem chegou, Sylvia e Zé perguntavam do outro lado: “Você não vem? Você não vem?”. Sem pensar, gritei: “Não, eu vou voltar para o Brasil”. Não planejei dizer aquilo, não planejei decidir nada. Quando vi, já tinha dito, já tinha decidido. (Abreu, 2018, p.593).

Conviver com uma ironia amarga “Segunda-feira, vida nova”, que já desmonta qualquer expectativa de recomeço. A *escrita afeminada* expõe a fratura entre o discurso social (vida nova) e a realidade marginal (composta por frio, fome, e trabalho precário). Os detalhes sensoriais são fundamentais, o gelo nos carros, a falta de café, o empurra-empurra no metrô criam um cenário de desumanização. O corpo do narrador é sitiado por forças externas (frio, pressão social, máquinas de controle de acesso), e a sintaxe imita esse cerco, por meio de frases curtas e quebradiças. A decisão de voltar para o Brasil surge como ato involuntário “não planejei (...) Quando vi, já tinha dito” (Abreu, 2018, p.593), o que revela uma característica ímpar da *escrita afeminada*: às vezes a autenticidade vem do colapso das performances. Não é um grito heroico, mas um rompimento de exaustão.

No caminho de volta apanhei uma garrafa de leite numa porta. Um carro da polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era *squatter*, ficaram excitadíssimos. Falei que era Brazilian e foi pior. O rato deu uma cuspada e rosnou: “*Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people...*”. Mandou que eu tirasse os tênis, as meias, me deixou

completamente descalço no cimento gelado, me revistou inteiro. Fiquei puto e perguntei se ele não queria vir até aqui, disse que tínhamos montes de drogas, armas e bombas. Ligou um radinho, falou não sei com quem. Queria saber onde eu tinha comprado a garrafa de leite. Lembrei de um supermercado em Earl's Court que fica aberto a noite toda, menti que tinha sido lá. Ele disse que àquela hora estava fechado. Garanti que não, sabia que não fecha nunca, no Natal costumávamos ir lá toda noite roubar macarrão. Ele pediu a nota de compra. Falei que tinha jogado fora. A humilhação durou quase uma hora. Enfim me soltou e mandou que saísse do país: “*Off! You're not welcome here!*”. Eu disse que estava justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta. Era verdade. (Abreu, 2018, pp. 593-594).

A abordagem policial revela uma biopolítica da marginalidade através de uma *escrita afeminada* que desmonta a ficção jurídica do Estado. O corpo do narrador – descalço no gelo, marcado pela diferença com a categoria “South American” – torna-se superfície de inscrição do poder colonial, onde hierarquias geopolíticas (norte/sul global) e de classe (cidadão/imigrante) se materializam em forma de violência e assédio. A exigência da nota fiscal da garrafa de leite escancara o absurdo burocrático como instrumento de opressão: o sistema exige documentos de comprovantes fiscais, enquanto nega os documentos básicos – vide o passaporte retido no Home Office.

Neste registro, a *escrita afeminada* opera por exposição crua do real, sem metáforas, a prosa mostra como a lei, longe de universal, é uma narrativa armada contra corpos indesejáveis. A reação do narrador, de autoincriminar-se falsamente como portador de “(...) montes de drogas, armas e bombas” (Abreu, 2018, p. 594) configura uma estética de astúcia e deboche *queer*, onde a mentira torna-se ato político de desestabilização do poder<sup>95</sup>. Ao narrar para o leitor o roubo de macarrão no Natal, Caio constroi uma epistemologia do saque: o furto alimentar é ressignificado como reparação histórica mínima. A animalização do policial enquanto “rato” inverte a lógica desumanizante do Estado, enquanto o uso da língua inglesa interrompida no diálogo “(...) Oh Brazilian...” (Abreu, 2018, p.594) no diálogo expõe o idioma enquanto ferramenta de dominação.

Depois da revista degradante, o policial solta o narrador com um “*Off! You're not welcome here!*” (Abreu, 2018, p.594). Essa “expulsão” verbal é a culminação da violência

---

<sup>95</sup> Segundo Preciado, “Enquanto a amizade e a filosofia são produtos da boa vontade, o amor e a arte dependem do intercâmbio de signos enganosos, mentiras que, como veremos, emanam de uma homossexualidade criptografada. (Preciado, 2014, pp. 181-182).

colonial. Porém essa cena carrega consigo uma ironia trágica: o narrador-personagem já havia tomado sua decisão de retornar ao Brasil, e agora o policial o ordena algo que ele já havia escolhido. A frase do policial oficializa e denuncia o não-pertencimento, transformando o corpo do imigrante em ‘lixo humano’ a ser devolvido. É a voz do Estado confirmando: você é descartável. Em contrapartida, a resposta do narrador “(...) estava justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta” (Abreu, 2018, p.594) é um ato de resistência sutil. Ao afirmar sua própria agência, ele rouba de seu opressor o poder de ditar seu destino.

A afirmação “(...) justamente vindo para casa escrever uma carta pedindo passagem de volta” (Abreu, 2018, p.594) opera uma metatextualidade radical: a carta de repatriação funciona como um espelho do próprio diário. Ambos são documentos de existência precária – uma endereçada ao Estado, outra à posteridade. Nesse sentido, o gesto de escrever se torna um ato político duplo. Primeiramente enquanto uma submissão burocrática, uma vez que a carta formaliza o desejo de retorno, sujeitando-se às leis migratórias. E em segundo lugar, como insurreição íntima, o diário registra a violência sofrida, convertendo a humilhação em testemunho. Quando o narrador enfatiza “era verdade”, ele reivindica veracidade contra o sistema de mentiras operante no conto (a nota fiscal inexistente, a mentira da compra do leite no mercado). Assim, a *escrita afeminada* afirma-se como último território de autenticidade. Mesmo quando o corpo é expulso, a palavra permanece como purpurina grudada nas paredes do real.

SEM DATA

Grafitado num muro em St. Johns Wood: “*Flower-power is died!*”. (Abreu, 2018, p.597).

A primeira coisa a se notar é que se trata de uma entrada sem data no diário, rompendo com cronologia como se o luto da utopia hippie transcendesse calendários. A grafia propositalmente errada (“died” em vez de “dead”), causa um estranhamento: seria um erro de estrangeiro? Ironia? Marca de semianalfabetismo? Ou tentativa de fonetizar o sotaque *cockney* como o Jack que apareceu anteriormente na narrativa? Londres pós-1968 vivia a morte do *flower-power*, mas no diário de Caio, isso ganha uma camada dupla: os *squatters* brasileiros são duplos sobreviventes, da ditadura no Brasil e do inverno hippie na Europa. O fato do

grafite estar na vizinhança de St. Johns Wood, bairro rico, perto dos estúdios da Abbey Road, demonstra um ato contracultural perante a lógica capitalista. A forma de arte marginal, efêmera, na superfície ilegal, inscrevendo um movimento de resistência na pele da cidade.

## 2 DE MARÇO

Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que apenas ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo. Meu coração sangra com uma dor que não consigo comunicar a ninguém, recuso todos os toques e ignoro todas as tentativas de aproximação. Tenho vontade de gritar que esta dor é só minha, de pedir que me deixem em paz e só com ela, como um cão com seu osso. A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão. (Abreu, 2018, p. 597).

A enumeração de perdas e frustrações carrega uma expressividade que não busca a contenção viril do sentimento, mas sim o derramamento, a exposição quase que dramática de vulnerabilidades. Essa escolha estética é um gesto próximo da *escrita afeminada* na medida em que encena uma sensibilidade exacerbada, um gesto que recusa a masculinidade heteronormativa que valoriza a racionalidade, a sobriedade e a superação rápida da dor. Aqui, o texto abraça a intensidade, deixando que a melancolia se manifeste em camadas, sem pedir desculpas por isso.

Aproximando a imagem do “(...) cão com seu osso” (Abreu, 2018, p. 597), à descrição de Derrida do que seria a lógica da poesia como hospitalidade ao ferimento e a alteridade, podemos ver algumas semelhanças na maneira de descrever essas sensibilidades. Derrida descreve o poema como algo que acolhe o “animal ferido”, metáfora que se assemelha da imagem do cão com seu osso, aqui transformado na dor íntima que não quer se partilhar.

Para responder a uma tal questão – em duas palavras, não é? – pede-se saber renunciar ao saber. E saiba disso sem jamais se esquecer: desmobilize a cultura, mas não se esqueça nunca, em sua doura ignorância, daquilo que você sacrifica no caminho, atravessando a estrada. (Derrida, 2003, p.5).

A poesia, para ele, é inseparável de uma opacidade constitutiva, de uma incompreensão que não se dissolve. O narrador traduz isso no final do trecho “(...) a única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso” (Abreu, 2018, p.597). Essa

aceitação do não-saber é resignação, e ao mesmo tempo uma abertura radical para o enigma da existência – a mesma abertura que Derrida identifica como o sopro vital da poesia. Ao acolher o indizível, o texto transforma lixo (dor, fracasso, exclusão) em purpurina (literatura, beleza, resistência).

#### 7 DE MAIO

Pelo menos estou vivo. Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar. “De cada luta ou repouso me levantarei forte como um cavalo jovem”, onde foi que li isso? Sei: Clarice Lispector, meu Deus, foi em *Perto do coração selvagem*. (Abreu, 2018, p.602).

Faço um recorte aqui para destacar uma passagem que considero demasiadamente interessante. A cena narrada no dia 7 de maio no diário começa com uma afirmação seca, quase tautológica: “Pelo menos estou vivo” (Abreu, 2018, p.602). Essa abertura remete à interioridade direta e quase abrupta que encontramos na escrita de Clarice, onde a constatação do próprio existir é suficiente para abrir um universo reflexivo. A *escrita afeminada* de Caio transforma esse gesto em algo mais performático e confessional: o sujeito não só declara que está vivo, mas expõe seu corpo em ação, “(...) andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar” (Abreu, 2018, p.602), compondo um inventário existencial que é simultaneamente frágil e teatral, típico de sua voz literária.

Em seguida, o reconhecimento: “onde foi que li isso? Sei: Clarice Lispector” (Abreu, 2018, p.602), operando como um pastiche consciente. O narrador não apenas repete a frase de *Perto do coração selvagem*, mas insere a lembrança de forma afetiva e desordenada, como se o ato de citar fosse também um ato de intimidade e de memória. É como se Caio encenasse o próprio instante em que a literatura de Clarice retorna ao corpo e à mente, misturando-se à experiência pessoal. Essa forma de citação não é meramente intertextual, mas envolve um afeto entre os textos. A homenagem-pastiche se insere na lógica da *escrita afeminada* pois recusa hierarquias de distanciamento crítico: não há mediação acadêmica ou reverência fria, mas uma apropriação amorosa e performativa. O tom coloquial, a confissão direta, a oscilação entre a vida banal e o instante literário sublime, tudo isso se aproxima da prosa clariceana, mas com a marca *camp-existencial* de Caio. O resultado é um gesto duplo: imitar e ao mesmo

tempo tornar pessoal aquilo que se imita, transformando a literatura de Clarice em parte do próprio corpo de sua escrita.

22 DE MAIO

Eu me fui, eu me sou, eu me serei em cada um dos girassóis do reino a ser feito. E as coisas terão que ser claras. Releio o que escrevi neste caderno, desde janeiro, revejo o que vivi. Tudo me conduziu para este *here and now*. Tudo terá que ser claro. *How can I tell you?* (Abreu, 2018, p. 604).

A sequência “Eu me fui, eu me sou, eu me serei” (Abreu, 2018, p. 604) expõe uma temporalidade fluída e fragmentada do sujeito, que não se fixa em um tempo linear, mas se desdobra num contínuo movimento entre passado, presente e futuro. Essa mobilidade subjetiva reflete o efeito da deriva existencial e identitária do vivenciada pelo sujeito exilado, cuja existência é permeada pela incerteza e pela multiplicidade de possibilidades de ser, simbolizadas aqui pelos “(...) girassóis do reino a ser feito” (Abreu, 2018, p.604). A metáfora do “reino a ser feito” aponta para um futuro aberto e incerto, espaço onde se configuram tanto a esperança quanto a angústia inerentes à construção de uma nova vida em contextos de deslocamento.

A insistência do narrador de que “as coisas terão que ser claras” (Abreu, 2018, p. 604), revela uma tensão entre o desejo de imposição de sentido e a constatação da dificuldade, quiçá impossibilidade, de comunicar e organizar a experiência dolorosa que atravessa a escrita. Este anseio por clareza remete a um esforço de domar a confusão interna provocada pela experiência da dor, da loucura e da melancolia, elementos constitutivos da *escrita afeminada* em *Ovelhas Negras*. Entretanto, a interrogação final “*How can I tell you?*” (Abreu, 2018, p.604), inscreve uma fissura comunicativa fundamental, expondo a distância entre o sujeito que sofre e o outro destinatário da fala, assim como a fragilidade da própria linguagem para dar conta da profundidade da experiência vivida. Essa falha reveladora reforça a característica da *escrita afeminada* de não se conformar com narrativas redentoras ou conclusivas, preferindo insistir na abertura, na dúvida e na incompletude.

O uso das expressões em inglês “*Here and now*” (Abreu, 2018, p. 604) e “*How can I tell you?*” insere a voz do narrador em um contexto globalizado e exilado, sinalizando tensão entre as línguas e culturas que atravessam a experiência do sujeito deslocado. Isso reforça o sentimento de não pertença, deslocamento e busca por pertencimento que caracteriza o “The

Flower Power is Dead”, o fim de uma era utópica e a entrada numa realidade fragmentada e incerta, da qual a *escrita afeminada* emerge enquanto uma forma de narrar a própria dor sem apagá-la.

29 DE MAIO

(no avião)

Problemas em Heathrow na hora de pesar a bagagem. Teria que pagar umas trinta libras de excesso, e eu só tinha cinco. Enfiei uns jeans dentro das mangas de um casaco, distribuí outras coisas pelos bolsos, mas tive que deixar muita coisa com Charles. Ficaram todos os panos indianos, os livros de Tarot, Macrobiótica, Alquimia, Astrologia, o vaso chinês, as duas bonecas, a bailarina e a camponesa, a chaleira Rudolpha Elizabeth. E os diários todos da Espanha, França, Suécia, Holanda, os primeiros tempos de Londres. Fiquei pensando se não terei deixado o essencial — e o essencial eram as coisas que coloriram a minha vida nesses dois anos sem cor.

Vejo a Inglaterra de cima. Não sinto nada. Vazio. Agora tudo é passado. Meu presente é este voo onde nada acontecerá. E o futuro branco. Londres fica para trás. Ainda está claro, dá para ver o canal da Mancha, a ilha de Wight ao longe. Fome. Vontade de conversar com alguém, mas perto só há uns italianos de ternos escuros falando muito rápido, parecem mafiosos. E devem ser. (Abreu, 2018, p. 606)

O episódio do excesso de bagagem torna-se uma metáfora para o peso emocional e existencial que o narrador carrega, mas também para a necessidade imperativa de se desprender, de abrir mão de parte do passado. Ao listar objetos deixados com Charles, o narrador evidencia que o que fica para trás são elementos que coloriram sua vida “nesses dois anos sem cor” (Abreu, 2018, p.606). Essa “vida sem cor” expressa a ausência de pertencimento, o vazio do exílio, e o que se abandona não é simplesmente matéria, mas um conjunto de afetos e experiências que marcaram a existência do sujeito. A dúvida sobre se deixou “o essencial” evidencia a angústia da perda e a incerteza do que realmente importa na sua trajetória pessoal.

Ao contemplar Londres de cima e se sentir “vazio”, o narrador habita um momento liminar, um espaço de transição onde passado, presente e futuro se confundem. O presente é “(...) este voo onde nada acontecerá” (Abreu, 2018, p.606) e o futuro é “branco”, noção de um tempo suspenso, marcado por uma indeterminação que atravessa o sujeito exilado.

Canapés e coca-cola. A aeromoça da Aerolineas Argentinas fala espanhol com os outros e inglês comigo. Deve ser o brinco na orelha esquerda,

roubado do antiquário de Chichester, a bolsa indiana roubada na Biba, os óculos roubados em Portobello. É tudo roubado, cariño, puedes hablar español.

Orly. Afinal, não voltei a Paris. Mas haverá tempo. Um crescente enorme no céu. Faço as contas, deve estar em Virgem. Reorganizar tudo no Brasil? Sobe um time inteiro de futebol ou algo assim, franceses. Cutucam-se, me olham, me filmam. Minha aparência destoa completamente de todo o resto. Começo a desconfiar que London, London, Babylon City é um lugar very, very special.

Peço à aeromoça algumas revistas ou jornais brasileiros. Ela me traz uma Manchete. Misses, futebol, parece horrível. Então sinto medo. Por trás do cartão-postal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza. O deboche, a grossura, o preconceito. (Abreu, 2018, pp. 606-607).

A presença dos italianos de ternos escuros que parecem mafiosos, o time de futebol francês que “me filmam”, e o reconhecimento da diferença do narrador – “Minha aparência destoa completamente de todo o resto” – evidenciam a dimensão da alteridade e do deslocamento identitário. Esse olhar do outro reforça a sensação de não pertencimento e o isolamento social e cultural que atravessa a experiência do exílio. Londres, “Babylon City”, sugere um espaço caótico e hostil, ao mesmo tempo fascinante e ameaçador, ressoando com a ideia de metrópole como espaço de fragmentação identitária.

O medo provocado pela leitura da revista Manchete, com sua pauta de misses e futebol, e a constatação do “jeito brasileiro que me aterroriza” (Abreu, 2018, p. 607), marcado pelo deboche, grossura e preconceito, sinalizam um conflito interno do sujeito entre o desejo de retorno e o receio do reencontro com uma cultura que ele sente distante e hostil. Esse temor reflete a complexidade do retorno do exílio, que não significa simplesmente regressar a casa, mas confrontar-se com as contradições e violências de uma sociedade muitas vezes intolerante.

Sobrevoamos o Atlântico, a grande asa sob minha janela. Escrevo, escrevo. O ronco dos motores, as narinas cheias de casquinhas de sangue endurecido. Penso em Sylvia, em Estocolmo, irá mesmo para a Índia? E eu não fui, agora é tarde. Tenho medo, desde Londres as palmas de minhas mãos estão encharcadas de suor. Meu Deus, não sou muito forte, não tenho muito além de uma certa fé — não sei se em mim, se numa coisa que chamaria de justiça-cósmica ou a coerência-final-de-todas-as-coisas. Preciso agora da tua mão sobre a minha cabeça. Que eu não perca a capacidade de amar, de ver,

de sentir. Que eu continue alerta. Que, se necessário, eu possa ter novamente o impulso do voo no momento exato. Que eu não me perca, que eu não me fira, que não me firam, que eu não fira ninguém. Livra-me dos poços e dos becos de mim, Senhor. Que meus olhos saibam continuar se alargando sempre. Sinto uma dor enorme de não ser dois e não poder assim um ter partido, outro ter ficado com todas aquelas pessoas. Volta a pergunta maldita: terei realmente escolhido certo? E o que é o “certo”? Digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá — London, London, Estocolmo, Índia — eu continuaria sempre perguntando. Minhas mãos transpiram, transpiram. O nariz seco por dentro. Não quero escrever mais nada hoje. Um casal transa em pé no corredor, sobre o Atlântico. O italiano a meu lado dorme com a mão no pau o tempo todo, será um costume latino? A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim me embora, meu Deus, eu vim-me embora. (Abreu, 2018, pp. 607-608).

O sobrevoar do Atlântico e a “(...) grande asa sob minha janela” (Abreu, 2018, p.607), situam o narrador num espaço liminar, de passagem entre lugares, entre tempos e entre estados de ser. O voo simboliza a condição de deslocamento constante, mas aqui ganha uma dimensão mais tensa e pessoal, marcada pelo medo, pela dúvida e pelo desejo de se manter íntegro. O narrador revela uma fê tènue, que não é necessariamente em si mesmo, mas numa “justiça-cósmica” ou numa “coerência-final-de-todas-as-coisas”, o que indica uma busca por sentido maior em meio ao caos da experiência. Esse pedido de proteção, é uma oração que combina vulnerabilidade e resistência, pedindo para não perder a capacidade de amar, sentir e estar alerta. Essa oração íntima ecoa a sensibilidade típica da *escrita afeminada*, que se constroi a partir da exposição da fragilidade e da afirmação da potência de se sentir interessante.

A dor enorme de não ser dois e a angústia sobre a escolha certa expressam a solidão do sujeito exilado que se percebe fragmentado, dividido entre os lugares e as pessoas. A observação do casal que transa no corredor e do italiano que dorme ao lado adiciona uma camada de corporeidade e sexualidade à cena, o reforçando a dimensão performativa e viva da *escrita afeminada*, que não apaga o desejo nem a corporeidade, mas os afirma como elementos centrais da experiência subjetiva. A naturalidade da sexualidade contrasta com a tensão interna do narrador e traz à tona o desejo e a vivacidade do corpo, apesar do medo e da angústia. A referência poética às Plêiades, citando Safo, e a constatação “eu vim-me embora” conferem ao texto um tom melancólico e ritualístico, como se o narrador estivesse fechando um ciclo, aceitando a separação e a partida definitiva.

### 3.2.2: NOITES DE SANTA TEREZA (1983)

*Foi escrito em 1983, no Rio de Janeiro, entre as novelas de Triângulo das águas, e nunca publicado, creio, por ser às vezes francamente pornográfico. Sua linguagem ao mesmo tempo afetada e chula, cheia de referências literárias, tem uma influência deliberada de Ana Cristina Cesar, na época minha grande interlocutora, amiga e cúmplice. (Abreu, 2018, p. 623).*

*Out of the ash  
I rise with my red hair  
And I eat men like air.*  
Sylvia Plath, “LADY LAZARUS”

A epígrafe de Sylvia Plath aqui é essencial para lermos ‘Noites de Santa Tereza’ como *escrita afeminada*. A epígrafe cria um ponto para a conexão entre Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar, escritora carioca que traduziu Plath e compartilhou seu imaginário<sup>96</sup>. Caio solicita Plath para abrir o seu conto como um grito de ressurreição *queer* – “De dentro das cinzas / Eu desponto, meu cabelo em fogo / E devoro homens como ar”<sup>97</sup> – que nasce de uma contraposição entre os amigos Ana C. e Caio F. O estilo poético de Ana Cristina Cesar é rodeado por Abreu, de maneira bastante eschachada e caricata, como se fosse uma representação *drag* da literatura da escritora carioca. Caio radicaliza o erotismo textual Cesariano. Enquanto Ana Cristina Cesar escreve  *fingindo ser fingida*<sup>98</sup> enquanto ‘menininha’<sup>99</sup> para sabotar o cânone masculino, Caio assume um “viadismo literário”<sup>100</sup> para escandalizar o cânone pelo exagero.

ME PENETRAS por trás como a uma cadela, a grande cabeça roxa da tua  
piça encharcada pela minha saliva. Só fico de quatro, como gostas, depois de

<sup>96</sup> Dedicando-se ao estudo e à prática da tradução, a Ana Cristina crítica literária e ensaísta aproxima-se literariamente de Sylvia Plath, dentre outros poetas, ao analisar e traduzir textos da poeta norte-americana, e obtém, em 1980, o grau de Master of Arts, with distinction, com uma tradução completa e comentada do conto “Bliss”, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield. (Pietrani, 2009, p. 17).

<sup>97</sup> Tradução de Mariana Ruggieri (2020). Disponível em: <<https://traducaoliteraria.wordpress.com/2008/06/05/sylvia-plath-lady-lazarus/>>. 2008. Último acesso em: 08 de agosto de 2025.

<sup>98</sup> “(...) finjo fingir que finjo” (Cesar, 2016, p.159).

<sup>99</sup> “Não sinto nada, mamãe (...) Entretanto sou moça” (Cesar, 2016, p.20).

<sup>100</sup> Segundo João Silvério Trevisan, “Há (...) a voz personalíssima de Caio Fernando Abreu, com seus contos cheios de rapazes sonhadores e abúlicos, em clima pós desbunde, procurando amor na cidade grande ou arrastando consigo uma sexualidade sem paz, descoberta às vezes com surpresa na figura de um sargento sádico, às vezes com ansiedade no corpo latejante de um primo mais velho etc. (Trevisan, 2018, p.256).

hastear tua bandeira no mínimo a meio pau, batendo acima do umbigo rendido de eletricista. Carpinteiros, ergam bem alto o pau da cumeeira! grito rindo arreganhada enquanto molho lençóis e mordo fronhas e teu leite grosso escapa de dentro de mim para melar coxas e pentelhos. Enxugamos os gozos em papel higiênico cor-de-rosa e voltas a me chamar de senhora, sem ouvir Cláudia Chawchat que bate portas no quarto ao lado, escandalizada com meus gritos. Puta, não diz, mas ai! traumatismos, reumatismos, solecismos. Estou ficando velha e louca aqui no alto deste morro velho, bem na curva da mangueira e das tormentas. (Abreu, 2018, p.623)

O conto é um corpo-texto dissidente e eleva a *escrita afeminada* a uma exponencial máxima de hipérbole descritiva. Caio trabalha aqui com uma economia do excesso: tudo escorre, tropeça e se monta enquanto performance *queer*. Caio pratica o “enviadecimento” da literatura, não simplesmente como estilo e sim como estratégia de guerra contra a heteronormatividade<sup>101</sup>. Aqui, cada gozo enxugado em papel higiênico cor-de-rosa é um manifesto; cada grito por portas vizinhas, um ato de insurgência de uma *queeridade* que não quer ser nem mesmo reconhecida pela heteronormatividade.

No porto inseguro lá embaixo vão e voltam navios de e para Surabaya, Johnny, tira esse cachimbo da boca, seu rato! À hora da partida, acaricio culhões de estivadores pelo cais, mas acordo às quatro da manhã para chupar outra vez o guarda noturno, depois às seis me faço enrabar em pé pelo negrão jardineiro pedindo que me chame de Zelda para que eu goze como numa valsa. Zilda, ele geme, Zildinha, então desisto temporariamente de sexo e pela manhã compro rosas na feira onde não há um que eu não tenha, sabes? Tipo Clarissa Dalloway compareço à pérgola do hotel em modelinho vaporoso, entre sedas e musselinas me estendo na relva folheando diários da Mansfield e suavemente tusso, tusso, très Bertha Young. Mas não apago o cigarro, é com ele em punho que à tarde troto ladeira abaixo em chita estampada e havaianas, hibisco no jubão, bem Sonia Braga. Lambo com os olhos do rabo o cobrador e desço antes do Flamengo deixando telefone embrulhadinho junto com o dinheiro da passagem. Mais tardar sábado tem mulatão de Madureira em meu dossel. (Abreu, 2018, pp. 623-624).

Como uma esquete *queer* de ‘Casseta e Planeta’, o trocadilho com “Porto inseguro lá embaixo” (Abreu, 2018, p. 623) já anuncia o caráter caricato do conto. O excerto funciona como um caleidoscópio de referências, passando por Clarissa Dalloway/Virginia Woolf,

---

<sup>101</sup> Halberstam propõe: “Deixemos o sucesso e suas conquistas materiais para os republicanos, para os gerentes corporativos, do mundo, para os vencedores de *reality shows* na TV, para os motoristas de SUVs. O conceito de praticar o fracasso talvez nos incite a descobrirmos nosso panaca interno, a sermos perdedores, a ficarmos aquém das expectativas (...) Todos os perdedores são herdeiros daqueles que perderam antes deles. O fracasso adora companhia (Halberstam, 2020, p. 170).

evocando Bertha Young e Sonia Braga. Caio F. Abreu está costurando alta cultura e baixa cultura como uma *drag queen* costuraria strass em um vestido de jeans rasgado.

Nesse sentido, a cena de sexo com o jardineiro é crucial: quando ele erra o nome “Zilda” em vez de “Zelda”, há uma falha *queer* que ecoa Halberstam<sup>102</sup>. Não é acidente, mas sim a beleza do desajuste. Logo depois a protagonista compra rosas como Clarissa Dalloway, mas com o trocadilho *camp*: a aristocracia literária britânica invadida por duplos sentidos. A descida da ladeira merece atenção especial: Hibisco no cabelo, com havaianas e chita estampada – uma montagem tropicalista que parodia a elegância europeia. E o gesto de “lamber com os olhos do rabo” o cobrador transforma o ônibus em espaço erótico, subvertendo o transporte público – lugar de controle social – em zona de desejo. O recado de telefone embrulhado é genial: o contato sexual reduzido à um objeto descartável, quase um *happening*. Tudo culmina na promessa do “mulatão de Madureira”, onde raça, classe e gênero entram na dança. Não há medo do clichê: o autor o enfeita com glitter e o sustenta sem medo ou preocupação para com a recepção por parte do cânone.

A protagonista mapeia a cidade através de zonas eróticas dissidentes, por meio de diversos mecanismos de *hacking* de espaços heteronormativos. No porto “(...) acaricio culhões de estivadores pelo cais” (Abreu, 2018, p.623) o espaço de partidas e chegadas é convertido em mercado sexual. O Hotel configura um cenário burguês invadido pelo corpo dissidente de Zelda. O ônibus vira figura de transporte público enquanto dispositivo de *cruising*<sup>103</sup> “(...) lambo com os olhos do rabo o cobrador” (Abreu, 2018, p.624).

Te busco por telefone, telegrama e telepatia na cidade antiga onde vendo móveis, viro punk a tesouradas, cinco furos na orelha esquerda, jogo um Volpi no lixo, cometo escrotidões indizíveis rasgando noites que não estas de agora, mais tropicais e tão ordinárias quanto. Enfim parto em lágrimas da cidade iluminada espatifando corações de gás néon, tudo em vão naquelas madrugadas em que choro bêbada cheirada mal fodida metade no ombro de Patrícia, metade no ombro de Luiz Carlos, e repito repito meu amor você não precisa mentir, você só precisa me dizer por quê, Camille Claudel perde. Deixo recado definitivo na secretária eletrônica alta madrugada e parto, definitiva também, pasta de originais inéditos na sacola relíquia Biba

<sup>102</sup> “Fracasso queer... tem muito mais a ver com fuga certa virtuosidade” (Muñoz *apud* Halberstam, 2020, p.131).

<sup>103</sup> Ver Muñoz: “Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity” (2019).

de franjas e espelinhos na gare da Estação da Luz: Janet Frame abandona a Nova Zelândia. (Abreu, 2018, p. 624).

Os gestos “te busco por telefone, telegrama e telepatia na cidade antiga” são referências diretas à maneirismos literários de Ana Cristina Cesar. Esse trecho é o “suco” da paródia da estética de Ana C. por meio da *escrita afeminada*. O glossário de ‘valise’ de Ana é referenciado por meio dos objetos que nos são descritos “tesouradas, (...) secretária eletrônica, (...) pasta de originais inéditos” (Abreu, 2018, p.624) ou até mesmo pela nomeação da Estação da Luz de ‘gare’ – colocando o deslocamento da representação imagética europeia no meio de referências brasileiras. Os personagens com nomes semelhantes aos *affairs* que Ana teve em vida – como Luiz. Todas essas referências oblíquas e dissimuladas constroem tramas referenciais à estética, poética e obra de Ana C.

Agora sou o último quarto no fim de corredor, à esquerda de quem vai, não de quem vem, compreende? antes da queda brusca do caminho nos trilhos do bondinho. Ligo a TV sem som, espalho devagar nívea hidratante entre as coxas, pelas róseas pregas do cuzinho que eles gostam de arrombar, objetos brutais e necessários. E de novo te espero em desespero, outra paisagem, outros sabores, quem sabe o porteiro da noite batendo à porta dizendo ser você interurbano urgente na portaria e eu nem atenda abrindo de joelhos com os dentes manchados de batom o zíper do garotão. *Anyway*, amanhã vou e volto tentar te ver, talvez ponte aérea, trem só se me sentir demasiado Karen Blixen, o que é raro. Trarei Rimbaud da Abissínia — alma gangrenada, a minha; dele a perna, naturalmente — para abnegada cuidá-lo até o fim. Recados para Isabelle, exigirei direitos totais sobre a obra, que não há de ser *par délicatesse* que perderei minha vida.

Entre os galhos da mangueira carregada espio a lua minguante sobre a Guanabara, lobiswoman esfaimada na curva das tormentas. Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho. (Abreu, 2018, p.524).

A mistura da temática da intimidade, como uma gramática do segredo ou da confissão – traços que estão bastante presentes na lírica de Ana Cristina Cesar – porém feito de modo amplamente explícito, pornográfico e vulgar é o exercício de subversão de valores que a *escrita afeminada* realiza neste conto.

A figura da ‘*lobiswoman*’ se aproxima de um estilo representativo muito comum na poética de Ana Cristina Cesar: a ‘gatografia’<sup>104</sup>. A proposta de *gatografar* – presente em diferentes textos de Ana Cristina Cesar, está ligada à ideia de se escrever como um gato: com o corpo inteiro, atenta ao detalhe mínimo; de maneira dissimulada, insinuante, não linear; incorporando olhares enviesados, gestos rápidos, movimentos entre o doméstico e o selvagem; capturando o instante como se fosse um salto. O *gatografar* é, ao mesmo tempo, observação e performance do próprio ato de escrever – sem apagar as marcas do corpo, do desejo, do acaso, e da irregularidade. A figura da *lobiswoman* atravessa fronteiras, é humana e animal, feminina e monstruosa, mítica e concreta. Seu próprio nome transita entre o híbrido de dois idiomas (o português e o inglês: lobisomem + woman = *lobiswoman*). Esse trânsito é *gatográfico* porque recusa fixar identidade única. A fome da *lobiswoman* não é só literal; é desejo, impulso, erotismo. No *gatografar*, o desejo se infiltra no ato de escrever, como as garras que deixam marca no que tocam. A fome é o traço que rasga a cena.

Ao *gatografar* a *lobiswoman* Caio Fernando Abreu criou uma figura que desloca o imaginário patriarcal – o lobisomem – para o feminino, mas sem domesticá-lo. A mulher aqui não é apenas objeto de desejo ou vítima. É a predadora, esfaimada, situada no limiar do perigo, misturando intimidade, ferocidade e poesia.

“Agora sou o último quarto no fim de corredor, à esquerda de quem vai, não de quem vem, compreende? antes da queda brusca do caminho nos trilhos do bondinho. Ligo a TV sem som, espalho devagar névea hidratante entre as coxas, pelas róseas pregas do cuzinho que eles gostam de arrombar, objetos brutais e necessários.” (Abreu, 2019, p. 524) A cena começa evocando imagens/cenários que são comuns em narrativas de Ana Cristina Cesar, inseridas em contextos domésticos ou representando cenas que representem intimidade<sup>105</sup>. Entretanto, na paródia de Caio Fernando Abreu, o choque/humor/escândalo se dá nas imagens pornográficas que irrompem dentro desses cenários que inicialmente remetem à uma tradição

<sup>104</sup> A noção de “gatografia” na poética de Ana Cristina Cesar aparece pela primeira vez nos poemas que compõem “Inéditos e Dispersos” (1985).

<sup>105</sup> Em ‘Luvas de Pelica’ (1962), por exemplo, temos a seguinte descrição: “Quero te passar o quarto imóvel com tudo dentro e nenhuma cidade fora com redes de parentela. Aqui tenho máquinas de me distrair, tv de cabeceira, fitas magnéticas, cartões-postais, cadernos de tamanhos variados, alicate de unhas, dois pirex e outras mais.” (Cesar, 2016, p.56).

poética/contística que está colocada em um tom bem mais suave de descritivismo e elaboração de erotismo.

A menção à Rimbaud é fulcral, não apenas impondo um um intertexto, mas configurando um dispositivo para falar da AIDS – a “alma gangrenada” de quem narra; a perna gangrenada do poeta. O paralelo entre a perna amputada de Rimbaud e os “gânglios” da narradora é genial. A situação de saúde que ela nos descreve é preocupante: a enumeração dos sintomas “febres suspeitas”, “suores”, “sapinhos na boca”, não são necessariamente um diagnóstico médico, mas performance literária. Caio transforma o corpo doente em palco, ecoando a ideia de que a *escrita afeminada* é um “corpo em vertigem”. Aqui temos um movimento descritivo brilhante: a menção não-dita à AIDS (no contexto dos anos 80/90), operando como o “não dito escandaloso”. O “sei lá” é o ápice da ironia trágica, fingir desinformação quando se sabe tudo demais.

“Noites de Santa Tereza” consagra-se como corpo-texto dissidente onde a *escrita afeminada*, em sua plena potência, desmonta a linguagem patriarcal para erigir ruínas gloriosas: o erotismo que tropeça, e melodrama que brilha com purpurina sobre feridas abertas. Através de gestos literários piratas – travestir cânones, cuspir Volpis no lixo, travestir escritas com adereços *drag* – Caio Fernando Abreu pratica o “enviadecimento” da literatura. Uma vez que escrever afeminadamente é enviadecer a página e a letra, este conto é a valsa final de uma *lobiswoman* que – mesmo sabendo que não vai ‘durar muito’ – insiste em sujar de batom a página, rasgando a noite com unhas de loba-poeta, dentes de fera e alma gangrenada de Rimbaud. Porque sobreviver aqui, afinal, nunca foi sobre vencer para sempre, mas escrever-se viva até o último suspiro. Neste sentido, o conto encarna o hexagrama K’an em sua jornada líquida pelo abismo: corpo-texto que se faz água para corroer as margens do real, deslizando entre o erotismo e a morte, o chão e o precipício. Como o Abismo que ensina a persistir no perigo, Caio molda a *escrita afeminada* em arma de fluxo e dissolução – sintaxe que inunda códigos patriarcais, gozo que penetra roxas de silêncio. Ao fim, resta a *lobiswoman*, mesmo sabendo “não durar muito”, lambe a lua com língua de poeta, porque compreendeu que sobreviver é ser o próprio abismo em movimento.

### 3.3 K'EN

*Mantendo imóveis as mandíbulas.  
As palavras estão em ordem.  
I-Ching, O LIVRO DAS MUTAÇÕES.*<sup>106</sup>

A terceira e última parte de *Ovelhas Negras* é regida pelo hexagrama conhecido como A Quietude. Ela é o hexagrama de número 52 do I-Ching, e o símbolo desse hexagrama é a montanha, o filho mais moço do céu e da terra. Quando relacionado ao ser humano, o tema do hexagrama consiste na busca da serenidade do coração. Enquanto o Budismo aspira à quietude através de uma extinção de todo movimento no Nirvana, o Livro das Mutações sustenta que a quietude é sempre um estado de polaridade que tem como constante complemento o movimento. A sua imagem é:

Montanhas próximas umas das outras:  
a imagem da QUIETUDE.  
Assim o homem superior não deixa seus pensamentos irem além da situação em que se encontra. (Wilhelm, 2006, p.162).

O coração pensa constantemente. Isso não pode mudar. Mas, os movimentos do coração – isto é, os pensamentos – devem se limitar à situação de fato, ao contexto atual da vida. Todo o pensar que transcende o momento apenas faz sofrer o coração. A quietude chega, então, à sua culminância. Só que este estágio ainda não foi alcançado. Apesar de ter conseguido acalmar o eu com seus pensamentos e impulsos, não se está totalmente livre. E por isso mesmo, a quietude do coração é esperada e importante: com o tempo conduz à completa eliminação dos impulsos egoístas. Apesar de o ser humano não se ter libertado dos perigos da dúvida e da inquietude, esse estado de ânimo não é um erro, pois conduz, ao final, a um prêmio mais elevado. (Wilhelm, 2006, p.163). Quando um ser humano se encontra numa situação perigosa para qual não está preparado, tende muitas vezes a falar em excesso e se permitir brincadeiras inoportunas. Mas descuidos de linguagem conduzem, muitas vezes, a situações que mais tarde poderão ser motivo para arrependimento. No entanto, quando se é discreto ao falar, as palavras vão adquirindo uma precisão cada vez maior e desaparecem, então, todos os motivos de arrependimento. (Wilhelm, 2006, p.163)

---

<sup>106</sup> Cf. Wilhelm, 2006, p. 161.

O hexagrama K'en sugere um momento de interrupção ou quietude. Pode indicar que você precisa parar, refletir e não forçar ações precipitadas. O hexagrama fala sobre saber onde parar (tanto em ações quanto em palavras). Quem ignorar a mensagem de K'en e insiste em agir impulsivamente, pode enfrentar resistência e fracasso. A quietude não é passividade, mas sabedoria estratégica. K'en é um chamado para “parar e contemplar”. Como a montanha, devemos nos manter firmes em nossas bases, sem perdemos a flexibilidade interna. A resposta para nossas questões pode estar no silêncio e na observação, não na ação imediata. Caio Fernando Abreu defendia uma *escrita* que subvertia os padrões de gênero, recusando a rigidez do “masculino” e do “feminino” na linguagem. A *escrita afeminada* opera por suspensão: recusa a ação direta – assim como a montanha que observa sem se mover – abrindo espaço para ambiguidade, introspecção e subversão silenciosa. O hexagrama é uma imagem da pausa radical para onde o autor buscou encaminhar seu livro. Encerrando-o, ele pode representar uma quietude não passiva, mas resistente. As histórias e personagens regidos por esse hexagrama recusam-se a seguir o “rebanho” – normas sociais – assim como K'en ensina manter-se firme sem ceder. Tanto K'en quanto a escrita de Caio revelam que parar pode ser um ato revolucionário. A terceira parte de *Ovelhas Negras* mostra que, na imobilidade, rompe-se com a lógica produtivista (tão rejeitada por Caio). K'en aqui é, metáfora da resistência *queer*: a montanha como corpo que não se move, mas desafia a paisagem.

### 3.3.1 ANOTAÇÕES SOBRE UM AMOR URBANO (1977)

*Entre 1977, quando foi escrito, e 1987, este texto passou por várias versões. Três delas chegaram a ser publicadas (na extinta revista mineira Inéditos; no caderno Cultura, de Zero Hora, e no suplemento literário de A Tribuna da Imprensa). Alguns trechos também foram utilizados por Luciano Alabarse num espetáculo teatral. Mas nunca consegui senti-lo “pronto”, e por isso mesmo também nunca o incluí em livro. Continuo tendo a mesma sensação. Mas 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. (Abreu, 2018, p.643).*

*Te amo como as begônias tarântulas amam seus congêneres; como as serpentes se amam enroscadas lentas algumas muito verdes outras escuras, a cruz na testa lerdas prenhes, dessa agudez que me rodeia, te amo ainda que isso te fulmine ou que um soco na minha cara me faça menos osso e mais verdade.*

Hilda Hilst, “LUCAS, NAIM”

Em “Anotações sobre um amor urbano”, Caio Fernando Abreu constroi um mosaico de fragmentos que, mais do que narrar uma história de amor, registram a pulsão de um desejo em movimento. A escolha de abrir o conto com a epígrafe de Hilda Hilst “(...) Te amo como as begônias tarântulas...” (Abreu, 2018, p. 643), já inscreve a narrativa numa tradição literária que funde o erótico ao animalesco, o afeto à ameaça, instaurandoum amor ao mesmo tempo corpóreo e perigoso. Gerando um modo de negar a contenção viril, preferindo a intensidade, a exposição emocional e o excesso sensorial. Ao longo do conto, as anotações do narrador funcionam como um diário performático, onde o ‘eu’ se reinventa a cada registro, enroscando-se na própria linguagem, tal qual as serpentes da epígrafe.

A atmosfera inaugurada pela epígrafe com o texto de Hilda Hilst, onde o amor é enroscado, ameaça e verdade, encontra eco imediato nas primeiras anotações do narrador. Já nos instantes iniciais, o texto de Caio recusa apresentar um enredo linear ou situar o leitor com clareza; em vez disso, lança-o diretamente em cenas recortadas, como flashes de encontros e silêncios. A fragmentação, aqui, não é apenas um recurso formal, mas um gesto afetivo que emula a intermitência das relações urbanas e a oscilação entre desejo e ausência. Como nas imagens animais da epígrafe, os personagens se aproximam e se afastam num ritmo de atração e perigo, cumprindo um amor que se sustenta mais na efemeridade do toque e na presença-ausente da memória sensorial do que na promessa de estabilidade e confiança. Assim, a *escrita afeminada* se anuncia, marcada pela vulnerabilidade, com muita dramatização e movida pela intensidade do instante.

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 pode 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. (Abreu, 2018, p.643).

Logo nas primeiras anotações, o narrador expõe um desejo que, como de praxe, não é suave nem estável, se é desejo há sempre o risco de perda, de silêncio, de distância. Frases curtas, diretas e às vezes truncadas funcionam como cortes que alternam momentos de afeto com momentos de frieza ou ausência. O ritmo fragmentado cria uma leitura que é, ela mesma, um corpo tenso: ora se expande na evocação sensorial de um encontro, ora se contrai no recolhimento após a indiferença do outro. Esse movimento reproduz o gesto das serpentes da epígrafe, que se enroscam num abraço apertado, mas que pode, a qualquer momento, se tornar um estrangulamento. O texto não busca neutralizar o risco para proteger o ‘eu’, muito pelo contrário, ele se lança ao perigo como forma de verdade. Cada anotação é um ato afeminado performático, onde o narrador encena suas reações de ciúme, de espera, de tesão, de raiva, e ao fazê-lo, abandona qualquer pretensão de ‘dignidade’ ou “honra” masculina heteronormativa tradicional. Ao invés de controlar o afeto, ele o exagera, o expõe, e transforma o amor em matéria estética.

Não diz nada, você não diz nada. Apenas olha para mim, sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despencou uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo e em silêncio, um pedido, dois pedidos. Pedi para saber tocá-lo. Você não me conta seus desejos. Sorri com os olhos, com a mesma boca que mais tarde, um dia, depois daqui, poderá me dizer: não. Há uma espécie de heroísmo então quando estendo o braço, alongo as mãos, abro os dedos e brota. 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. (Abreu, 2018, pp.643-644).

Caio inscreve na linguagem uma coreografia de contato e afastamento, prazer e ferida, que encarna o que Hilda Hilst formula como amar “ainda que isso te fulmine”. É essa

disposição para ser aniquilado, para se fazer ‘menos osso e mais verdade’, que liga o narrador à tradição da *escrita afeminada* e lhe dá força política e poética.

Pensei em você. Eram exatamente três da tarde quando pensei em você. Sei porque sacudi a cabeça como se você fosse uma tontura dentro dela e olhei o digital no meio da avenida.

Corre, corre. O número do telefone dissolvendo-se em tinta na palma da mão suada. Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranoia 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. Mergulho no cheiro que não defino, você me embala dentro dos seus braços, você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto, e você me beija e você me aperta e você me leva para Creta, Mikonos, Rodes, Patmos, Delos, e você me aquieta repetindo que está tudo bem, tudo, tudo bem. O telefone toca três vezes. Isto é uma gravação deixe seu nome e telefone depois do bip que eu ligo assim que puder, o.k.? (Abreu, 2018, p.644).

A abertura da passagem, “Pensei em você. Eram exatamente três da tarde...” (Abreu, 2018, p. 644) – é precisa como um golpe, quase como um *flash* fotográfico. É a agudeza de que fala Hilst: o amor surge como uma tontura que invade e desestabiliza o narrador. O gesto de sacudir a cabeça como se o outro fosse uma vertigem já é um sinal de vulnerabilidade: um corpo afetado pelo desejo, ao ponto de precisar expulsá-lo para continuar andando. Aqui, a *escrita afeminada* se faz pela confissão direta, sem blindagem emocional.

Entre engarrafamentos, buzinas, britadeiras, a cidade aparece como um espaço muito ruidoso e hostil. Nesse caos, o corpo amado se torna refúgio “(...) me embala dentro dos seus braços (...) me aquieta repetindo que está tudo bem” (Abreu, 2018, p.644). A urgência da cena, marcada pelo corre-corre, e o gesto de anotar o telefone na palma da mão suada já antecipam que essa segurança é frágil. O texto encena o abraço das serpentes: aperto de proteção, mas que pode virar sufocamento quando o outro não atende. O parágrafo central é uma sobreposição de cheiros, toques, sons e nomes de lugares: Creta, Mikonos, Rodes, etc; construindo um transbordamento sensorial. Esse excesso recusa a imagem econômica e objetiva e aposta no acúmulo, na ornamentação, no prazer de dizer mais do que o necessário.

Depois do clímax sensorial e afetivo, a cena se interrompe bruscamente no som mecânico de uma secretária eletrônica. É o momento do fulminar da epígrafe, o narrador é lançado de volta ao desamparo. A alternância entre o excesso e o vazio é o motor da *escrita afeminada* aqui. O amor urbano é um campo minado de instantes intensos e quedas imensas.

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. Gramados batidos de sol, poços claros. Alguma coisa então para, todas as coisas param. Os automóveis nas ruas, os relógios nas paredes, as pessoas nas casas, as estrelas que não conseguimos ver aqui do fundo da cidade escura. Olho no poço do teu olho escuro, meia-noite em ponto. Quero fazer um feitiço para que nada mais volte a andar. Quero ficar assim, no parado. Sei com medo que o que trouxe você aqui foi esse meu jeito de ir vivendo como quem pula poças de lama, sem cair nelas, mas sei que agora esse jeito se despedaça. Torre fulminada, o inabalável vacila quando começa a brotar de mim isso que não está completo sem o outro. Você assopra na minha testa. Sou só poeira, me espalho em grãos invisíveis pelos quatro cantos do quarto. Fico noite, fico dia. Fico farpa, sede, garra, prego. Fico tosco e você se assusta com minha boca faminta voraz desdentada de moleque mendigo pedindo esmola neste cruzamento onde viemos dar. (Abreu, 2018, pp. 644-645).

O narrador declara que não toma banho, guardando o cheiro do outro como uma espécie de tatuagem invisível na pele. Na *escrita afeminada*, esse apego ao resíduo, ao grudado, sinaliza uma estética do excesso e do contato prolongado, onde o corpo não se separa do outro, mas se deixa ser afetado por. A linguagem se faz líquida pelas metáforas que mobiliza, evocando mergulhos profundos na intimidade do outro. Essa imersão simboliza a entrega total ao afeto, mas também a perda de estabilidade, como se o ‘eu’ fosse uma gota dissolvida no oceano do ‘outro’. Essa dissolução pode ser interpretada como um traço da *escrita afeminada*, que abraça a fluidez e o desmanche do sujeito enquanto forma de potência poética. O narrador deseja parar o tempo “Quero fazer um feitiço para que nada mais volte a andar” (Abreu, 2018, p.644),

Por sua vez, a cidade, com seus ruídos e movimento, se dissolve diante desse instante congelado. Essa suspensão sugere um refúgio quase mágico do amor, mas ao mesmo tempo,

acentua o contraste com a vida urbana caótica e instável. O amor é um lugar que contraria a lógica funcional da cidade, numa espécie de ilusão que se sustenta na intensidade do presente. A imagem corporal é crua, não idealizada, revelando a exposição e fragilidade que a *escrita afeminada* celebra. O ‘eu’ se entrega como “(...) boca faminta, voraz, desdentada” (Abreu, 2018, pp. 644-645), uma figura quase infantilizada e marginal, o que desmonta qualquer ideal de masculinidade forte e autocontrolada. O cruzamento ‘onde viemos dar’ extrapola a referencialidade do ponto geográfico para se tornar uma metáfora para o encontro de corpos e desejos em um espaço urbano marcado pela precariedade e pela sobrevivência. Essa geografia simbólica reforça a ideia de que o amor *afeminado* é um ato de resistência em meio a uma cidade que parece hostil e impessoal.

No primeiro trecho analisado, o abraço em meio à avenida funciona como refúgio sensorial contra a violência sonora e visual da cidade, instaurando uma intimidade que suspende o tempo e recria o espaço em imagens de viagem e descanso. No segundo, a recusa ao banho e a preservação do cheiro do outro marcam a recusa da assepsia e da separação: o corpo se deixa invadir, dissolver e fragmentar, numa entrega que desmonta a rigidez da masculinidade normativa e assume a vulnerabilidade como potência.

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanoides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro. (Abreu, 2018, p.645).

Já no terceiro trecho que aqui se apresenta, a cidade retorna como organismo doente e podre, contaminando o próprio vínculo. O narrador reconhece que o “vírus” caminha na veia de ambos, fundindo desejo e ameaça num mesmo fluxo. Costurados no texto, esses momentos revelam como Caio Fernando Abreu elabora uma *escrita afeminada* que se move entre a febre o sossego, entre o toque que salva e o contágio que apodrece, sempre acolhendo o excesso, o descontrole e a exposição como matéria viva da experiência amorosa urbana.

Fala fala fala. Estou muito cansado. Já não identifico nenhuma palavra no que diz. Apenas me deixo embalar pelo ritmo de sua voz, dentro dessa melodia monótona angustiada perplexa repetitiva. Quase três da manhã. Não temos aonde ir, nunca tivemos aonde ir. Um nojo, vezenquando me dá um asco — nojo é culpa, nojo é moral — você se sente sórdido, baby? — eu tenho medo, não quero correr riscos — mas agora só existe um jeito e esse jeito é correr o risco — não é mais possível — vamos parar por aqui — quero acordar cedo, fazer cooper no parque, parar de beber, parar de fumar, parar de sentir — estou muito cansado — não faz assim, não diz assim — é muito pouco — não vai dar certo — anormal, eu tenho medo — 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. (Abreu, 2018, p.645)

A ausência de pontuação convencional acaba criando um ritmo ofegante. Isso não é apenas um estilo, é uma política gramatical, como diria Wittig. O conteúdo também grita *escrita afeminada*. A exposição crua da vulnerabilidade (o estar cansado, o ter medo), desafia a masculinidade viril. A oscilação entre desejo e repulsa ecoa a cadência corporal que Halberstam celebra como arte *queer* do fracasso. E o clímax! A virada de “eu aceito pouco” para “eu quero tudo” é teatralidade *camp*: “Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte” - soa como um desafio *batailliano*, onde o desejo afeminado é transgressão mortal contra a moral heteronormativa.

Cachorro sem dono, contaminação. Saguí 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, só 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, 2018, p. 645)

As imagens viscerais do “cachorro sem dono” e “saguí com sarna” são alegorias para a abjeção *queer*. Não se tratam de animais nobres, são criaturas doentes e abandonadas, como esses corpos dissidentes na cidade podre. A sarna como metáfora da contaminação social condiciona a pergunta retórica “Até quando esses remendos resistirão?”

Os “remendos” são essas performances frágeis de afeto num mundo hostil. E a “peste” que se infiltra pelos “rombos do encontro”. Os rombos são as fendas no sistema heteronormativo, por onde o amor *queer* escapa, mas por onde também vaza a violência do mundo. Com efeito, o verso “só nós dois, sós os dois, sóis os dois” merece atenção. A homofonia entre “sós” e “sóis” não é acidental, Da solidão à ideia de astros luminosos, talvez a única forma de resistência: brilhar mesmo na escuridão. Essa ambiguidade fonética é um recurso da *escrita afeminada*, que joga com significantes como quem joga com identidades. A ironia trágica das ruas que suportam nossos passos que nunca tiveram pra onde ir. O chão que pisam é feito do lixo da história que os oprime. Não há destino possível, apenas a errância. Pelo menos o ato do erro torna-se resistência quando todos os caminhos foram proibidos.

Chega em mim sem medo, toca no meu ombro, olha nos meus olhos, como nas canções do rádio. Depois me diz: — “Vamos embora para um lugar limpo. Deixe tudo como está. Feche as portas, não pague as contas nem conte a ninguém. Nada mais importa. Agora você me tem, agora eu tenho você. Nada mais importa. O resto? Ah, o resto são os restos. E não importam”. Mas seus livros, seus discos, quero perguntar, seus versos de rima rica? Mas meus livros, meus discos, meus versos de rima pobre? Não importa, não importa. Largue tudo. Venha comigo para qualquer outro lugar. Triunfo, Tenerife, Paramaribo, Yokohama. Agora, já. Peço e peço e não digo nada mas peço e peço diga, diga já, diga agora, diga assim. Você não diz nada. Você não me vê por trás do meu olho que vê. Você não me escuta por trás da minha boca que pede sem dizer, e eu bem sei. Você planeja partir para um país distante, sem mim, de onde muitos anos depois receberei a carta de um desconhecido com nome impronunciável anunciando a sua morte. Foi em abril, dirá, abril ou maio. Ou setembro, outubro. Os mais cruéis dos meses. Tanto faz, já não importará depois de tanto tempo, numa cidade remota. (Abreu, 2018, pp. 645-646)

A voz narrativa constrói uma cena quase cinematográfica, por meio do toque no ombro, o olhar nos olhos, a promessa de um “lugar limpo”. Esse lugar limpo, no entanto, já nasce irreal, funcionando mais como um contra espaço imaginário do que como possibilidade concreta. A enumeração de cidades como Triunfo, Tenerife, Paramaribo, Yokohama, cria uma geografia afetiva errante que entendemos como *afeminada* por assumir o deslocamento em detrimento do enraizamento, e investir no devaneio ao invés do pragmatismo.

A menção a “abril... ou setembro” como os mais cruéis meses lembra T.S. Eliot e sugere que, para o narrador, não há descrição segura. O tempo, sempre ameaça dissolver o

vínculo. Então, a *escrita afeminada* encontra seu ponto de maior vulnerabilidade: não apenas a entrega ao outro, como também a aceitação de que essa entrega será fatalmente desfeita.

Pelas escadarias da avenida deserta, lata de coca-cola largada na porta da igreja, aqui parece que o tempo não passou, quero te mostrar um vitral, esta sacada, aquele balcão como os de Lorca, entremeado de rosas, quero dividir meu olhar, desaprendi de ver sozinho e agora que tudo perdeu a magia, se magia houve, e havia, e não consigo mais ver nenhum anjo em você, pastor, mago, cigano, herói intergaláctico, argonauta, replicante, e agora que vejo apenas um rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável, só não sabemos quando o golpe final, mas virá, cabelos tão negros, rosto quasequadrado, quase largo, quase pálido, onde já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba malfeita, olho tudo isso que vejo e não tem outra magia além dessa, a de ser real, e vou dizendo lento, como quem tem medo de quebrar a rija perfeição das coisas, e vou dizendo leve, então, no teu ouvido duro, na tua alma fria, e vou dizendo louco, e vou dizendo longo sem pausa — gosto muito de você gosto muito de você gosto muito de você. (Abreu, 2018, p.646).

A cena se desloca para um espaço quase estático – composto por avenida deserta, tempo que não passa –; mas o olhar não encontra mais anjos nem figuras míticas. Antes, o outro era investido de papéis grandiosos: pastor, mago, cigano, herói intergaláctico – todos agora desfeitos. O que nos resta é um rapaz marcado pela morte que se insinua no corpo. A *escrita afeminada aqui* assume a coragem de olhar o real sem disfarce, mas sem abandonar o amor, aceitando que a decadência física também é matéria de desejo. O narrador descreve com minúcia os traços físicos do outro. Os cabelos negros, rosto quase quadrado, olhos perdidos, boca pesada. O detalhe “onde já começou a devastação” (Abreu, 2018, p.646) inscreve a morte no corpo amado, não como metáfora distante, mas como fato concreto e próximo. Essa consciência da finitude dialoga com o tom elegíaco do trecho anterior – a carta anunciando a morte – mas agora no presente, como um espectro já encarnado. O “gosto muito de você”, repetido de forma lenta, longa e insistente é um gesto afetivo que tenta suspender o inevitável. Ao contrário da idealização inicial, essa declaração não pretende eternizar a relação num lugar limpo ou num tempo imune à cidade podre. Ela se ancora no agora, na carne já vulnerável, como se amar fosse também um ato de preservação impossível.

Tantas mortes, não existem mais dedos nas mãos e nos pés para contar os que se foram. Viver agora, tarefa dura. De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria; em cada noite descobrir um motivo razoável

para acordar amanhã. Mas o poço não tem fundo, persiste sempre por trás, as cobras no fundo enleadas nas lanças. Por favor, não me empurre de volta ao sem volta de mim, há muito tempo estava 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. Desculpe, mas foi só mais um engano? e quantos mais ainda restam na palma da minha mão? 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? e quem garante? e quem se importa? apagar a luz e mergulhar de olhos fechados no quente fundo da curva do teu ombro, tanto frio, 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, 2018, p.647).

Logo na abertura o parágrafo já é marcado pelo acúmulo exaustivo de ausências. A morte já não é exceção, é rotina. E viver se torna uma tarefa árdua, quase mecânica: “arrancar das coisas... uma modesta alegria” (Abreu, 2018, p.547). Temos aqui uma economia afetiva de sobrevivência. A metáfora dos cigarros para falar de relações consumidas mostra a desumanização que a dor prolongada provocou: pessoas reduzidas a objetos de uso e descarte. Só que aqui, diferente do cinismo absoluto, há uma súplica “me socorre... hoje não quero fechar a porta com esta fome na boca” (Abreu, 2018, 647), que reinsere a vulnerabilidade em questão.

A enumeração de ações cotidianas e aparentemente banais – beber leite, molhar plantas, trocar lençóis – funciona como uma tentativa de se agarrar à normalidade. Mas cada gesto é atravessado pela presença do outro “teu cheiro... saliva tua... mancha de esperma tua...”, confirmando que o cotidiano se tornou território de assombro. Esse trecho funciona como uma metáfora potente para a experiência do HIV/AIDS, especialmente no contexto da intimidade marcada pela doença e pelo medo constante da morte. As ações cotidianas representam tentativas quase desesperadas de preservar uma sensação de normalidade diante

de uma realidade radicalmente alterada. Porém, essa normalidade é atravessada pela presença do “outro” marcado pelo contato físico e pelos vestígios do desejo, que também são portadores do risco e da ameaça invisível da doença.

A promessa de “te procuro em outro corpo” reforça o ciclo doloroso da repetição, da substituição e da impossibilidade de escapar completamente da presença da doença e do desejo, que se misturam em um jogo de fuga e condenação. Por fim, a frase “não temos culpa, tentei, tentamos” revela uma tensão profunda entre a responsabilidade e o alívio da culpa, reconhecendo a impotência diante de uma condição que ultrapassa o controle individual, mas sem apagar o peso da situação. O amor, nessa metáfora, é ambivalente: simultaneamente força vital e uma forma de evasão.

#### 4. ENTRE O PRAZER E O ABISMO: HEDONISMO, EROTISMO ESCRITA AFEMINADA EM OVELHAS NEGRAS

*Que importa restarem cinzas  
se a chama foi bela e alta?  
Em meio aos toros que desabam  
cantemos a canção das chamas!*  
Mario Quintana

Chegar ao fim desta pesquisa é reencontrar um corpo. Não um corpo estático, preso à uma anatomia definida, mas um corpo em movimento, que se suspende e se redesenha como um móvel. Um livro-móvel que não se lê em linha reta: é necessário se caminhar em torno dele, sentir o seu peso e o balanço de suas partes, perceber como cada fragmento se inclina, roça ou se afasta dos outros, e selecionar quais irão fazer sentido de estarem inseridos nessa constelação textual. Esse movimento é o que faz emergir a sua força, não a soma de contos isolados, mas o conjunto vibrátil que eles compõem. Dentro desse corpo em suspenso, três índices atravessam e modulam a experiência de leitura: o hedonismo, o erotismo e a *escrita afeminada*. Não como meros temas, mas como formas de existência que se inscrevem no texto e o deformam, tensionando as estruturas narrativas e afetivas do livro.

O hedonismo que habita Ovelhas Negras não é a caricatura do prazer desenfreado, esvaziado de densidade política. Ao contrário, ele se realiza no reconhecimento de que viver – e sobreviver diante das ruínas do mundo – é um ato de resistência contra a maquinaria de morte. Como afirma Preciado, “(...) o corpo dissidente inventa tecnologias de prazer para resistir às tecnologias de controle” (Preciado, 2018, p.24) As personagens de Caio F. Abreu não esperam pela segurança para gozar, gozam apesar da iminência da perda. Beijos nas madrugadas, cigarros nas varandas, caminhadas sem destino; pequenas epifanias que, sob o signo da AIDS, da repressão ditatorial e da marginalização, ganham a urgência de quem dança o último dia do mundo.

Essa disposição, essas poéticas de vida exuberante, aproximam do hexagrama K’an (O Abismal): viver no perigo sem recuar, mover-se em águas profundas e incertas, encontrar no risco o próprio motor do prazer. Como no I-Ching, K’an adverte que “(...) a repetição do perigo habitua o coração à coragem (Wilhelm, 2006, p. 115). No universo de *Ovelhas Negras*, essa coragem é também entrega e política de vida.

Enquanto o hedonismo sustenta a decisão de viver, o erotismo abre o corpo ao outro e à dissolução das suas bordas. No universo contístico de Caio, o erotismo não se reduz ao sexual explícito, mas se manifesta enquanto vibração que percorre os textos. “(...) o erotismo é a provação da vida até na morte”, e é exatamente essa tensão que pulsa nos contos. O erotismo aqui é transgressão e conhecimento. Atravessa o corpo para que se conheça o mundo e, no mesmo gesto, o desestabilize. Essa lógica se inscreve na imagem do Hexagrama K’ên (O Aquietamento): a montanha que convida ao recolhimento e à escuta interior, onde o encontro com o outro é também o encontro consigo. No I Ching, K’ên é descrito como “(...) o repouso que permite ver” (Wilhelm, 2006, p.254). Na contística de Caio, essa pausa erótica não é a ausência de movimento, mas intensificação dos sentidos.

A *escrita afeminada* – em itálico, sempre – é o terceiro eixo que sustenta essa coreografia. Mais do que uma escolha estilística, ela se apresenta como performatividade insurgente, recusando obviedades. Butler afirma que “(...) o gênero é uma prática estilizada do corpo” (Butler, 2019, p.190); em Caio, podemos pensar que a linguagem também é um corpo que se estiliza, que se monta, que se pinta, e que se move com gestos que estão fora da gramática simbólica da heteronormatividade. É uma escrita que se curva, que debocha que se permite da vulnerabilidade ao exagero. *Afeminada* não porque fale sobre mulheres ou feminilidades, mas porque desestabiliza o jogo entre o binômio masculinidade – feminilidade hegemônicos. Nessa dimensão, encontramos a imagem do Hexagrama Chi’ên (O Criativo): o movimento incessante, a força que dá origem à novas formas, a energia que não se dobra.

Esses três hexagramas – Chi’ên, K’an e K’ên – não são alegorias fixas, mas correntes que guiam e se entrelaçam no interior do livro. Essa tríplice engrenagem sustenta a experiência *queer* e afeminada de *Ovelhas Negras*, oferecendo modos de habitar vida que não se reduzem nem ao martírio nem ao escapismo. O livro, enquanto móvel, balança e oscila, sempre em movimento, entre esses polos, e nesse balanço inventa novas possibilidades de se estar e de se perceber o mundo.

Encerrar esta dissertação é menos sobre propor conclusões fixas e estáveis, e mais sobre assumir uma posição diante do que o livro ensina: que o prazer e a insubmissão são formas de sobrevivência, e que a escrita pode ser uma forma de vida. *Ovelhas Negras* nos convida a viver no abismo, a mover-se com a força criativa e aquietar-mos na montanha. Não necessariamente para encontrar saídas, mas para multiplicar as entradas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando, 1948-1996. **Caio Fernando Abreu : o essencial da década de 1970 / Caio Fernando Abreu**. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. [s.l.] e-galáxia, 2016.
- BARBOSA, Nelson Luís. **“Infinitamente Pessoal”**: A autoficção de Caio Fernando Abreu, “O biógrafo da emoção”. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BÍBLIA, Sagrada - **Edição Pastoral** [livro digital]; Vv. Aa. - São Paulo: Paulus, 2017.
- BRAGANÇA, Lucas. **Fragmentos da babadeira história drag brasileira**. Rev Eletron. Comum. Inf. Inov. Saúde, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 525-539, 2019.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. **A (im)possibilidade da escrita feminina**. O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 4, p. 30-41, 1985.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**, tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 55.
- DELGADO, João Henrique Machado. **Corpos que fal(h)am [manuscrito] : reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de drag queens de Belo Horizonte** / João Henrique Machado Delgado. UFMG – 2023.
- DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?** Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003. 10, [2] p. (Coleção Marfim).

DINIZ, Lígia Gonçalves. **O homem não existe: masculinidade, desejo e ficção**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

DUQUE, T. **A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans**. *História Revista*, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32 –, 2020. DOI: 10.5216/hr.v25i3.66509. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/66509>. Acesso em: 08 ago. 2025.

FAVARETTO, Celso. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo : N-1 edições, p. 29-31, 2019.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2006.

GINZBURG, Jaime. **A estética da morte**. Gragoatá, Niterói, v. 16, n. 31, p. 51-61, 2011.

GUIMARÃES, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 231-232.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvli Libiano. Prefácio de Denilson Lopes. Recife: Cepe, 2020.

HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies and Subcultural Lives**. New York: NYU Press, 2005, p. 1.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Hoje não é dia de rock**. In: ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 753-756.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror: ensaio sobre a objeção [1980]**. Tradução de Allan Davy Santos Sena. *Academia.edu*, [online]. Disponível em: [https://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADulo\\_1](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADulo_1). Acesso em: 25 mar. 2025.

LIMA, Cavallere Miranda. **Fracasso, abjeção e desejo em “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu**. 2022. Monografia (Bacharelado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 3. ed. ver. e ampl., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP, 2020.

MORICONI, Italo. **A literatura como vingança e redenção**. In: ABREU, Caio Fernando.

Contos completos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 744-748.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**. New York: NYU Press, 2019.

MUÑOZ, José Esteban. 1999. Disidentifications: queers of color and the performance of politics.

London: University of Minnesota Press.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Trad. Maria do Rosario Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PORTO, Alexandre Vidal. **O homem do imediato**. In: ABREU, Caio Fernando. Contos completos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 749-762.

PELÚCIO, Larissa. **Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós colonialismos, feminismos e estudos queer**. Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395-418, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89>. Acesso em: 7 fev. 2025.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos / Anélia Montechiari Pietrani** — Niterói : EdUFF, 2009.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Trad. Maria Clara Drummond. São Paulo: n-1 edições, 2014, p. 55.

PRECIADO, Paul, B. **Testo Junkie**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas, Natal, n. 5, 2010, p. 17-44.

RONDÓ, Milton. **A demolição da casa de Caio Fernando Abreu: De onde vem tanto descaso, tanto desprezo por nós mesmos? Somos uma nação ou apenas um amontoado de gente?** Carta Capital, São Paulo, 25 set. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ademolicao-da-casa-de-caio-fernando-abreu/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

RUGGIERI, Mariana. **Ponto Virgulina**. Disponível em: <<https://traducaoliteraria.wor->

dpress.com/2008/06/05/sylvia-plath-lady-lazarus/>. 2008. Último acesso em: 08 de agosto de 2025.

SAMUDIO, J. M. P. (2023). **O primeiro ato: a trans/escritura de Camila Sosa Villada**. Revista Periódicus, 2(19), 193–205.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 11–28.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Axioma, 2007. Tradução de: Epistemology of the closet.

SEDGWICK, E. K. **Between men: English literature and male homosocial desire**. New York: Columbia University Press, 1985.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp**. In: **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1964].

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora/Aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 (edição brasileira).

SUSMAN, Tara. **The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls**. disClosure: A Journal of Social Theory, v. 9, n. 1, 2000, pp. 117 – 141.

VEIGA, A. ; RANNIERY, T. . **Teoria queer: uma introdução e desdobramentos**. Revista Estudos Politicos, v. 15, p. 2-12, 2024.

WILLIAMS, Linda. Melodrama Revised. In: NICHOLS, Bill (org.). **Movies and Methods: An Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1998.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero**. Primeira publicação em 1980. In: **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon, 1992. Disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html>. Acesso em: 24 mar. 2025.

YORK, S. W. (2023). **Eu sou o monstro que vos fala**, de Paul B. Preciado. Cadernos PET-Filosofia, 22(1).