

Luiz Fernando Lima Braga Júnior

Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo

Luiz Fernando Lima Braga Júnior

Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura e Expressão da Alteridade.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2006

Agradecimentos

A meus pais, Ana Maria Ferreira Braga e Luiz Fernando Lima Braga, muito mais do que sempre.

A Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, que, de alguma forma...

A Elberton Jonatan, Émerson Lopes Cruz, Hirllan Carillo Guedes Luca, Kátia Cristina Araújo, Leandra Batista Antunes (culto paródico ao brega e ao *pop*), Leonardo Francisco Soares e Maria de Fátima de Barros Pontes, sempre presentes em meu percurso de investigação sobre as razões do mundo sensível.

Ao Eduardo de Assis Duarte, meu orientador, por me fazer compreender o tempo das coisas.

À FAPEMIG - *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais* - pelo apoio financeiro.

A meu primeiro professor de literatura, Luiz Gonzaga da Silva, que me ajudou a desconstruir o olhar.

Àqueles “diferentes” que sofreram o *bullying* e, como eu, não puderam lutar antes que o otimismo morresse.

A todas as versões anteriores deste trabalho, *corpus* à deriva de mim.

Resumo

Este trabalho investiga as leituras que certas narrativas de Caio Fernando Abreu fazem das relações homoeróticas entre indivíduos masculinos. Busca-se, com ele, compreender os mecanismos dialógicos entre os discursos gay (agindo como co-autor) de uma homocultura e o literário (descentrado pelo olhar que narra e desconstrutor do objeto *homossexualidade* de que fala). A narrativa, em Caio Fernando Abreu, é um instrumento discursivo polifônico e multicultural, no cenário da pós-modernidade, que articula o olhar consumista dos tribalismos homoeroticamente inclinados a vozes de um tempo em mutação, sobre o qual atuam forças políticas e vetores culturais impregnados pela ansiedade minoritária de valorização da “diferença”, nos aspectos identitário e cultural. Partindo dessa premissa, este trabalho lerá a construção histórica de determinadas identidades, tais como o *homossexual* e o *gay*, tão diferentes como provocantes entre si, e a ilustração, feita pelas narrativas escolhidas, de determinados estados de alma e de corpo (a depressão, a melancolia e a AIDS são os principais) encontradiços nas representações identitárias homoeroticamente inclinadas. A homocultura será abordada em sua dinâmica pós-moderna e *camp*, no cerne das encenações culturais em que personagens são confrontados a inclinações homófilas e homofóbicas e projetam seus desejos de aproximação ou separação a partir de suas histórias pessoais e sócio-culturais.

Resumen

Este trabajo investiga las lecturas que ciertas narrativas de *Caio Fernando Abreu* hacen de las relaciones homoeróticas entre individuos masculinos. Se busca, con él, comprender los mecanismos dialógicos entre los discursos gay (actuando como co-autor) de una homocultura y el literario (descentrado por la mirada que narra y el destructor del objeto “homosexualidad” de que habla). La narrativa, en *Caio Fernando Abreu*, es un instrumento discursivo polifónico y multicultural, en el escenario de la postmodernidad, que articula la mirada consumista de los tribalismos homoeroticamente inclinados a voces de un tiempo en mutación, sobre el cual actúan fuerzas políticas y vectores culturales impregnados por la ansiedad minoritaria de valorización de la “diferencia”, en los aspectos identitario y cultural. Basado en esta premisa, este trabajo leerá la construcción histórica de determinadas identidades, como el “homosexual” y el “gay”, tan distintas como provocantes entre si mismas, y la ilustración, hecha por las narrativas elegidas, de determinados estados del alma y del cuerpo (la depresión, la melancolía y el SIDA son los principales) encontrados en las representaciones identitarias homoeroticamente inclinadas. La homocultura será abordada en su dinámica postmoderna y *camp*, en el cerne de las escenificaciones culturales en que personajes son confrontados a inclinaciones homófilas y homofóbicas y proyectan sus deseos de acercamiento o apartamiento a partir de sus historias personales y socioculturales.

ABSTRACT

This work looks into certain readings by *Caio Fernando Abreu's* narratives on the homoerotic relationships between male individuals. Through this paper, we seek to understand the dialogic mechanisms between the gay speech (acting as a co-author) of a homoculture and the literary speech (decentralized by the narrating view and deconstructor of the object *homosexuality* about which he speaks). The narrative in *Caio Fernando Abreu* is a polyphonic and multicultural discursive tool, in the scenery of the postmodernity, which articulates the consumist view of tribalisms homoerotically inclined to voices of a changing time, upon which act political forces and cultural vectors impregnated by the minority anxiety of valorization of the "difference", in the identitary and cultural aspects. Based on this premise, this work will read the historical construction of certain identities, such as the *homosexual* and the *gay* ones – as different as provocative to one another, and the illustration, done by the narratives chosen, of certain soul and body states (depression, melancholy and AIDS are the principal ones) frequently found in the identitary representations homoerotically inclined. The homoculture will be approached in its postmodern and *camp* dynamics, in the heart of the cultural stagings in which characters are confronted to homophilic and homophobic inclinations, and project their desires of approach or separation grounded in their personal and socialcultural histories.

Sumário

Introdução, 10

Capítulo I - Homossociabilidade, homofilia, homofobia, 36

O Armário de vidro: ocultação e revelação, 53

Memória e repressão, 79

Prazer sujo e desregramento, 94

Capítulo II - Caio Fernando Abreu e a Homocultura, 123

Identidade e consumo, 122

Dulce Veiga: da cena à escritura, 130

Corpo e escrita, 153

Capítulo III - Abismos Colonizados, 178

AIDS, 179

Depressão e Melancolia, 203

Conclusão, 231

Referências, 242

...todos nós, eu, ela, ele, todos os degraus e todas as sombras
e todos os retratos fazemos parte de um sonho sonhado por
qualquer outra pessoa que não ela, que não ele, que não eu.

Caio Fernando Abreu

Toda canção de liberdade vem do cárcere.

Gorck Fock

Introdução

Um dos lugares teóricos ainda em construção no discurso sobre as minorias sexuais é o que diz respeito a uma episteme da homossexualidade, dentro de uma recepção que permita, mais do que em qualquer tempo, articularem-se os estudos de gênero e cultural. O caminho de desconstrução do *homossexual*^[1], objeto criado pela taxonomia médica oitocentista e utilizado para enquadrar juridicamente indivíduos com comportamento sexual dito “desviante”^[2], é permeado por uma série de rupturas ao longo do século 20. Tais rupturas acenam na direção de uma despatologização da homossexualidade, que, até o início da década de 1970, era tida pela Associação Americana de Psiquiatria como doença, influenciando a solidificação de uma estrutura dualista e imbuída de rivalidade entre heterossexuais (parcela hegemônica) e homossexuais (minorias rechaçadas).

Em 1968, o episódio de Stonewall, bar gay de Nova York, que funcionou como palco para a encenação de uma resistência à violência policial contra os homossexuais, acrescenta às vozes sexualmente minoritárias um caráter mais ousado, que passa a vigorar, ao lado do Feminismo, como diretiva no sentido de romper com as estruturas dualistas dominantes nos modos de ser falocráticos. A revolta de Stonewall tornou-se o nascedouro do Movimento Gay e, a partir de então, com acentuada visibilidade na década de 90,

propostas políticas de inclusão passaram a ser apresentadas nas pautas legislativas ao redor do mundo.

Com o surgimento do Movimento Gay, também emergiram projetos em prol da pesquisa sobre os discursos da e sobre a homossexualidade, que passa a ser criticamente abordada por uma tendência intelectual para a compreensão dos modos de ser dessa alteridade. A homossexualidade, assim posta, torna-se “relevante” sob o ponto de vista acadêmico. Relevância ainda mais destacada por seu papel alternativo aos estudos de gênero, antes centralizados no discurso feminino, e às minorias raciais e étnicas. À proporção que aumenta a visibilidade em torno das minorias que “amam pessoas do mesmo sexo”^[3] e certos tabus cedem, alavancados, para baixo, à despatologização da prática homossexual, diminuem os receios de se falar sobre homossexualidade. E de se escrever sobre o assunto. A imagem do homossexual vê diminuída a aura doentia com que fora construída. Entretanto, mesmo com o caminhar do pensamento ocidental rumo a uma postura mais integralista entre os modos de viver a sexualidade, episódios homofóbicos não são incomuns e agem de forma a alimentar ou justificar atitudes fundamentalistas e radicalizações contra a homossexualidade. Uma atitude reacionária, violenta e anti-gay, em muitos aspectos, segundo Eve Kosofsky SEDGWICK, pode ser classificada, pela psiquiatria, como um transtorno, um “pânico homossexual”, que põe em questão uma “incerteza sobre a própria sexualidade por parte do sujeito que perpetra a violência anti-gay”^[4].

De acordo com o cenário acima descrito, é preciso articular o pensamento a respeito do que é ser minoria sexual homoeroticamente inclinada ao que se quer reivindicar das estruturas políticas e sociais ainda presas a padrões heterocêntricos homofóbicos. Teoricamente, é cada vez mais patente a relação entre as diferentes manifestações de

homossexualidade e um tecido cultural dinâmico e intercambiante, que é a pós-modernidade em si. O *homossexual*, paulatinamente, deixa de ser verbete científico e passa a ser representado no interior de outros discursos, auxiliando na tessitura da pluralidade que rompe com a dualidade hierárquica dos gêneros masculino e feminino. É cooptado pela dinâmica do consumo, tornando-se um modelo alternativo de representação indumentária e gestual. Empresta sua postura à irreverência *camp*, no sentido da carnavalização de um gasto modelo heteronormativizado que crê em categorias estanques, e funciona como intermediário para a releitura de outros tempos e de outros textos, como o literário.

O discurso representativo das minorias sexuais que se sentem atraídas por pessoas do mesmo sexo possui seus próprios códigos de convivência. Por conseguinte, encontra-se inserido em uma cultura própria. Tal cultura, se rastreada, poderá ser enxergada como marginal a uma atitude hegemônica, que é a heteronormalizada (ou heteronormativizada), ou seja, aquela que é conduzida e dinamizada por práticas heterossexuais cujos papéis são distribuídos dualisticamente em homem/mulher, macho/fêmea, agente penetrante/passivo(a) penetrado(a), autoridade/submissão. Papéis que se fazem notar no cotidiano das famílias que se alicerçam sobre pilares judaico-cristãos, dentro de uma perspectiva hegemônica burguesa.

Na história das representações culturais dos discursos em torno da homossexualidade, o literário tem funcionado como mediador expressional de diversas situações, pessoais ou coletivas, a respeito dos sentimentos dos indivíduos que se sentem atraídos por pessoas do mesmo sexo. Antes de abordar a questão do homoerotismo em narrativas de Caio Fernando Abreu, que é o principal objetivo deste trabalho, algumas questões históricas e teóricas merecem ser pontuadas.

No Brasil, o alvorecer da representação do homossexual pelo discurso literário remonta ao período colonial, tendo como porta-voz inicial de uma irreverência, a se materializar poeticamente, o escritor barroco Gregório de Matos GUERRA (Cf. TREVISAN: 2002, 249). Tratava-se, àquela época, de uma representação discursiva reagente a modelos de castração político-religiosa, tanto no que diz respeito aos preceitos moralistas inquisitoriais, quanto da insuflada insatisfação às estruturas políticas de importação eurocêntrica. O percurso traçado por uma idealização do *homossexual* enquanto figura-síntese da segregação sexual, todavia, só virá durante o século 19, momento que permite a floração dessa categoria desviante, no nível da personagem de ficção, em obras naturalistas, como *Bom-Crioulo*, de Adolfo CAMINHA (1995), que atesta a incorporação de paradigmas dualistas, herdados dos papéis de gênero homem/mulher, pelas figuras do homem ativo (vivido pelo negro Amaro, personagem cuja alcunha dá título ao romance) e do jovem passivo, o grumete Aleixo.

A obra de Caminha é, no entender de determinada crítica (Cf. HOWES: 2001), a primeira em nossa literatura a apresentar a relação íntima entre dois homens sem o julgamento moralista por parte do narrador. Todavia, o *homossexual* oitocentista, enquanto personagem categorizado, está ali, desempenhando seu “papel doentio”, de acordo com o olhar social heteronormativizado, emissário da moral burguesa, que condena qualquer forma de sexo que não seja para fins de crescimento e manutenção do núcleo familiar. Amaro tem um fim trágico justamente por carregar duas condições condenáveis à época: ser negro e *homossexual*. O grumete Aleixo, ao contrário, é descrito como vítima de uma relação viciosa imposta pelo negro, tendo sua oportunidade de “redenção” ao se envolver com uma mulher, abandonando seu dominador.

Se, em *Caminha*, deparamo-nos com um narrador-observador que não julga o ato homossexual pela ótica religiosa, moralista-burguesa ou científica, em *O Cortiço*, de Aluísio AZEVEDO (1995), a imposição de uma voz naturalista monológica rebaixa o lavadeiro Albino à categoria desviante, apresentando-o como frágil e submisso ao sistema de trocas materiais e simbólicas a que é condicionado. Albino, ao contrário de Amaro e do grumete Aleixo (este, em seu “momento heterossexual” na trama), representa o modelo de afetação e de feminilização, integrando o grupo das mulheres que desempenham papéis pensados como tipicamente femininos, como os de lavar roupa e de tecer comentários maliciosos sobre a vida alheia. A presença de Albino na trama é periférica, assim como a massa humana enfraquecida pela ação do mais forte, o sistema capitalista como um todo. Mas o campo gravitacional em que ele se encontra é contaminado pela força destruidora que age contra essa minoria subsumida, que é o homossexual masculino (a categoria feminina, vivida por Léonie e Pombinha, consegue adaptar-se ao capitalismo e à importação dos costumes: a “cocote” francesa exerce o papel de intermediária no processo de adaptação comportamental vivido por Pombinha).

Bom-Crioulo e *O Cortiço* são dois momentos decisivos na descrição literária do *homossexual* não apenas por se apropriarem das intenções homogeneizantes do naturalismo, no sentido de “inventar” um tipo *homossexual*, mas por servirem, ao longo do século 20, como textos de partida para outros olhares que desconstruirão o viés biologizante com que se tecem as sexualidades desviantes.

Importante transição entre os modelos de representação naturalista do homossexual vistos acima e uma construção mais subjetiva das inclinações afetivas entre homens se encontra no romance *O Ateneu*, de Raul POMPÉIA (1990), no qual os laços aproximativos

entre indivíduos do mesmo sexo se fazem a partir de situações de opressão ou agregação entre sujeitos afins (o que implica em atitude desagregadora entre as configurações de homossexualidade e outras representações de identidade), no ambiente de um internato masculino. O salto empreendido por POMPÉIA se deve à idealização de uma narrativa sobre a homosociabilidade^[5], ou seja, em torno de atrações sublimadas entre indivíduos do mesmo sexo, encobertas por discursos moralistas e autoritários, concretizando-se, assim, uma convivência masculina que obedece a determinados códigos e postulados éticos, além de possibilitar a emergência de sentimentos recalcados, que são externalizados sob a forma de violência simbólica^[6]. O caso *O Ateneu* é ambíguo em diversos sentidos. E uma das ambigüidades é a própria visão conflituosa que o protagonista, Sérgio, desenvolve em relação ao Outro masculino, opressor ou não, com que se depara no interior do microcosmo das relações mal-resolvidas, que é o próprio Ateneu. A homosociabilidade, em *O Ateneu*, é, por isso, um dado latente, não-dito, porque (inter)ditado por um patrulhamento moral ironicamente simbolizado pela figura narcísica do diretor da instituição, Aristarco, que congrega o prazer de assumir a posição de dominar as mentes e corpos dos adolescentes à adoração da própria imagem. Por situar-se muito mais no plano da sugestibilidade, a obra de POMPÉIA se difere das abordagens explícitas da representação instintiva e sectária sobre a homossexualidade lidas, respectivamente, em *Bom-Crioulo* e *O Cortiço*.

Discursos que moldam a sensibilidade confessional ao material ficcional passam, a partir da primeira metade do século 20, a provocar a recepção crítica, cuja tendência é, com certa frequência, meramente classificatória, reproduzindo os modelos de pensamento linear e dualista de outrora. Em “Frederico Paciência”, conto de Mário de ANDRADE (1993), deixa-se de lado o resquício naturalista que impõe uma ordem taxonômica ao modelo de

personagem homossexual. No conto, o mergulho empreendido nos sentimentos de dois adolescentes, Juca (o narrador) e Rico (Frederico), é um dado subjetivo, assim como subjetiva se faz a aproximação entre ambos, sem a intervenção doutrinária da biologização do sexo. É um momento de sensibilidade literária no qual as vozes autorais e ficcionais se interceptam, já que é notória a homossexualidade não-assumida de ANDRADE.

Em “Frederico Paciência”, lemos um dos melhores momentos de nossa literatura, em que os laços de amizade se confundem com os sentimentos afetivo-sexuais. Como uma configuração homossocial mais direcionada à atração e ao desejo, temos a *homoafetividade*, que consiste na construção de uma relação que traduz o afeto entre indivíduos do mesmo sexo. No plano ficcional representado pelo conto, a homoafetividade é vivida como uma descoberta das múltiplas possibilidades de desejo em relação ao Outro. O narrador não esconde, em momento algum da trama, sua fascinação por Rico, por quem nutre um sentimento dúbio, “puro, e impuro” (CF. ANDRADE: 1993, 83). A homoafetividade é o canal sinuoso entre a amizade, compreendida como uma reciprocidade relacional, e o amor. É a teia pactuada entre indivíduos do mesmo sexo no sentido de possibilitar que amor e amizade possam se confundir, ou que um, mais precisamente o amor, seja descoberto a partir da experiência direta do outro.

Ainda que a manutenção de uma homoafetividade esteja plenamente inserida nos mecanismos de convivência homossocial, homossociabilidade e homoafetividade apresentam consistências conceituais distintas. Enquanto o primeiro é sustentado a partir das trocas materiais e simbólicas entre indivíduos diferentes quanto ao comportamento sócio-cultural e sexual (*O Ateneu*), o segundo se dá pela aproximação entre inclinações para o mesmo gosto, cultural, estética e sexualmente falando (“Frederico Paciência”). O discurso

homossocial é, pois, a construção de uma enunciação que possibilite a convivência e o trânsito do desejo mesmo entre instâncias estigmatizadas, como o *gay* e o *macho*, ou entre instâncias estigmatizadas que não se reconhecem como tais, como os rapazes mais disputados de uma escola, que, supostamente, congregam atributos de beleza física, vigor atlético e virilidade (tendo a responsabilidade implícita de mantê-los), atraindo olhares femininos e masculinos. Já o discurso homoafetivo existe em função da atração entre pessoas do mesmo sexo e corresponde a uma homossexualidade, mesmo que latente ou encoberta.

Um dos objetivos deste trabalho é pôr em diálogo as configurações identitárias do *homossexual* e sua desconstrução pelas novas formas de arranjo afetivo e pactos de convivência homossocial e homoafetiva que se ilustram em certas narrativas de Caio Fernando Abreu. Com o a transição dos modelos de representação estereotipada dos desejos entre homens proposta pelo realismo-naturalismo para uma homoafetividade sublimada, em alguns momentos do modernismo, preparou-se um lócus de enunciação dos desejos plurais, manifestos nos mais variáveis graus pelos discursos sexualmente minoritários da pós-modernidade, o que será detectado no discurso literário a partir dos anos 70 e 80, em vozes homoeroticamente inclinadas, como as construídas por João Gilberto NOLL, Bernardo CARVALHO, Herbert DANIEL, CAZUZA, Renato RUSSO e Caio Fernando ABREU.

A segunda metade do século 20, notadamente a partir do final dos anos 60, assistirá a uma sucessão vertiginosa de diálogos entre culturas, raças, etnias, credos e sexualidades. Um fenômeno dinâmico que se explica pela otimização nos processos de comunicação transnacionais[7] e intercontinentais e pelo fluxo das migrações, que carregam consigo propostas de vida e universos materiais e simbólicos próprios. A homossexualidade,

sofrendo o deslocamento imposto pelas redes multiculturais, é descentrada em relação aos referentes anteriores que a aprisionavam a uma taxonomia unificadora. Falemos, agora, de uma homossexualidade multifacetada, que sempre existiu no interior dos indivíduos com inclinações afetivo-sexuais para pessoas do mesmo sexo, mas que não via oportunizada uma interlocução aberta e desculpabilizada com as variáveis identitárias heteronormativizadas.

Desconstrói-se o personagem *homossexual* à medida que categorias emergentes, como o *gay*, vislumbram um horizonte político que lhes seja mais favorável quanto à arregimentação de propostas de inclusão social e ao alastramento de um sentimento de coletividade responsável pelo aparecimento das comunidades com estilo de vida alternativo. Enfraquece-se o poder unificador em torno de um único exemplo identitário (*homossexual*) e se fortalece, em certo grau, pelo sentimento de pertença, uma personagem coletiva mutante e provocadora (*a comunidade gay*). Em função dos deslocamentos anteriormente citados, este trabalho opta pelo olhar que desconstrói as taxonomias impostas por uma atitude homofóbica e toma como repertório teórico mais adequado os conceitos de homoafetividade, homossociabilidade e homoerotismo.

No universo homoafetivo, são possíveis e desejados os olhares trocados, as palavras subentendidas ou intencionalmente suspensas, de modo a favorecer o surgimento de uma constante ansiedade pela aproximação do Outro. O ato sexual em si, mesmo que sua sombra permeie cada discurso homoafetivamente construído, não precisa necessariamente ser consumado. Já no caso da homossociabilidade vivenciada entre sujeitos que desempenham papéis antagônicos, como o aluno viril e opressor e o efeminado e submisso, os mesmos códigos compactuados no universo homoafetivo causariam estupor e escândalo.

O pânico homossexual, segundo SEDGWICK, pode funcionar como pretexto, embasado pela psiquiatria, para práticas homofóbicas historicizadas. A homofobia, assim como a homofilia, é uma manifestação de homosociabilidade. A atitude homofóbica é intolerante para com a diferença sexual; a homófila, simpática a ponto de se apropriar do discurso das minorias sexuais, em estratégias de ativismo gay. Tanto uma quanto a outra, entretanto, tendem à radicalização: as ações homófilas pós-Stonewall objetivam a visibilidade, a fim de sustentar sua solidariedade para com uma causa emergente; as atitudes homofóbicas, por sua vez, sempre ganharam as praças públicas, os pátios das escolas, as salas de aula, a convivência nos quartéis, as conversas em família etc. A homofobia, em sua dinâmica impositiva e hierárquica sobre as minorias, não raro revela desejos mal-compreendidos e, em muitos casos, exemplos de homossexualidade profundamente recalcada. Os ambientes exclusivamente masculinos, como os quartéis, são terreno fértil para o surgimento de situações de perseguição e violência homofóbica, em cuja prática se lê um desejo do perseguidor de assumir o papel de agente dominador (penetrante, no sentido simbólico) da relação.

O grande descentramento nas relações entre pessoas do mesmo sexo detectado com a desconstrução dos paradigmas heteronormativizados é o desvio do olhar clínico em relação ao indivíduo sexualmente marginal, que pertence a um grupo minoritário representante da patologia *homossexual*, e a mentalização de um novo olhar, agora não de fora do grupo minoritário, mas de dentro, simpático a ele (homófilo). Se a homofobia, em seu surto de “pânico homossexual”, é uma manifestação exterior de uma construção conflituosa dada no interior dos indivíduos, a homofilia é um fortalecimento de laços grupais internos de apoio, de solidariedade para com o sujeito, desconhecido ou não em seu grupo social, cuja

diferença passa a ser não mais sinônimo de um sintoma clínico. É o apoio tácito ou explícito que damos àqueles (nos quais nos reconhecemos ou com os quais nos identificamos) que são apontados, ridicularizados ou que têm seu espaço de trânsito demarcado por linhas simbólicas ou físicas na urbes heteronormativizada ou nos grupos sociais presos ao provincianismo.

Para a delimitação de um *corpus* teórico para este trabalho, importante se faz também o diálogo entre os conceitos sobre homosociabilidade (por homofobia ou homofilia), homoafetividade e homoerotismo. Criado no século 19 pelo húngaro Sandor FERENCZI, o termo *homoerotismo* delimitava o problema da homossexualidade não como uma questão moral, mas, sim, como um postulado científico sobre a diversidade das experiências psíquicas dos homens que gostavam de homens. No Brasil, o homoerotismo foi reabilitado teoricamente pelo psicanalista Jurandir Freire COSTA (1992), que o considera mais apropriado para indicar o desejo sexual plural que se encontra em cada indivíduo. COSTA observa que a categoria *homossexualismo* guarda uma série de preconceitos contra o homoerotismo. “O antigo ‘vício que não tinha nome’ transformara-se no ‘amor que não ousa dizer seu nome’. O homoerotismo vivia sua era científica de culpa, vergonha e maldição. Antes, pecado contra a alma, era, agora, aberração moral, psíquica e cívica” (1992: 43).

A antiga transformação de homoerotismo em homossexualismo, na segunda metade do século 19, causa de muitos fundamentos homofóbicos, é, agora, teoricamente, revertida, com a desculpabilização das relações homoeróticas. Com o assentamento de nossas questões pessoais nos mecanismos que ditam os modos de expressão em uma sociedade falocrática e heteronormativizada, os desejos recônditos e as manifestações físicas da

atração passaram a obedecer a normas que vigiam, regulam, discriminam e enquadram os comportamentos “desviantes”. Prova de que “não existe essa pretensa posição epistemicamente privilegiada de onde possamos apontar para o que é o ‘verdadeiro homossexual’” (p. 28). O *homossexual*, tipificado em sua origem como personagem, não é, segundo COSTA, uma categoria rica para expressar as variáveis do comportamento sexual humano. Quando muito, exprime uma sexualidade encarcerada e impregnada de preconceito. Daí a preferência do autor pelo termo *homoerotismo*, que, em sua concepção, possui campo semântico vasto o suficiente para agir na direção de uma libertação teórica de uma taxonomia oitocentista.

A visão unissexuada, que conduziu, durante séculos de repressão, os discursos em torno de relações hierárquicas, só faz induzir a representações de atos sexuais restritivos ao gozo masculino penetrante que são também adotadas como modelos de construção simbólica e física de desejos dos indivíduos que se sentem atraídos por pessoas do mesmo sexo. Por isso, o tipo oitocentista *homossexual* não é visto como uma identidade que se permite a vivência e a descoberta dos múltiplos prazeres e afetos, confinando-se à ação de penetrar ou ser penetrado, sendo, logo, a perversão do modelo heteronormativizado do qual é uma criação e uma antinorma.

O adjetivo *homoerótico*, em sua vocação refutadora do preconceito, pode qualificar, ao mesmo tempo, uma inclinação repleta de ambigüidades para a homossexualidade, enquanto prática sexual efetiva ou, mesmo, enquanto atração por partes do corpo masculino, sem que isso implique, necessariamente, no ato sexual em si. Muitos homens que apresentam atração homoerótica por partes do corpo masculino só se satisfazem sexualmente quando mantêm relações sexuais com mulheres. Eles não se encaixam, pois,

nas descrições difundidas pelo verbete *homossexual*, segundo a visão heteronormativizada. Mas são, assim como os gays, dotados de uma inclinação homoerótica. Outros, gostam da companhia de homens homoeroticamente inclinados, apreciam as carícias, mas não se satisfazem como agentes penetrantes ou passivos penetrados, compreendendo que o sentimento compartilhado é, também (e por si só), uma intensa troca sexual, não de fluidos, mas de energias e de significados, veiculados sob o material subjetivo das trocas simbólicas e das afinidades estéticas^[8].

O *homoerotismo* funcionaria, a partir de COSTA, como um construto teórico mais eficaz para a investigação das *inclinações homoeróticas*, expressão que adotarei ao longo deste trabalho sempre que me reportar às múltiplas perspectivas do desejo masculino direcionado a indivíduos do mesmo sexo. É assim que falarei de um universo ficcional, em Caio Fernando Abreu, em que personagens *homoeroticamente inclinadas* se reconhecem perante um grupo e se protegem ou se hostilizam mutuamente, porque reivindicam, além de uma satisfação sexual, a permanência de uma dada cultura, a sua, por meio de releituras e de provocações dialógicas, em meio ao desmoronar das unificações identitárias de outrora.

Dentro do processo de composição literária, e em diálogo com as caracterizações de desejo homoerótico que abordei acima, as narrativas de Caio Fernando Abreu são projeções de um imaginário em que se interceptam o romance polifônico moderno e o mosaico pós-moderno multicultural que resguarda a cultura de consumo como expressividade de frustrações e conflitos em torno da auto-imagem do indivíduo, em face à ditadura das imagens e dos superficialismos capitalistas. No ambiente móvel das identidades que consomem identidades, o conceito de *homoerotismo* é de suma importância, porque compreende uma intensa aproximação entre inclinações sexuais semelhantes e entre aquelas

que são criadas para servirem de porta-vozes para a desconstrução de paradigmas heteronormativizados.

Se tiver que qualificar um sujeito homoerótico para tais narrativas, diria, com o embasamento em COSTA, que não existe tal perfil centrado. Podem-se, quando muito, aventar interpretações para formas de desejo. Mas não chamar de *homoerótico* aquilo que é *homossexual*. O nojo é homossexual. A culpa é homossexual. Assim também o são: a perversão, a masturbação como desvio, o marido que não deseja a mulher pode ser confundido como tal, o transexual enquanto aberração social, o travesti enquanto pária familiar e social etc. Já o corpo erigido de desejo por um indivíduo do mesmo sexo, este é homoerótico. O culto às divas é homoerótico (sendo ou não representando por pessoas que mantenham relações com outras do mesmo sexo). Um homem sentindo-se atraído por partes do corpo masculino (mesmo realizando-se sexualmente com uma mulher) manifesta também um olhar homoerótico. O travesti radicaliza uma potência homoerótica. O transformista assume papéis homoeróticos. O transexual masculino quer extirpar um membro que não pertence à sua inclinação homoerótica, ao passo que o feminino deseja implantar o que lhe foi tirado durante a gestação.

O *prazer homossexual* é, via de regra, um prazer sujo, fétido, doentio e intensamente libidinoso. O *prazer homoerótico*, ao contrário, almeja o sublime e é a desconstrução – sempre por descentramento – do moralismo social que pretende unificar tal identidade homossexual. O prazer homoerótico erige-se sobre um solo de possibilidades em torno das afetividades, mais do que de realidades. Se falarmos de parcerias civis ou jurisprudências a favor de companheiros do mesmo sexo, estamos falando de um olhar extremamente sincronizado ao consumismo e à ascensão do público gay como filão rentável de mercado.

Cada discurso de “inclusão”, de “aceitação sem preconceitos” visaria, em última instância, à circulação de mercadorias e ao incremento das atividades comerciais extremamente lucrativas para este perfil-consumidor: roupas, cosméticos em geral, bens culturais e, por que não, afetos e bens afetivos. Portanto, falamos, também, de um prazer de vertente capitalista. Mas, se falarmos do *prazer homossexual*, estamos condicionando nosso pensamento a um prazer de origem biológica, um prazer de hormônios desviados de suas funções por um distúrbio, uma patologia. Transformar o *homossexual* em consumista de prazeres seria, pois, transformá-lo em andarilho à cata de michês ou de produtos para enemas, práticas de *fist-fucking*, utensílios para sado-masiquismo, saunas etc. Nada que o prazer homoerótico possa rejeitar em sua reclusão íntima, mas, neste caso, estaríamos restritos ao universo do hedonismo sensual.

O espaço da ficção faz convergirem esses inúmeros e, aparentemente, antagônicos perfis de identidades homoeroticamente inclinadas. E isso ocorre a partir do momento em que narradores e personagens veiculam vozes de um tempo, às vezes em diálogo provocador umas com as outras. A polifonia, no discurso ficcional de Caio Fernando Abreu, abre as cortinas para que entre em cena a irreverência paródica *camp*, que é o trunfo de uma encenação que põe em diálogo outros textos e entre estes e o *alto* e o *baixo* corpóreo e atitudinal. Trata-se, aqui, do entrelaçamento dos conceitos de *camp*, segundo Susan SONTAG (1964), e de dialogismo e carnavalização, segundo Mikhail BAKHTIN (1993).

O texto de SONTAG, *Notes on Camp*, que soa como um manifesto em prol da irreverência de uma vigorosa cultura gay, nomeia os traços de uma representação paródica ou pastichosa da realidade, geralmente extraída de elementos profundamente

heteronormativizados. Assim, quando um artista *outsider* se veste de mulher, subindo ao palco e representado o papel que lhe é negado socialmente, o que sobressai é o tom propositadamente excessivo, na voz, nos trejeitos, nos figurinos, na maquiagem e no movimento do corpo. Excesso que funciona como crítica à heteronormativização dos costumes e que sinaliza para uma *homocultura*^[9], ou seja, para uma cultura específica criada para dar vazão à expressividade dos indivíduos com inclinações homoeróticas.

O vocábulo *camp* é de difícil tradução para o Português. Vale ressaltar, todavia, que ele está sempre associado a um maneirismo típico da homocultura e se alimenta da inversão de valores, no sentido de reagir à antinorma de que foi prisioneiro o verbete *homossexual*. As atrizes de cinema e as divas da *dance music* são ícones *camp*, por exemplo, não porque têm em suas próprias imagens, difundidas pela reprodutibilidade técnica, os veículos de venda para um emergente consumo identitário que se asperge a partir dos anos 60. Mas porque será nas divas que encontraremos muitos dos textos de partida para a releitura performática *camp*, que empreende uma relação intertextual ao se alimentar do objeto que é parodiado sucessivas vezes nos palcos das boates gays ou em quaisquer outras encenações. Em síntese: Carmem Miranda é ícone *camp* por ser imitada. E é na imitação que o objeto original perde sua integridade, uma vez que é atualizado conforme o olhar recepcional que dele se aproveita para questionar, rir ou criticar um sistema hegemônico.

O *camp* se constrói com o saudosismo típico das releituras. A expressão *old-fashioned* traduz com perfeição a proposta do *camp*, por reportar as práticas de intervenção cultural dos transformistas ou dos gays, que se valem de um léxico próprio, ao que já envelheceu ou foi reificado. No *camp*, os artigos da moda envelhecida são essenciais, pois permitem a articulação entre os horizontes de expectativas recepcionais dos leitores e

artistas que miram o passado e as demandas culturais do presente. O *camp* se dá, então, numa interseção de horizontes, sendo sempre uma manifestação multicultural capaz de ser reconhecida pelos indivíduos homoeroticamente inclinados, qualquer que seja sua identidade cultural e nacionalidade.

Um dos grandes valores do *camp* reside em sua mutabilidade, o que o qualifica como um produto das trocas culturais pós-modernas. Nesse sentido, os múltiplos horizontes de expectativa do *camp* são produtos de olhares dialógicos, apresentando-se nos processos de (re)leitura que convertem os textos de partida nos de chegada, que formatam a desconstrução, pelo viés da paródia pós-moderna, do pastiche ou do escatológico, dos procedimentos heteronormativizados.

O processo carnalizador, que, segundo BAKHTIN, consiste consubstancialmente numa subversão de valores, opera no nível da dessacralização, no interior da qual a “inversão” passa a ser a regra. O momento histórico com o qual os primeiros escritos de Caio Fernando Abreu dialogam é de censura à expressividade das idéias e do corpo: a ditadura militar. Daí que a obra do autor (mesmo a posterior ao momento de repressão, porque, nesse caso, considero a “formação de um olhar” que narra em meio à ditadura) se vê influenciada por todo o movimento de carnalização do “desbunde” artístico, que surgiu naquele momento para subverter e questionar a ordem dominante. O excesso de certas cenas, que beiram o grotesco^[10], tem a função de questionar os conceitos correntes de “bom gosto”, de “boa literatura”. Veremos a presença do grotesco, no plano da linguagem e da cena, em contos como “Dama da Noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001), e “Terça-feira gorda”, de *Morangos Mofados* (2001), além de diversos exemplos, mais ou menos esparsos, em que o exagero e o mau-gosto coadunam-se com o intuito de

“carnavalizar” o *status quo*. Nesse sentido, o propósito da inversão – de gênero, classe, de noções morais – é perfeitamente aglutinável à performance *camp*. Assim também a ironia (Cf. HUTCHEON: 2000), que, nas vozes que se tecem nas narrativas, apresenta-se no nível do enunciado simpático ao chulo. A insistência em uma literatura que se torna marginal por apropriar-se do chulo é irônica, uma vez que atua no sentido de desfazer, pela subversão do belo literário, no plano do enunciado, o equilíbrio das formas do belo clássico, ainda em voga no imaginário consumista midiaticizado pela televisão e por Hollywood. A ranhura em tais modelos é o que tonifica o discurso irônico, é o que lhe atribui um ar cínico de contraventor literário.

A ironia não é somente uma inversão de significados. Ela é vazada de intenções, tanto da parte do ironista, quanto (e muito mais) do interpretante. Ao ironista cabe o ato de elocução; ao interpretante, o de recepção, que nunca é neutra, já que não há inocência em qualquer ato comunicativo. Ora, narradores e personagens de Caio Fernando Abreu assumem ambas as vozes: a de ironistas repletos de intenções ácidas e raivosas, alimentados que estão por uma vida de censura e de perseguições homofóbicas, e a de interpretantes do jogo social no cerne do qual representam as minorias sexualmente reprimidas. Assim pensando, o próprio ironista passa a ser objeto da ironia (HUTCHEON: 2000, 64). A construção de uma inversão semântica irônica ocorre, com certa frequência, de maneira involuntária ao ironista. Mesmo que não haja intenção ácida ou raivosa, o interpretante pode “produzir a ironia”, dependendo das condições de recepção. Em narrativas de Caio Fernando Abreu, a ironia (ou a possibilidade de uma leitura irônica) se faz presente até mesmo quando não existe a intenção irônica por parte do narrador. Se observarmos as narrativas em que os temas dominantes são a depressão, a melancolia e a morte, poderemos nos perguntar onde

se pode ver um discurso irônico. Mas ele está ali, a provocar, pelo não-dito, uma reflexão sobre os valores da vida mundana da qual os próprios narradores e personagens são devotos vorazes. A ironia da morte, em Caio Fernando Abreu, é a incompetência para a vida.

A narrativa polifônica do autor, numa visão bakhtiniana, seria, em complemento à ironia, o local de encontro entre vozes que se provocam, como a do narrador homoeroticamente inclinado, cujo olhar representa uma geração de jovens subversivos “educados” pela rebeldia dos anos 60 e 70, e a de outras personagens, difusoras das estruturas mais reacionárias, por vezes homofóbicas, como os militares ou certas facções do operariado, vistos, respectivamente, nos contos “Sargento Garcia” e “Madrugada”. O apego a uma homocultura ocorre com frequência pela alusão paradoxal ao *brilho* e ao *sujo*, ao *alto* espiritual e ao *baixo* corpóreo e atitudinal (traduzido em algumas cenas escatológicas - a imagem das fezes durante o sexo anal é recorrente - contrapostas a um glamour irônico *camp*).

Funcionando como receptáculo para outros textos, as narrativas de Caio Fernando Abreu são estruturalmente híbridas e heterogêneas. Há textos que intercalam diversos gêneros, como o policial, o diário “con(fessio/ficcio)nal”, o epistolar, o romance-reportagem. É o caso, por exemplo, do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), em que a questão da pluralidade dos gêneros sublinha o tom pós-moderno e pastichoso da obra, evidenciado que a polifonia não está, ali, apenas a serviço do contar histórias, dentro de uma estrutura romanesca clássica, mas de mostrar uma certa crise nos modos de representação da narratividade. É a quebra de uma unidade e da linearidade discursiva que ilustra o diálogo permanente entre a obra e a cultura. “A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN: 2003, 360).

É, pois, um exemplar da crise sintomática da pós-modernidade, momento em que a cultura de consumo, no romance do autor, representada com maior vigor pelo cinema e pela cultura *pop*, reivindica seu espaço valorativo nos modos de representação face às demais formas de cultura (em nosso caso, de uma *homocultura*). Eis a linha divisória entre a paródia moderna e a pós-moderna: na primeira, temos, em síntese, a subversão de um ou mais textos de partida; na segunda, temos a crise da própria escrita literária, que se vê atônita diante da pluralidade textual advinda com a cultura do consumo e de novos veículos difusores de cultura.

Ao se mesclarem os gêneros, as vozes de uma época e, mesmo, ecos de outras épocas, as obras de Caio Fernando Abreu priorizam a releitura intertextual, às vezes sobressaindo o pastiche, ou seja, a tendência à imitação de um determinado gênero; outras vezes, a paródia pós-moderna, que consiste na subversão do texto de partida (por sua vez já desestabilizado quanto a seus referenciais culturais), que é, no processo de deslocamento rumo ao texto de chegada, alvejado de ironia e provocação dessacralizadora. É imprescindível, para que se opere tal deslocamento dessacralizador, o olhar homoeroticamente inclinado de narradores e personagens. A escritura exerce, a partir de tal olhar, um papel fundamentalmente questionador e desestabilizador dos pré-conceitos.

As sucessivas desconstruções identitárias por que passou o sujeito com inclinações homoeróticas, como a transição entre o homossexual oitocentista, cuja configuração perdurou fortemente na primeira metade do século 20, e o *gay*, que ganha corpo, voz, indumentária e léxico a partir dos anos 60, ou seja, a partir de sua construção como categoria politizada, denotam a fertilidade do material simbólico que será utilizado por Caio Fernando Abreu em suas narrativas.

Na pós-modernidade, todos os conceitos são válidos, à medida que são postos em diálogo pelo olhar recepcional que deles quer uma resposta à angústia e à perplexidade existencial do momento presente. O romance polifônico, a paródia pós-moderna, o pastiche e a cena *camp* coexistem no espaço ficcional multifacetado, auto-crítico, porque situado “na transição” dos saberes, das fatias de temporalidade e de costumes. O *homoerotismo* se torna uma questão relevante porque o momento político das minorias sexuais assim solicita. Mas o lugar do homoerotismo é, no movimento esfacelador das identidades contemporâneas, transitório e intermediário. Segundo Homi Bhabha, o “entre-lugar” (*In-between*) é o espaço de convivência de antagonismos culturais vivenciados pelo sujeito: “imagem e signo, o acumulativo e o adjunto, ‘em presença’ e ‘por procuração’” (CF. BHABHA: 1990, 307).

Nesse sentido, estamos diante da cultura como um repertório permanentemente aberto e dinâmico, o que valida as considerações anteriores sobre a homocultura encenada a partir de escrituras polifônicas e atos carnalizadores. Veremos que, paralelamente à dinamização das relações de consumo e de descentramentos, o sujeito se desloca em relação a seus referenciais familiares, geográficos, político-pedagógicos, tornando-se uma consciência dispersa em meio à multidão. Vem daí uma constante insatisfação por estar no mundo em que as regras são elaboradas à revelia dos desejos, um mal-estar generalizado que tende à melancolia e a depressão. A homocultura, nesse aspecto, na obra de Caio Fernando Abreu, é um elemento libertador frente aos axiomas heteronormativizados, mas, também, por valorizar o gueto e o submundo, captando os signos que vêm dispersos e desarticulados, torna-se propulsora de um sentimento de angústia, de solidão e de fobia social.

Em função dos fundamentos teóricos explicitados ao longo desta “Introdução” (e aos

quais me reportarei sempre que necessário, adensando-os ou pondo-os em contato com outras recepções críticas), este trabalho se encontra distribuído em três capítulos e uma “Conclusão”. Cada capítulo analisa uma forma específica de descentramento das identidades homoeroticamente inclinadas no cenário ficcional de Caio Fernando Abreu. As narrativas priorizadas derivam, em maior ou menor presença, dos livros^[11] *Inventário do Irremediável* (1970), *Limite Branco* (1970), *O Ovo Apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos Mofados* (1982), *Triângulo das Águas* (1983), *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (1988), *As frangas* (1989), *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B* (1990), *Ovelhas Negras* (1985) e *Estranhos Estrangeiros* (1996). Há momentos em que se optou pelas compilações *Caio 3D*, distribuídas em *O melhor dos anos 70* (2005), *O melhor dos anos 80* (2005) e *O melhor dos anos 90* (2006), que possuem substanciosos e imprescindíveis adendos sobre vida e obra do autor.

Em um primeiro momento, a escolha do *corpus* literário seguiu critérios estritamente subjetivos e pessoais, conforme a leitura das obras se foi constituindo a partir de minhas próprias observações a respeito do que seja uma cultura gay, de como ela se processa no plano da expressão artística e mesmo pessoal. Depois, com o amadurecimento de uma leitura mais teórica, alguns filtros foram necessários a fim de colher o mínimo de material para um máximo de análise – o que nem sempre, é evidente, se pôde conseguir. Por isso, há reiteraões, como os contos “Pequeno Monstro”, “Sargento Garcia”, “Linda, uma história horrível”, a novela “Pela Noite” e o romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, que ressurgem em momentos diferentes do trabalho, sob enfoques também diversos.

No primeiro capítulo, “Homossociabilidade, Homofilia, Homofobia”, examino a ruptura com o dualismo ocultação/revelação, tendo como painel histórico os anos da

ditadura e a repercussão de um discurso autoritário e homofóbico no interior de personagens e narradores, e, também, o modo como o cerco moral aos indivíduos homoeroticamente inclinados se constitui como uma das forças orientadoras do processo de desconstrução, pela poética de Caio Fernando Abreu, do sujeito pecaminoso e patologizado por um discurso repressor. Memória e repressão traçam uma história de desejos conflituosos e reprimidos pelo provincianismo sempre presente, quando se trata de um revisitar as vidas das personagens e de narradores-personagens. Esbarramos em peças de sentimento espalhadas pelo caminho, pelo tempo, soltas e, ao mesmo tempo, unidas por uma memória divagante e fantasiosa. É, sim, uma leitura do descentramento ocorrido com a mudança do cenário provinciano para o urbano, local das multiplicidades, em oposição àquele, local das homogeneidades. O deslocamento do provincianismo para o cosmopolitismo é vital para que se vislumbre o sujeito homocultural e seu entre-lugar no discurso das identidades pós-68. É na cidade que ele se constituirá enquanto *transitoriedade*. Embora seja também na cidade que um discurso homofóbico específico se crie, em oposição ao discurso homófilo criado com a politização de uma espécie de consciência de grupo gay. Também abordarei, a propósito da ficção, os elementos constituintes dos laços homossociais, que permitem as convivências, amistosas ou não, entre gays e heterossexuais. Tais laços compõem uma dialética das relações de poder estabelecidas a partir de políticas de emancipação identitária.

Valendo-me da análise sobre uma marginalidade comportamental como fator desviante dos costumes de classe média, proponho, ainda no primeiro capítulo, um estudo acerca das formas de prazer que são qualificadas, sobretudo pelos discursos científico, religioso e jurídico, como “desviantes” ou doentias, acentuando a conotação de “sujidade” de práticas comuns às relações pessoas do mesmo sexo. No decorrer da abordagem,

mostrarei como, em certas narrativas do autor, o recurso à ironia exerce o poder de desestabilizar tais lugares preconcebidos, ao se proporem as diversas formas de amor e de satisfação sexual em oposição à atitude monológica e subliminarmente higienista das autoridades científica, religiosa e jurídica. A transição de uma postura encouraçada pelo moralismo na direção de uma atitude ritualística e tribal tem respaldo nos estudos de Michel MAFFESOLLI sobre os novos tribalismos e seu resgate da espiritualidade pelo êxtase e pela sensibilidade estética do grupo. Procuo, assim, demonstrar que a adoção de um estilo de vida desregrado funciona como contraponto às políticas homofóbicas, caminhando para a construção de tal espiritualidade (o “sujo” sendo substituído pelo “divino”).

No segundo capítulo, “Caio Fernando Abreu e a Homocultura”, objetiva-se a apreensão de uma estética homocultural impregnada nas estratégias de convivência e expressividade entre personagens homoeroticamente inclinadas e o *Camp*. Verificarei as correlações entre a abordagem de SONTAG e uma voz específica que delimita a linguagem gay como devota das divas, do cinema *noir* e do consumo das identidades-espetáculo. É imprescindível, aqui, ressaltar algumas imagens/cenas recorrentes, como a intertextualidade emanada em relação ao filme *Blue Velvet*, de David Lynch, que é não apenas citado em várias narrativas de Caio Fernando Abreu, mas que se presta à absorção de valores e de cenas que, sob o prisma da afetação captada pelo pastiche e pela paródia, agem no imaginário dos seres de ficção, desestabilizando-os e ressignificando-os no plano do simulacro. Também se torna importante uma aproximação desses elementos com o *pop*, que é, sem dúvida, uma fonte de inspiração no processo de deslocamento das identidades em sua travessia pelas múltiplas imagens da convivência cultural gay.

O contexto social, convertido em cenário de ficção, a ser explorado no segundo

capítulo, é o consumismo de produtos e identidades, um aspecto que sobressai nas quatro últimas décadas do século 20 e que agirá na formatação das identidades pós-modernas, que se produzem em novas formas de arranjo urbano.

Tarefa árdua para o terceiro capítulo do trabalho, “Abismos Colonizados”: o que as narrativas selecionadas têm a dizer sobre a epidemia de AIDS dos anos 80 e como tal evento, lido como catastrófico pelo imaginário social, em especial pelas políticas de saúde pública, é conformado pelo olhar ficcional em Caio Fernando Abreu? A fim de evitar uma abordagem fatalista, que se disseminou pelos anos 80, e que não foi, em hipótese alguma, priorizada como central pelo autor gaúcho, decidi estabelecer uma leitura dialógica entre a ficção de Caio Fernando Abreu e a obra autobiográfica do escritor francês Hervé GUIBERT (1991), *Para o amigo que não me salvou a vida*. Aproximação que me foi vital para compreender, pela profunda diferença entre ambos, a maneira como a AIDS é ironicamente diluída, por Caio Fernando Abreu, no repertório mais amplo da crise identitária vivida por suas personagens, ao passo que, para GUIBERT, ela é a responsável por uma crise maior: a escrita de um “livro terminal” por um “escritor moribundo”.

Em “Abismos Colonizados”, ainda proponho um adensamento na questão da melancolia e dos estados depressivos e sua conseqüente repercussão sobre as vidas dos seres de ficção, que, muitas vezes, contrariamente à profundidade e complexidade de seu psiquismo, vêm-se incapacitados diante da vida, atados que estão a um esgarçamento íntimo e a um luto perene pela “coisa” perdida, obsessivamente, buscando-a, debalde, no próprio ato de se construírem como identidades. A leitura de Julia KRISTEVA (1989) e um certo olhar sobre a psicanálise (sem a pretensão de ser este olhar psicanalítico) foi essencial na consecução dessa parte. A depressão e a melancolia encenam, na poética de Caio

Fernando Abreu, o ato descentralizador do equilíbrio enquanto domínio pleno das faculdades mentais, e sinalizam para um perfil múltiplo e esquizóide da pós-modernidade.

Por fim, perpassando tudo o que disse anteriormente, o rastreamento histórico-comportamental de João Silvério TREVISAN e James GREEN, bem como a interlocução com outros leitores de Caio Fernando Abreu, como Bruno Souza LEAL e Denilson LOPES, foram argamassa vital para o meu ponto de vista sobre a relevância de sua narrativa homoerótica, em seu enorme valor estético, como “diferença”, no cenário contemporâneo de nossa literatura.

I

HOMOSSOCIABILIDADE, HOMOFILIA, HOMOFOBIA

O céu tão azul lá fora, e aquele mal-estar aqui dentro.

Caio Fernando Abreu

Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas.

Clarice Lispector

O s dualismos *imaturidade/maturidade* e *passado/presente*, que perpassam diversas narrativas de Caio Fernando Abreu, comprovam que a tônica transgressora de sua poética se faz, antes de mais nada, antes de qualquer revolução política, no interior do próprio sujeito, multiplicado em narradores e personagens mal-resolvidos enquanto identidades descentradas. O fato de o autor ser um dos grandes nomes das narrativas homoeróticas na literatura brasileira se deve, em grande medida, à exposição, em seu processo escritural, do tema *atração entre pessoas do mesmo sexo*, a partir de tensões interiores que rendem frutos (personagens e situações) híbridos e incertos sobre a alma homoeroticamente inclinada. Minha primeira tarefa, neste trabalho, é percorrer caminhos que levem a uma “afinidade” (homofilia)^[12] para com a identidade gay, em oposição ao perfil comportamental que lhe é hostil (homofobia).

Já na obra de estréia, *Inventário do Ir-remediável* (1970, 2005), contos de um jovem escritor se confundem com traços de amadurecimento estético, porque o livro foi reescrito mais tarde por um Caio Fernando Abreu já vivido, mesmo mantendo aquele paradoxal teor dialógico entre inocência e vício, entre o mundo “antes da descoberta de si mesmo” e o “depois que a experiência e a dor se instalam, em definitivo.” Há, todavia, uma

desigualdade estrutural e temática que torna a obra particularmente atraente ao olhar-leitor: o narrador do ir-remediável^[13], pela experiência de tecer contos, está à procura de uma voz através da qual possa falar de si mesmo, de seus conflitos inconfessáveis. Esta voz, de início, articula-se dialogicamente à de Clarice Lispector, que praticamente asfixia a do narrador de Caio Fernando Abreu, tamanha a sua influência sobre o escritor iniciante. Aos poucos, sub-repticiamente, o conflito “onde estou dentro de Clarice” se enfraquece para dar lugar a outro *agon*: “onde estou eu dentro de mim?” Respostas a estas perguntas virão em forma de introjeção e simbolização dos atos de violência ou de exclusão e serão elaboradas por situações de descoberta/revelação transgressivamente dolorosas e auto-punitivas. Também se verá a aproximação homoafetiva em cenário homofóbico, como se lê no conto “Madrugada” (ABREU: 2005, 109-111), que trata da história de dois homens “desconhecidos – mas somente antes do encontro. Que acontecera no bar” (*Ibid.*, 109). Ébrios e unidos pelo desalento, os dois se reconhecem como pertencentes a um mesmo grupo identitário: “com a lucidez dos embriagados, haviam-se reconhecido desde o primeiro momento” (p. 109). O que os atrai sobremaneira, contudo, é o fulgor presente em seus olhares, e uma certa indefinição, uma ambigüidade. Um encontro que não poderia ser melhor se fosse marcado. “E os dois, satisfeitos com a inesperada oportunidade para a comunicação, foram objetivos ao assunto. Estavam sós. A mulher de um estava viajando; o outro não tinha mulher. Mas tinha noiva, e desconfiava que ela o estava traindo” (p. 110). Ambos eram operários e engajados em movimentos sindicais, completamente envolvidos pela esquerda ortodoxa. “Um deles, que tinha lido uma frase de Marx num almanaque, citou-a com sucesso” (p. 110). A afinidade política serve, pois, de pretexto para um estreitamento de ordem homoafetiva. Seus sentimentos passam a transcender a contenção de seus corpos, moldados

para o trabalho e para o casamento ou projetos de casamento. Os demais presentes no bar passam a ver com certa desconfiança aquela conversa de soslaio, aqueles tapinhas nas costas repletos de segundas intenções. Isso porque “os frustrados que enchiam o bar estavam achando aquilo um desaforo. Não era permitido a duas pessoas se encontrarem num sábado à noite e, ostensivas, humilharem a todos com sua infelicidade dividida” (p. 111). “Amar será dar ao outro a própria solidão?” – perguntou Clarice LISPECTOR em diversas de suas obras.

A angústia compartilhada entre os dois é a comprovação do deslocamento de suas identidades, que não mais se satisfazem ou se completam com a estrutura matrimonial heteronormativizada. A forma odiosa com que são vistos pelos demais presentes ao bar também reforça uma inclinação para a homoafetividade entre os dois. O dono do bar, prevendo um conflito entre um grupo maior – heteronormativizado – e a minoria sexual, pede aos protagonistas que deixem o recinto. Não se repete, aqui, o quadro de violência física pintado em “Terça-feira gorda”, que abordarei oportunamente. Contudo, a cena final sugere que se desenvolverá, a partir daí, uma disputa entre os dois sujeitos homoeroticamente inclinados e o tecido social heteronormativizados, que funciona como antagonista ao projeto de união afetiva entre dois homens. Pode ser a disputa de um pelo outro, um empreendimento de conquista declarado. Pode, ademais, ser uma disputa pela sobrevivência na urbes hostil: demarcação de território, em meio a uma sociedade preconceituosa. Pode, enfim, ser a deflagração de uma violência silenciosa entre os dois, quando o teor ético de suas consciências começasse a declinar a um nível em que o recalque cotidiano os transportasse novamente à rotina heterossexual de fachada, silenciando-os e os repelindo para sempre. A cena em si:

Bêbados como estavam, a única solução seria abraçarem-se e cantarem. Foi o que fizeram. Não satisfeitos com o gesto e as palavras, desabotoavam as braguilhas e mijaram em comum numa festa de espuma. Como no poema de Vinicius que não tinham lido nem leriam jamais. Depois calaram e olharam para longe, para além dos sexos nas mãos. Nas bandas do rio, amanhecia. (*Ibid.*, 111).

O fato de urinarem juntos simboliza a releitura de um arquétipo freudiano, segundo o qual os homens primitivos representavam sua sede por disputa urinando no fogo (FREUD: 1997). Fato que se repete no desenvolvimento psicossocial quando adolescentes empreendem a disputa pelo jato de urina com maior alcance. No conto em si, o ato evoca não apenas um desejo de olhar o sexo alheio, mas o de praticar um ritual em comum, o rito de aproximação identitária e um pacto homoafetivo entre sujeitos que vivem, cotidianamente, em uma sociedade que valoriza a disputa como forma de ascensão e de reconhecimento em determinado *status quo*.

A homofobia, em “Madrugada”, concernente a práticas sociais heteronormativizadas, preexiste à homofilia^[14]. O que se tem é um reconhecimento silencioso e um pacto pela sedução oculta. Entretanto, algo foi quebrado – a norma sexual rígida que delimita o gênero masculino encenado em tempos de repressão e de revolução. Os dois protagonistas, possivelmente, voltarão às suas rotinas: um, casado, ocultando da esposa ou até de si mesmo seus desejos mais recônditos; o outro, noivo, mas sem inclinação para uma afetividade plena com mulher. Continuarão a encenar uma moral de classe, que, de resto, é também contra a “degradação”, que é a própria homossexualidade, proposta pelo pensamento ortodoxo. Contudo, depois daquele contato, jamais seriam os mesmos. Tão inusitado como foi o reconhecimento, à primeira vista, dos que não se conheciam, será o dia-a-dia de cada um, à espreita da “próxima comprovação” de seus sentimentos.

“Madrugada” encena um caso típico na ficção de Caio Fernando Abreu: a construção

de uma inclinação à homofilia, sem que se explicita o ato sexual: o desejo é manifesto, os laços e afinidades estéticas, também, mas, em muitos casos, não se fala em homossexualidade. Nem é preciso: ela está presente em cada movimento, em cada palavra ou nas provocações semânticas, em entrelinhas irônicas. A homofilia, no conto, caracteriza-se pela “simpatia”, pela “solidariedade” entre os pares. Nesse sentido, compõe o painel de relações homosociais que se fortalecem a partir dos anos 70, bem como das “simpatias” para com o estilo gay de viver e a alteridade gay como um todo. O ato de urinar juntos solidifica esse pacto entre os protagonistas. Não é preciso que eles reinventem seus sexos. O descentramento acontece ali, naquele momento singular.

Em contrapartida, os homofóbicos são personificados pelos “infelizes”, que colaboram para ato de expulsão dos protagonistas do bar. A homofobia se constrói na repetição mesma de uma interdição secular. Não é meu propósito, neste trabalho, traçar um histórico da homofobia no Brasil. Mas é importante salientar que, a despeito de todo “desbunde” ou do “boom” bissexual dos anos 70, a homofobia mudou seus escoadouros, armou-se de outras táticas, mas persistiu. É verdade que constante e crescentemente questionada pelas organizações homófilas. Alguns questionarão sobre o meu apontamento anterior de que o escritor Caio Fernando Abreu não aderiu a qualquer tipo de engajamento político-partidário, já que suas narrativas demonstram uma forte inclinação homófila, não como projeto político-partidário, mas como uma forma *sui generis* de espiritualidade gay. Muito de sua inclinação estética deriva de sua sensibilidade para questões humanas. Daí que a homofilia, em seus textos, é uma forma de resgatar os laços espirituais que unem os seres humanos. Uma proposta literária em sintonia com a abordagem teórica de MAFFESOLLI (1987), pela qual o novo tribalismo pode ser lido como uma forma de espiritualidade

urbana. Mas, se há uma espiritualidade homófila, também a teremos homofóbica. Não atendendo à intenção dominante quanto ao vínculo por uma “causa” política, Caio Fernando Abreu opta por uma forma específica de engajamento: o literário, no plano da linguagem que se difere de outras escrituras por propor a si mesma uma reinvenção e uma recodificação de gêneros literários e de sensibilidades marginais; o engajamento literário pela espiritualização homoerótica da forma de expressão, tendo como veículo a palavra em desasossego e permeada pelos léxicos conflitivos homo e heterossexual. A escritura veementemente marginal constrói uma forma de dizer e de articular experiências existenciais próprias que atuam como engajamento em torno das formas de representar a sensibilidade e de preencher os vazios deixados pela contracultura radical.

Ainda no universo ficcional de *Inventário do Ir-remediável*, em “O Ovo” (ABREU: 2005, 39-44) - que tem como epígrafe um excerto de “O ovo e a galinha”, de Clarice LISPECTOR: “Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos”(Ibid.: 39) – leremos a narrativa de descobertas e violência introjetada de um narrador, depois da experiência de ter namorado uma menina que nunca lhe tocava o pênis (e, por isso, era considerada mulher para se casar, p. 40). O casamento entre os dois não ocorreu porque a menina cresceu, perdeu a suposta ingenuidade e se casou com um soldado da brigada. A fim de compensar essa “perda”, motivada por sua clara inaptidão para relações heteronormativizadas e por um sentimento de vingança por este fracasso, o narrador se envolve com um rapaz da vizinhança, soldado da brigada, mas efeminado, personagem que desconstrói o arquétipo de oficial homofóbico e homossexual mal-resolvido, que leremos, em outro momento deste trabalho, no conto “Sargento Garcia”. “Todos os sábados de manhã ele ia visitar mamãe, levava umas frutas ou um doce qualquer que a mãe dele tinha

feito e ficava conversando na sala, feito moça” (p. 41). O narrador empreende um sádico processo de sedução que culmina com a concretização de uma vingança de cunho homofóbico. Os dois, numa barraca de acampamento: “E de noite eu comi ele. Com gosto. Como se estivesse com o pau na bunda de todos os soldados da brigada do mundo. Ele nunca mais foi lá em casa (...) Até que um dia ele tomou formicida e morreu” (p. 41).

O episódio de “vingança” acima transcrito é um momento trágico na ação de um narrador que, mesmo transbordando de gozo sensual pelo mesmo sexo, oculta um desejo homoerótico, reprime-se e transforma o ato de amor em plano de vingança não contra o soldado em si, mas contra todo o sistema opressor que ele representa. A inaceitação de si mesmo gera violência. A auto-imagem negativa colabora para isso. Ao iniciar suas memórias, o narrador afirma: “Mas vai sair tudo parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo” (p. 39).

O sargento efeminado do conto de Caio Fernando Abreu desconstrói o modelo naturalista de afetação, descentrando a idéia de “desvio”, exatamente por reforçá-la e contestá-la no plano de sua performance militar: o sargento, em sua postura efeminada, em muito se aproxima do “lavadeiro” Albino, de *O Cortiço*, de Aluísio AZEVEDO, ou do faxineiro “Jacyr/Jacyra”, de *Onde andaré Dulce Veiga?* Nos exemplos do autor, a repetição do modelo de afetação é uma provocação à proposta naturalista veiculada por AZEVEDO e CIA. O maneirismo dos gestos e da indumentária salientam que se trata, nos casos citados, das “bichas” que se opõem, pela postura, aos “bofes”, criticando-se o dualismo de gênero heteronormativizado “macho/fêmea”. O diálogo desconstrutor das narrativas de Caio Fernando Abreu com as estruturas binárias de gênero propõe a existência de “outras formas de amar”, de “inter-gêneros” (o famoso “terceiro sexo”, ainda que marginal a outro

binarismo: *heterossexual/homossexual*).

O suicídio do sargento metaforiza a culminância de todo um recalque social e explicita uma voz que condena a atitude homofóbica do narrador, que, não sendo capaz de compreender a própria sexualidade, adere ao comportamento destrutivo de uma hegemonia sexual opressora, usando de violência para espantar seus fantasmas íntimos. O jovem sargento, por sua vez, apresenta todas as marcas externas da “bicha”, mas não é capaz de manter uma relação sexual sem que o sentimento de culpa o maltrate e o persiga, conduzindo-o à auto-destruição. Tal personagem ilustra, também, um homossexual tipificado, que passa a figurar como personagem dos quartéis – ainda que pelo viés da ficção ou das sátiras homofóbicas – para que seja motivo de piada e de perseguição, desviando, assim, o foco da questão homoerótica, que se encontra latente nestes espaços (afinal, há silenciosos laços homosociais aí presentes), para um tom de piada ou riso escapista.

Freqüentemente, após a concretização do contato físico entre os homoeroticamente inclinados, os narradores ou personagens de Caio Fernando Abreu submergem em êxtase íntimo prolongado ou enveredam por um desatino que beira a insanidade (“O Ovo”). Não lhes ocorre o retorno ao equilíbrio da ordem civilizadora e à linearidade das coisas externas. A condição dual do sujeito, quando rompida pelos conflitos externos, que nomeiam o desejo homoerótico como errôneo, provoca uma série de outras fissuras e perplexidades. Mas a situação não se resolve, não se tem a inserção do desejo homoerótico no cotidiano do tecido social a partir de uma ótica do comum e do aceitável.

Outros contos de *Inventário do Ir-remediável* atestam que a preocupação do ficcionista Caio Fernando Abreu recai, freqüentemente, não apenas sobre a estruturação de enredos que retratem os desatinos de sexualidades marginalizadas e das identidades

homofóbicas que a elas se opõem, mas, ainda, sobre as histórias dos relacionamentos impossibilitados por inúmeros outros fatores, nem sempre da ordem dos dualismos de gênero ou orientação sexual. Contos como “Ponto de Fuga” (*Ibid.*, 51-4), que aborda um amor heterossexual “aéreo”, “etéreo”, construído apenas na imaginação do personagem, “Paixão segundo o entendimento” (*Ibid.*, 55-7), em que o desejo heterossexual é elaborado por intermédio da masturbação, ou “Itinerário” (*Ibid.*, 61-5), sobre a solidão de um homem, no parque, reduzido à simples condição de “um homem no parque” (p. 61) comprovam que o sofrimento oriundo das relações amorosas, na literatura do autor, não é uma questão restrita à condição homoerótica. *Inventário...* é um livro sobre os desencontros e sobre a solidão, nos quais a homofilia, a homofobia ou as relações heteronormativizadas são temas que gravitam em torno de situações existenciais e de descentramentos identitários variados.

Além das narrativas em que o desejo homoerótico é mantido em sigilo, há aquelas em que a revelação se faz no interior de determinado grupo, sendo por este apoiada ou, na contramão, execrada. Em “Aqueles dois”, de *Morangos Mofados* (ABREU: 2001, 133-142), temos outro exemplo. Neste caso, a opção do narrador, já de início explicitada entre parênteses – “(História de aparente mediocridade e repressão)” – é posicionar-se criticamente em relação às estruturas heteronormativizadas e homofóbicas que se perpetuam pelos ambientes de trabalho. A narrativa percorre o transcurso de dois homens, Raul e Saul, que trabalham no mesmo escritório, em uma grande empresa. Aos poucos, o aparelho burocrata e ideológico do trabalho vai perdendo domínio sobre os dois, que passam a se reconhecer em afinidades estético-culturais: “Saul cantou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLayne, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito...” (*Ibid.*, 136). Esta afinidade inicial abre

inúmeras outras portas, inclusive e, principalmente, portas interiores, canais de interlocução com o eu profundo de cada um, espelhado no outro e entrelaçado ao desejo e ao gozo a partir da existência do outro. A principal diferença entre este conto e os demais já citados encontra-se no fato de que, aqui, o trânsito entre ocultação e revelação se dá de um elemento não interiorizado pela violência (que retorna em forma de recalque auto-punitivo nos demais exemplos que analisei) em direção à violência simbólica externa, codificada no ambiente de trabalho: “Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido cartas anônimas (...) Pálidos, os dois ouviram expressões como ‘relação anormal e ostensiva’, ‘desavergonhada aberração’”(p. 141). Demitidos do trabalho em função da diferença que vivenciam^[15] (apesar de o conto não tratar de contatos sexuais explícitos, seguindo-se o exemplo de “Madrugada”, em que se optou pela sugestibilidade homoerótica, mais no plano de uma homoafetividade), Raul e Saul podem muito bem representar instâncias diversas de um discurso homófilo articulado por um Caio Fernando Abreu que quer assumir uma postura, se não veementemente engajada, ao menos afeita aos discursos das minorias sexuais que ganharam mundo pós-1968.

Os personagens Raul e Saul são enquadrados por todo um aparato homofóbico, no cerne do qual digladiam as forças binárias *homo/hetero*, que trocam ofensas, mágoas, mas, também, certos favores e obrigações. O ambiente de trabalho representa o aparelho burocrático que fala uma linguagem heteronormativizada, cujo léxico impõe modos de pensar e de agir a todos que ali estão presentes, e que reverbera uma estrutura binária nas relações entre gêneros. Na rotina trabalhista, os papéis *homem/mulher* criados em “casa”, unificados, achatados a uma prática sexual pela manutenção da família, deve se fazer representar, seja por meio das hierarquias entre chefe e empregado(a), disseminadas não

apenas no ambiente de trabalho, mas, também, em casa – local de enunciações centralizadoras que o Feminismo viria a contestar –, seja pelas aproximações afetivo-sexuais entre homens e mulheres porventura provenientes da convivência nesse mesmo ambiente. Ou seja: não há espaço para que uma afinidade “estranha”, um tipo de “aberração” (notemos a herança biologizante deste substantivo, empregado pelo narrador para reforçar sua crítica à “aparente mediocridade e repressão” homofóbica) tenha lugar entre “gente normal”.

O narrador retoma, em “Aqueles dois”, um ponto de vista crítico sobre a tristeza da condição homofóbica que já havia sido traçado em “Madrugada”, qual seja: à semelhança dos “infelizes” heterossexuais freqüentadores do bar deste conto, os colegas de trabalho Raul e Saul, naquele, quando vêem os “demitidos” do convívio heteronormativizado saírem à rua, têm a “nítida sensação de que seriam infelizes para sempre” (ABREU: 2001, 142). A infelicidade, pois, segundo o ficcionista, é a condição inevitável daqueles que optam por atitudes de discriminação. Conclusão ousada de um escritor em plena sociedade rastreada, mapeada e vigiada, enfim, pela retórica pública do segredo vazio. Ou, para usar uma valiosa metáfora de MAFFESOLLI, análoga à de SEDGWICK: pelo “pensamento da praça pública” (1987: 208).

Em “Aqueles Dois”, a confissão sobre o sexo (religiosa, familiar, criminal etc.), que, segundo FOUCAULT (2001), foi, desde o século 13, o principal recurso criado pelas sociedades ocidentais para criar um dispositivo discursivo sobre o sexo, é produzida não nas falas diretas de Raul e Saul, que sequer se confessam verbalmente um ao outro, mas, sim, pela leitura alheia (conveniente ao seu próprio mundo e interesses) sobre as atitudes e cumplicidades entre os dois protagonistas. Assim é que a confissão é “criada” por um

imaginário homofóbico dos colegas de trabalho, que supõem toda uma situação sexual pecaminosa, sendo capazes de, sob a alegação da inaceitabilidade da “perversão” no ambiente de trabalho, repudiá-la e conduzi-la à punição pelo ato demissional, que serviria de “exemplo”, visando à manutenção da moral e dos bons costumes. A relação vivida entre Raul e Saul é vista sob dois ângulos: aquela construída entre os dois, através dos sentimentos e do compartilhar de determinadas afinidades (“Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto” – p. 133), e outra, “imaginada” pelos sujeitos homofóbicos, que a difundem em seus cochichos e maledicências, quando trazem, para o interior do ambiente de trabalho, a ação metafórica da praça pública.

A retórica pública do segredo vazio significa, na ambiência ficcional (que certamente encena um diálogo com o real em cuja cena cotidiana vozes reprimidas e repressoras se fazem ouvir), o conhecimento que se constrói e se “inventa” a respeito do outro, ainda que este conhecimento seja manipulado, desfocado e devolvido ao objeto de investigação (a minoria sexual, neste caso) em forma de violência simbólica.

A patrulha moral explicitada nas cartas anônimas diz mais do que pretende: revela o óbvio não assumido como tal (o amor entre pessoas homoeroticamente inclinadas), o que todos sabem e não querem ou conseguem admitir, já que isso lhes custaria assumir a diferença em si como convivência natural e como interlocução cultural possível. O que deve ser evitado, segundo os regimes ditatoriais ou baseados em rígidos padrões de conduta.

O dualismo *privado/público* traz, em seu bojo de significados, certo preço pela transgressão. Se, em “Sargento Garcia”, como veremos adiante, o contato físico entre o sargento opressor (respondendo ao sistema exterior de condutas) e o rapaz oprimido o

questionamento da moral homofóbica se dá com a penetração dolorosa, da verbalização pejorativa e humilhante e do êxtase decadente – componente do humor depressivo de que falarei em outro capítulo –, em “Aqueles Dois”, tal questionamento incide sobre as relações sociais e suas formas de organização em torno de uma economia dos costumes e das afinidades estéticas. Assim é que, enquanto “Sargento Garcia” ilustra o dualismo com a investigação da violência internalizada, “Aqueles Dois” opta pela ilustração ficcional de uma tentativa de rompimento da aproximação tribal entre Raul e Saul, no conceito de neo-tribalismo como nos diz MAFFESOLLI (*Op. cit.*): da ruptura de uma afinidade estética entre os dois empregados da firma, que se reconhecem como membros de um grupo (ainda que, naquele espaço limitado de suas consciências, constituído apenas pelos dois) e não pelo contrato empregatício, que os obriga a uma convivência homogeneizadora com os demais colegas de trabalho.

O desejo, aqui, é ritualizado e sublimado, numa atitude de devoção ao cinema, à música e a outros traços de afinidade cultural. Destituir o ritual seria uma maneira autoritária de romper seu avanço, sua disseminação pelo tecido social como um todo. A aproximação afetiva transcende qualquer afetação. Então, teríamos um tipo de sujeito homoeroticamente inclinado idiossincrático (Raul e Saul): trabalhador insuspeito, outrora noivo ou casado com mulher; sem traços de afetação, por fim. O espaço físico da violência introjetada é um não-lugar ou lugar constantemente móvel. Pode ser o Brasil da opressão ditatorial ou a cidade de Londres, um exílio voluntário, que rendeu a Caio Fernando Abreu boa cepa de seus contos renegados (“grande parte de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades”, ABREU: 1995, 3) em *Ovelhas Negras*^[16]. O conto “Uma história confusa” (ABREU: 2005, 187-192), presente neste livro, comunga com o

espírito homófilo como reação a uma estrutura homofóbica e excludente como aquele que se vê no tradicional modelo de conjugalidade *homem/mulher*. “Uma história confusa” narra o diálogo entre dois amigos, ambos com mais de trinta anos, um dos quais angustiado e, ao mesmo tempo, curioso com as apaixonadas cartas que recebe de um jovem anônimo. No desenrolar da narrativa, uma dubiedade se instala: o jovem missivista pode ser o próprio amigo (disfarçado de jovem remetente de 20 anos de idade), ali, tão próximo, observando-o e amando-o em silêncio todos os dias. Se tal possibilidade não se faz clara no conto, ao menos se torna possível interpretar que tanto o autor das cartas quanto o amigo ali presente são apaixonados pelo destinatário das correspondências. Este, confrontado aos próprios sentimentos, agora “confusos”, declara: “_Eu peço socorro. Eu digo que o meu casamento é um horror, já três anos desse horror que não acaba” (*Ibid.*, 190). Ao que o amigo interlocutor responde: “_Mas a Martha era uma mulher tão... especial” (p. 190). Resposta: “_Antes de casar. Depois que casa, toda mulher vira débil mental. Bem fez você que não entrou nessa” (p. 191).

Um diálogo como o que se transcreveu acima ilustra, mais uma vez, a questão da crítica às estruturas de gênero rígidas propostas pelo casamento heteronormativizado feita por meio de uma postura preconceituosa por parte do personagem. Não é raro que se vejam, em diálogos entre gays, piadas contra mulheres. Muitas vezes, tais “piadas” revelam algo além do “preconceito invertido”. Trata-se da adoção de um tom jocoso, que marca uma irônica disputa pelos “bofes”. As mulheres tornam-se, paradoxalmente, alvo de devoção para muitos gays que gostariam de ser como elas e, também, motivo de riso paródico da própria situação de (in)definição de gênero que abrange o universo gay.

O processo dialógico dessas narrativas centraliza-se na apropriação paródica não de um texto específico, mas de toda uma organização social coesa em torno de legislações

sociais especificamente elaboradas tendo em vista uma ética e uma moral de classe. Em “Aqueles dois”, o texto de partida para a apropriação intertextual é a relação contratual, que prega, por intermédio de seus códigos verbal e comportamental, a harmonia no ambiente de trabalho, o decoro, o respeito à política institucional e às obrigações trabalhistas. A subversão desse modelo é irônica, sempre mediada por um tom crítico que se opera no nível da relação acintosa entre comportamento transgressor e regramento. A ironia é materializada na composição das personagens e no olhar cínico do narrador: a dignificação das personagens que sofrem com a interdição moral faz subentender o rebaixamento daquelas que agem movidas pelo preconceito. Esse movimento ascendente da minoria sexual e descendente da postura homofóbica pode ser visto na voz cínica do narrador, simpático aos personagens homoeroticamente inclinados, uma vez que, no desenvolvimento do enredo, há um episódio final de segregação, no qual a sexualidade minoritária perde terreno, mas ganha em dimensão espiritual e conscienciosa.

A ironia, em uma situação polifônica, é um entrecruzamento estupefato das vozes que veiculam interesses homoeroticamente inclinados em um lócus de enunciação construído no interior de uma visão social que só consegue relacionar-se com a diferença nomeando-a como “aberração”. A configuração de um discurso gay é, por conseguinte, sempre atravessada de intenções irônicas, no sentido da desreferencialização dos modelos opressores por intermédio da linguagem. O narrador é o emissário da estupefação, tendo a missão intrínseca e autônoma de reivindicar um lócus enunciativo próprio, não sem recorrer à provocação e à crítica direcionada a toda uma história de mediocridade e opressão.

A afinidade para com o universo gay, que então, nos anos 70, começa a se formar enquanto um desdobramento da formação de uma consciência política de grupo é lida pelo

ficcionista Caio Fernando Abreu, em “Uma história confusa”, a partir de uma ótica que ainda tenta romper com os binarismos de gênero (*homem/mulher*), de orientação sexual (*gay/hetero*) e de hierarquia (*bicha/bofe, passivo/ativo*), lançando mão da desconstrução de tais estereótipos ao se emprestar às vozes dos protagonistas um tom natural e aberto para um “sentimento novo”. A experiência bissexual possibilitaria ao destinatário das cartas “transitar” do espaço heteronormativizado para o das relações homoeróticas (movimento inverso ao ocorrido no século 19). Além de fazê-lo compreender que o amor, o verdadeiro amor, não tem sexo. Eis uma das máximas da poética de Caio Fernando Abreu.

O armário de vidro: ocultação e revelação

O catecismo começou a infundir-me o temor apavorado dos oráculos obscuros.

Raul Pompéia

SEDGWICK[17] acrescenta à leitura da metáfora *sair do armário* um componente importante: o armário é, na maioria dos casos, um *armário de vidro*, na medida em que alimenta o imaginário social sem que seja necessária uma revelação pelo viés do escândalo ou da performance do corpo e da indumentária exótica. “A expressão ‘segredo aberto’ designa um segredo muito particular, um segredo homossexual” (1990: 165). O sujeito homoeroticamente inclinado pode mascarar sua condição, mimetizando a forma de ser e a linguagem das identidades heteronormativizadas. Por ter sido educado no ambiente em que a opressão e a segregação sexual são vistas como valores, não terá dificuldade de construir para si identidades postizas. Entretanto, transitará fragilmente pelo território do opressor, sempre temendo que sua verdade “escandalosa” seja descoberta e que todo o mundo caia

sobre sua consciência igualmente fragilizada. Qualquer que seja o deslize, a verdade vem à tona.

Estamos falando, agora, de um “pânico heterossexual”, ou “heterofobia”: o medo irracional de que a revelação da sexualidade se torne motivo de sofrimento. Porque o indivíduo que nutre o “pânico heterossexual” aprendeu que seu jeito particular de relacionar-se com seus próprios sentimentos é passível de punição. O medo é tamanho que todas as encenações na tentativa de anular traços de homossexualidade só fazem reforçá-la. O *armário de vidro*, assim posto, é uma identidade que beira o grotesco, já que sua pretensa naturalidade é sempre desviante e acentuadamente auto-justificada, e sua presença provocadora em narrativas de Caio Fernando Abreu tem evidentes intenções irônicas. Ele é, paradoxalmente, uma “aparência” de si mesmo, construída para desviar-se da “semelhança” de si mesmo. Todo o medo que nutre pelo “outro” social deriva de sua história de vida repleta de insucessos sentimentais e recalques homoafetivos. Quanto mais se esconde do olhar heteronormativizado, mais se torna explícita sua “diferença”. Ele é, ao mesmo tempo, frágil e translúcido: está sempre prestes a romper sua crosta de representação, só não o fazendo por um medo culturalmente traçado.

A oscilação brusca e intencional entre escândalo e estado de alerta é desconstrutora e paródica das narrativas lineares em que o estereótipo homossexual é inteiramente construído pelo imaginário que é também acometido pelo “pânico homossexual”. As personagens ora se vêem frustradas por culturas provincianas heteronormativizadas, ora arrebatadas pela possibilidade de redenção prometida pela homocultura.

As narrativas homoeróticas de Caio Fernando Abreu (conforme a abordagem com que as tratarei neste momento do primeiro capítulo) dialogam com esse tecido homocultural

de forma bastante particular: por um lado, permitem a representação do ato explicitamente homoerótico, conforme determina a cena gay, ou seja, o contato físico que rompe a muralha do proibitivo (mesmo que assombrado a todo instante por este) motivado por um elemento de atração entre pessoas do mesmo sexo; por outro, de forma mais sutil, sugerem essa atração, descortinam parcialmente a situação vivida pelas personagens ou pelos narradores, mas não expõem às vias de fato uma prática sexualmente transgressora para os padrões vigentes e apregoados pelo discurso heteronormativizado. Constituem-se, pois, como narrativas ambíguas e conflituosas, que se alternam entre o dito e o não-dito (muitas vezes “interditado” pelas patrulhas morais da ditadura e pelo conservadorismo da classe média, em meio ao turbilhão motivado pela contracultura dos anos de 1970).

Não raro, há, atravessando recalcadamente as narrativas de explicitação do contato homoerótico, o elemento conservador da origem familiar e interiorana do próprio autor, mimetizado pela voz de um narrador-anônimo e nômade. Teremos aí, então, o problema da mimese e da transposição de elementos sócio-biográficos para o plano da escritura, terreno em que verdade e imitação precisam ser melhor delineados a respeito de uma escrita homoerótica em Caio Fernando Abreu.

As narrativas do autor nas quais a temática homoerótica é claramente mencionada ou sugerida serão assim rastreadas: contos (a grande maioria dirigida ao leitor adulto e uma obra infanto-juvenil), crônicas de viagem e romances, não necessariamente abordados em ordem cronológica de publicação. O critério adotado para certos apontamentos, por sua vez, será a interlocução de tais narrativas com as inclinações homoafetivas entre as personagens, os narradores e a ambiência sócio-cultural (no interior da qual se produz também uma homocultura) em que se acham alocados. Idas e vindas entre leituras de obras pertencentes a

diferentes fases da produção de Caio também serão um critério valioso, uma vez que me possibilitarão pensar uma escritura homoerótica do autor no seio de uma sociedade de opiniões tão antagônicas quanto profundamente heteronormativizadas, como a brasileira.

Os momentos de explícito homoerotismo na ficção de Caio Fernando Abreu são oportunizados pelo diálogo estabelecido entre a literatura do autor e os contextos sócio-político-culturais, ora claramente repressores, refletindo o clima de instabilidade política e de perseguição dos decênios de 1960 e 1970, ora, transgredindo esse mesmo clima, performatizando uma atitude mais ousada, conforme apontava o “desbunde”^[18], com que festejaram a premissa da desrepressão sexual certos nomes proeminentes do cenário cultural brasileiro – o grupo *Secos & Molhados*, do qual participou o cantor Ney Matogrosso, é um exemplo valioso.

A ambigüidade da cena homoerótica, na ficção de Caio Fernando Abreu e no contexto dado do “desbunde”, sugere que a representação da homossexualidade se faz mediante a apropriação intertextual dos elementos homofóbicos difundidos pela censura e à conversão dos mesmos em atitude paródica e risível da própria situação social. Assim é que, como universos correlatos, a escritura do autor gaúcho e o “desbunde” são motivados por uma insatisfação com a ordem das coisas – em que a hegemonia heterossexual ditava todo o processo de interlocução do indivíduo com a realidade na qual ele vivia – e com a ânsia de se buscar uma literatura menos tipificada e linear, ao mesmo tempo verificando em que medida essa nova escrita, marginal em seu nascedouro, pudesse prestar-se como forma de legitimação da diferença. No conto “Terça-feira gorda”, presente em *Morangos Mofados* (ABREU: 2001, 50-3), por exemplo, encontramos um exemplo de ficção que se constrói a partir de relações provocadoras em meio ao espaço heteronormativizado. No conto em

questão, os personagens centrais – incluindo-se aí o narrador – são vividos por dois homens que se encontram em uma festa de Carnaval^[19] e, contrariamente a todos os presentes mascarados, não fazem uso da máscara física, tendo apenas vestígios de purpurina^[20] pelo corpo, transgredindo o padrão vigente e subvertendo o ritual carnavalesco: por não usarem máscaras, expõem a verdade de sua condição sexual, sem pudores ou meias-palavras. Aproximam-se pela linguagem do corpo em movimento, uma linguagem que prescindir de palavras ditas: seus signos são a dança e a sensualidade que dela emana. Os dois sujeitos estão visivelmente excitados e ousam nos trejeitos que deixam claras as marcas da homossexualidade, explicitação impensável para o Brasil dos anos 70. O público circundante se transforma em platéia, que veicula o ódio social pela homossexualidade, e investe contra os dois, inicialmente com as provocações verbais de praxe – “Ai, ai, alguém gritou em falsete, olha as loucas, e foi embora” (*Ibid.*, 51) – e, posteriormente, como se lerá no final do conto, com violência explícita, por intermédio do espancamento de um dos parceiros na praia, e com a sugestão de sua morte, lida na linguagem poética de que se vale o narrador: “e finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos” (p. 53).

Em “Terça-feira gorda”, há, nitidamente, duas instâncias de comportamento em torno da sexualidade: os contidos indivíduos heteronormativizados e homofóbicos, ironicamente mascarados, em uma festa em que, a princípio, a regra é a inversão dos papéis, um raro momento em que homens se vestem de mulher; e os gays, que representam a cultura marginal e o “desbunde”, já que se permitem flagrar em público em atitudes contrárias à hegemonia heteronormativizada, movidos que estão pela lei do desejo. O dualismo está instalado. Termos de uso pejorativo, como *viado* e *loucas* são insistentemente incorporados

às falas das personagens e indicam que o mascaramento carnavalesco esconde, entre tantas faces humanas, algumas de suas piores: o preconceito, a intolerância e o ímpeto à agressão física a serviço do extermínio da diferença.

O conto “Terça-feira gorda”, como uma construção do imaginário do ficcionista Caio Fernando Abreu, dialoga com a realidade externa, em duplo sentido: capta do tecido social seu discurso homofóbico e assume um tom provocador a esse mesmo tecido, apresentando, em páginas de ficção, a excitação explícita e o beijo proibido. Não há nada mais provocador para o discurso gay^[21] do que infringir os códigos morais que o confinam na zona do atentado ao pudor. A irreverência é uma assinatura de personagens que dão um passo muito à frente dos limites impostos, como o que ocorre com os personagens de “Terça-feira gorda”, bem como a sedução pela performance andrógina, de artistas do “desbunde”, tal qual o exemplo de Ney Matogrosso, servia como tônica para que tantas outras indentidades homoeroticamente inclinadas pudessem construir suas histórias, em busca de respeitabilidade. Respeitabilidade que pode ser lida como posituação da identidade homoerótica: para Denilson Lopes, *Morangos Mofados* é uma obra que se marca por “personagens afirmativos, não positivos, mas em disposição para a vida, para além do excesso de referências intelectuais dos anos 60 e 70” (LOPES: 2002, 153).

No tecido ficcional, tais personagens, todavia, estreitam diálogos conflituosos com a emergência de movimentos emancipatórios, como o Feminismo, de cuja proposta político-identitária emergem, o que fazem através de uma radicalização na encenação de seus desejos. Em “Terça-feira gorda”, a transgressão se nos mostra não apenas por meio da cena gay^[22] despudorada, mas, também, pela utilização de uma linguagem que rompe com o léxico dos bons costumes e do linguajar enquadrado no “bom tom”, na limpeza proposta por

um discurso higienizado ou, no caso do Feminismo academicista, excessivamente intelectualizado. O narrador transcreve trechos do discurso homofóbico para salientar que, em oposição a ele, existe um novo discurso em fase de construção: o discurso gay, que se vale do corpo e do gestual^[23], da indumentária e da purpurina. A política de uma identidade homoerótica é evidenciada, no conto, pela atitude de confronto que se entrevê nos diálogos de estreitamento (os dois gays entre si) e de afastamento (os homoeroticamente inclinados e os heterossexuais, sendo estes tipificados como homofóbicos). Os personagens principais nos são descritos como avessos ao sistema proibitivo até mesmo por fazerem uso de drogas – “Bateu quatro carreiras, cheirou duas, me estendeu a nota enroladinha de cem” (ABREU: 2001, 52). Excessivamente marginais, de acordo com o cerco ditatorial de então: gays e drogados.

A mimetização da realidade segue a apropriação conflituosa do cenário social: a escrita literária é o veículo para que se estabeleça uma crítica à violência homofóbica, mas, ao mesmo tempo, presta-se ao enquadramento do heterossexual no rol das violências sociais: violência combatendo perversão sexual (no sentido comum atribuído a essa última expressão pelo discurso heteronormativizado). Os personagens incorporam situações de conflito e empreendem o retorno desse *agon* ao plano da escritura: há algo aí que o ficcionista Caio Fernando Abreu não consegue digerir bem – que é a questão da convivência pacífica entre orientações sexuais divergentes. Daí que a linguagem do conto transita entre o poético e o narrativo, entre o sugestivo e o descritivo ou, de forma genérica, a partir da fricção irônica entre o dito e o não-dito.

A sugestibilidade com que aborda a morte de um dos personagens é a prova de que o narrador do conto busca a evasão lírica quando o que se espera, dada a provocação e a agressão da

parte contrária homofóbica, é o revide gay – não pela agressão, mesmo porque isso implicaria em violência a esmo (os dois personagens são uma minoria quantitativa e socialmente não representativa se comparados aos demais), mas de um posicionamento mais aberto do ficcionista sobre a questão da homossexualidade e do direito à diferença.

Compreendendo que não cabe à literatura dizer a verdade, mas imitá-la, vertendo-a em verdade para a ficção e dela se servir em seu processo de simbolização das relações humanas, o ficcionista atribui vida a um narrador que será padrão de boa parte de sua poética: introspectivo, mas capaz de captar instantes de realidade dos quais, em *flashes* e digressões, concatena um cenário de fatos que compõem um enredo entrecortado por outras vozes e situações adversas, como as ações homofóbicas que interditam a aproximação homoerótica, ou esta, desconstruída pela provocação e pela violência, antes mesmo de firmar-se e de legitimar-se.

Como exercício de paródia pós-moderna da maior festa popular do mundo, “Terça-feira gorda” carnaliza o Carnaval: aproveita-se de sua linguagem e movimentação popular integradora de classes e gêneros para desmontar a “farsa escondida por trás da farsa”. O alto, que é o brilho extasiado da festa em si, e o baixo, simbolizado pela agressão física, cumprem a função destituidora: a festa, criada para ser popular é, na verdade, uma festa particular heterossexual. Sangue e purpurina se misturam, sedimentado o olhar intertextual irônico do narrador. No plano da enunciação, dá-se o jogo irônico do narrador, que, apropriando-se de vocábulos chulos, desmonta a tentativa de coibir o desejo homoeroticamente inclinado em pleno “desbunde” de Carnaval. É a ironia que questiona o aparato higienizador que se impõe sobre a aproximação entre corpos homoeroticamente enlaçados.

O ato transgressor que caracteriza o “desbunde” dos anos 70 se faz pela adoção de uma política de comportamentos que tem na inversão, como já dito, a ordem, se não natural, que se quer atribuir à vida. Daí que o cenário da arte é o mais propício para que a desconstrução paródica do “desbunde” seja visualizada. “Alguém *desbundava* justamente quando mandava às favas – sob aparência freqüentemente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época.” (TREVISAN, 2002: 284). O universo ficcional de contos como “Terça-feira gorda” não assume qualquer militância político-partidária. Fica patente, todavia, que, a contragosto da ortodoxia, jubjaz uma intenção desconstrutora de vários sistemas (gênero, classe, cultura). Há, ainda, um ímpeto para o anonimato, esse elemento alternativo entre o exhibir-se (e chocar a opinião pública) e o ocultar-se. O anonimato parece ser o trânsito necessário que permite aos narradores e personagens do ficcionista Caio Fernando Abreu o “desbunde” literário, atrelado que este se encontra à criação de cenas caricaturais, oportunistas e dissimuladas: “O que você mentir eu acredito, eu disse, que nem marcha antiga de Carnaval.” (ABREU, 2001: 52).

Ao mesmo tempo em que se tem uma narrativa com personagens marcadas por atitudes ousadas, do ponto de vista da explicitação pública do desejo, há momentos em que o percurso até a cena homoerótica se dá de maneira mais dolorosa, sem que o processo carnalizador do ato homoerótico em si se explicita por meio de veículos intertextuais em diálogo com o público circundante, como a festa de Carnaval, ou a presença da metáfora “purpurina” denotando o brilho festivo de um “desbunde”. Falo, aqui, do conto “Sargento Garcia”, também presente em *Morangos Mofados* (ABREU: 2001, 76-92). Diferentemente de “Terça-feira gorda”, no que tange à explicitação do desejo homoerótico, Hermes, o personagem-narrador de “Sargento Garcia”, constitui-se como indivíduo acuado pela

ideologia militar, aceitando o cerco e o mando de seu superior de quartel, o dito Sargento Garcia. Nesse sentido, Hermes se opõe ao trânsito rumo à liberação pública do desejo homoerótico, uma vez que o perfil identitário de que se veste é o da irônica entrega passiva ao sistema opressor.

A recorrência ao nome próprio Hermes^[24], todavia, corrobora a elaboração paródica no sentido de retomar e macular o conteúdo árcade do ente mitológico. A violação da pureza de Hermes atua como força coadjuvante para a desmitificação dos pressupostos de equilíbrio formal e de enfraquecimento do mito, que passa pelo caminho dessacralizador da perversão sexual. O resquício de uma mentalidade árcade, presente na vocação do jovem para a filosofia, é, devido ao empreendimento de desentronização do mito, diluído na rarefação de seu caráter pueril e bucólico. Sob o ponto de vista estrutural da narrativa, a violação/desmitificação do templo sagrado (por intercurso anal) de Hermes equivale ao entrelaçamento disruptor entre os discursos narrativo e lírico. A lira de Hermes, em “Sargento Garcia”, entoia uma canção desesperada, em agonia, muito distante da passividade contemplativa dos poetas da Arcádia.

Já o dominador Sargento Garcia do conto tem seu nome calcado na figura do personagem homônimo do seriado americano produzido Walt Disney, em 1958. A conotação paródica é também evidente, já que o personagem do seriado representa o papel de antagonista ao herói, Zorro, mas, ao invés de perseguir o espadachim mascarado, prefere entregar-se à glotonaria, transformando-se em figura patética e bonachona. O desempenho homofóbico do Sargento Garcia de Caio Fernando Abreu apresenta, como coloração de fundo, essa alusão ao grotesco do seriado americano, travestido, no discurso literário, de uma autoridade suspeita e sexualmente atormentada. Se o seriado americano opta pelas

soluções maniqueístas dos romances de aventura, nos quais heróis e bandidos possuem identidades coesas e indubitáveis, o conto segue o caminho oposto, expondo o dilaceramento interior dos personagens e ironizando a violenta erupção sexual do emissário da voz militarizada.

Manifestando o dualismo típico das identidades homoeroticamente inclinadas imersas em padrões heteronormativizados, “Sargento Garcia” é mais um componente de uma vasta obra que veicula a dor da exclusão e do isolacionismo. Nele, está um sentimento reincidente em todos muitos outros escritos do autor – o da violência homofóbica introjetada na própria teia sentimental da personagem, cuja presença, neste primeiro caso, vê-se na fala do narrador e na postura de dominação sádica por parte do Sargento Garcia, personagem-síntese das relações de Poder e submissão entre o regime militar brasileiro e as identidades minoritárias por ele asfixiadas. O jovem Hermes é um inexperiente na relação homoerótica, mas sua iniciação com seu superior de quartel se dá mais pela violência física de uma submissão masoquista (homossexual^[25]) do que pela aproximação romântica ou espontaneamente afetiva (homoerótica). Ao dizer “sim” ao cerco do Sargento “_Quero, eu disse.” (p. 87) –, o adolescente lhe confere o poder de ser o agente penetrante que conduz a ambos ao prazer sensual. Torna-se presa de uma violência que, originária do universo exterior-material, passa a ser praticada pela figura do sargento.

Este exemplo ilustra, também, o fascínio sexual que muitos indivíduos homoeroticamente inclinados desenvolvem por sujeitos fardados (o poder sensual, o poder que castiga e leva ao gozo). Justifica, em parte, por que a introjeção da violência ditatorial é um dos pilares que sustentam o dualismo ocultação/revelação. A atração sexual por sujeitos fardados é captada pela voz irônica do narrador. A patente militar, um ícone autoritário, no

conto, aparece na voz ambígua do Sargento, ora ríspida, ora amaciada diante de seu interlocutor, o aspirante a filósofo. Sabemos que a ambigüidade é uma das características mais evidentes da elocução irônica, pois, nela, fazem-se presentes o objeto da ironia, no caso todo o discurso de Poder, e o próprio ironista, aquele que congrega em si os valores semânticos em torno de uma sexualidade mal-resolvida e possuída por forte desejo de violência como reação ao discurso opressor (do qual é, contraditoriamente, emissor). Não é o conteúdo agressivo do enunciado que faz do Sargento Garcia um ironista, mas, sim, o “tom raivoso” que nos possibilita questionar o que está por trás de sua rígida e suspeita conduta moral. A dubiedade do Sargento é sugerida logo no primeiro momento em que trava uma cínica interlocução com Hermes, pois o diálogo entre os dois é atravessado por uma homoafetividade que se mostra na vontade, por parte do Sargento, de conhecer melhor seu “adversário” sexual, protegendo-o contra a homogeneização reinante no quartel, e de violentá-lo, numa espécie de resposta a si mesmo sobre suas pendências homoafetivas.

A “escola político-cultural” do ficcionista Caio Fernando Abreu foi, muito mais do que a reação à ditadura e aos aparelhos ideológicos que a ela prestam tributo, um trilhar pelo discurso literário marginal. Constrói-se, pelas mãos do ficcionista, um aparato simbólico em que as relações de poder são metaforizadas por meio de expressões pejorativas como *veadinho* e *puto*. Tais metáforas, já assimiladas pelos tribalismos homoeroticamente inclinados como absolutamente normais (desde que oportunizadas pelo contexto irônico e provocativo da homocultura) e, em alguns casos, convenientes a muitas relações entre pessoas do mesmo sexo, podem seguir o caminho de volta para casa: retornando ao exterior, em forma de verbalização pejorativo-humilhante ou, mesmo, de agressão física ou de contato genital doloroso: “ – Seu putto – ele gemeu. Veadinho sujo. Bichinha louca.” (p.

90). De fato, a exteriorização agressiva do Sargento Garcia ratifica o que é atribuído historicamente à conduta do homossexual – enquanto personagem de um discurso com resquícios naturalistas: o desvio, a anormalidade, a sujidade e, por tabela, a doença.

Se pensarmos que o serviço militar é ponto de encontro de identidades profunda e radicalmente heteronormativizadas e que os homossexuais, quando “descobertos”, são invariavelmente tratados de forma caricatural, humilhante, sofrendo agruras inomináveis, poderemos entender como o discurso militar que difunde ordem, disciplina (em oposição ao caráter dionisíaco dos tribalismos^[26] homoeroticamente inclinados), subserviência, machismo/falocentrismo, humilhação e violência também é capaz de apresentar personagens que, na ambiência literária, expõem a dor e a humilhação como instância sublime de uma sexualidade reprimida (o sargento). A primeira experiência homoafetiva de Hermes pode se confundir com uma experiência homossexual (no sentido da repressão), em que os rótulos socialmente herdados (vide os adjetivos adotados na citação anterior) são ironicamente assumidos como normais pelo próprio adolescente que, naquela “cama com lençóis encardidos” (p. 89), sofre o ato humilhante. Hermes desconhece a possibilidade de se relacionar afetiva e abertamente com outro homem. A figura do sargento, logo, é um degrau imprescindível no sentido de sua educação pela dor e de sua abertura à experiência homossexual. Tal experiência é realizada, a princípio, em direção à baixeza, dada a humilhação e o local abjeto escolhido para a relação sexual, para, em seguida, consumado o ato, dirigir-se rumo a um êxtase epifânico do narrador^[27]. Novamente, o narrador de Caio Fernando Abreu recorre ao grotesco a fim de salientar o choque entre a postura higienista e disciplinadora da ordem militar e a sujidade do quarto.

O discurso homossexual pejorativo do sargento se impõe sobre o sentimento

homoerótico, porque reduz a compreensão de todas as possibilidades de homoafetividade por parte do representante do Poder, canalizando o ato sexual para desindividualização de Hermes, seguida da re-descoberta deste enquanto diferença e particularização: ele é apenas mais um sujeito entre tantos outros na fileira do alistamento militar, mas sua inclinação para a filosofia o transforma em objeto de atração para o sargento, visto que são exatamente a subjetividade e ambigüidade de seu caráter (assim como a de seu “superior”) que possibilitam sua marginalização enquanto um cérebro ativo em meio a uma massa inapta ao pensamento crítico (outra caricatura do militarismo). O ser marginal, pela subjetividade e pela ambigüidade representa, assim, ao mesmo tempo, um risco de enquadramento pelo aparato ditatorial e um elemento de sedução. Ao revelar diante dos companheiros de quartel que optara pelo curso de filosofia, em detrimento de Engenharia, Direito, Medicina ou Odontologia, Hermes sente uma “corrente elétrica” percorrendo os outros (Cf. p. 81), com exceção do sargento, que se mantém observador e frio, para, logo em seguida, dizer:

_ Pois, seu filósofo, o senhor está dispensado de servir à pátria. Seu certificado fica pronto daqui a três meses. Pode se vestir. _ Olhou em volta, o alemão, o crioulo, os outros machos. _ E vocês, seus analfabetos, deviam era criar vergonha nessa cara porca e se mirar no exemplo aí do moço. Como se não bastasse ser arrimo da família, um dia ainda vai sair filosofando por aí, enquanto vocês vão continuar pastando que nem gado até a morte (p. 81).

Explicita-se, pela citação anterior, que este conto, assim como “Terça-feira gorda”, reúne provocativamente as personagens em dois grupos – o heteronormativizado e o homoeroticamente inclinado, sendo que ao primeiro grupo cabe uma crítica quanto à sua posição retrógrada e violenta, ao passo que, ao segundo, atribui-se um caráter mais ousado e libidinal (os protagonistas de “Terça-feira gorda”) ou sensível e introspectivo (Hermes, em “Sargento Garcia”). A inserção dos homoeroticamente inclinados no “lado de lá”, transcendente, ou seja, à parte da ignorância e da violência física homofóbica, entretanto, é

uma mistura de papéis e situações que pode ser lida de forma a reforçar ironicamente a homofobia, ao invés de questioná-la abertamente. Isso porque o ficcionista Caio Fernando Abreu, ao tecer uma crítica à rotina de quartel, também desqualifica aquele que atende ao serviço militar, transformando-o em personagem-redutor de um processo homofóbico muito mais complexo, que abrange inúmeras questões sócio-políticas e culturais. O personagem Sargento Garcia é, dubiamente, uma metonímia do exercício de poder autoritário e uma subversão deste mesmo poder, visto que, fora do quartel, desveste-se da farda – embora mantenha, na cama, a autoridade – para assumir o papel de homossexual às escondidas, canalizando seu recalque a seu “inferior”, o “dispensado” Hermes, o filósofo, o artista das idéias. O papel do sargento é o de representar o sistema político-ideológico que o tem como instrumento para alienação de terceiros, mas, também, o de mostrar a outra face desse mesmo sistema, que difunde uma moral sexual em prol da manutenção da ordem familiar e do duo marido-mulher. A outra face, portanto, seria a de um certo tipo de perversão (a estabelecida entre o sargento e seu subordinado), criada no interior do próprio discurso homofóbico, no intuito de homogeneizar os padrões de comportamento. O processo carnavalizador, então, não dirige seu olhar ao interior do quartel, mas a seu exterior, no quarto barato a que os dois se dirigem e no interior do qual fantasia e violência se misturam, farda e esperma se confundem, simbolizando o paradoxo de um ato proibido-prazeroso.

O narrador Hermes é um deslocado, um sujeito descentrado na ambiência de quartel. Isto, em parte, porque a sensibilidade que demonstra para as coisas da alma impossibilita sua inserção no universo doutrinário e rígido do ambiente militar, além do que sua identidade, posta à margem pelo processo político, não se permite compreender por um sistema em que as regras de comportamento ainda insistem no uso de uma terminologia pejorativo-humilhante para minar a auto-estima da “diferença”, silenciando-a. A autoridade do Sargento Garcia é exercida de forma a manipular as

falas de Hermes. O esquema ininterrupto pergunta-resposta não oferece abertura a qualquer diálogo.

Pensando no que FOUCAULT (1987) diz sobre o discurso em torno da sexualidade e da construção histórica de uma idéia de pecado, compreendemos que a manipulação do discurso alheio – no caso a manipulação das falas de Hermes pelo sargento – é uma forma de criar um tipo de expressão sexual: se não é permitido revelar publicamente a inclinação sexual do jovem narrador, outros sistemas de expressão do desejo devem ser criados, por iniciativa do sargento, aquele que detém do poder. Em suma: é preciso criar um discurso para controlar a homossexualidade, nem que isso se faça às custas da humilhação.

Ainda sobre a marginalização de Hermes, é importante salientar que, após o ato humilhante a que o narrador se submete durante a penetração, há uma espécie de transe que o devolve a seu mundo interior, agora enxergando uma nova realidade, em forma de torpor – “Eu não sentia nada” (ABREU: 2001, 91) – que dialoga com o sentimento antitético anterior ao ato sem si, quando a personagem expressava seu contato com o ambiente degradante como um misto de “gozo, nojo ou medo, não saberia” (p. 89). Ao deixar aquele quarto, Hermes, todavia, mesmo afirmando a inexistência de sentimentos, vê o mundo com outra coloração: “Meu caminho, pensei, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde” (p. 92).

Segundo Bruno Souza LEAL, “ao rejeitar o sargento, Hermes rejeita não apenas o poder autoritário dos militares, mas também o poder ‘da maioria’. A recusa de um padrão de sexualidade implica numa recusa de um mundo padrão” (2002, 100). E essa diferença pela alienação em relação ao modelo militar o leva a buscar outras formas de ser, já compreendendo que seu mundo jamais faria parte “daquele mundo”, que o penetrara com certa violência.

O ficcionista Caio Fernando Abreu se propõe, nessa construção de personagens contrapostos ao meio opressor, empreender um corte nos sistemas de representação do poder: o narrador de “Sargento Garcia” e os dois personagens de “Terça-feira gorda”, em situação de exclusão, ao invés de buscarem a integração com o recorte de tecido social homofóbico que ali se lhes apresenta, configuram uma radicalidade da diferença, ou uma alteridade radical, como nos diz BAUDRILLARD (1990), ou seja, assumem que a marginalidade é a única forma de existência que podem ter. Constituem leituras de mundo pela radicalização, pela hiperbolização dos gestos e pensamentos (consideremos, como exemplo, a hipersensibilidade do olhar de narradores como Hermes, um olhar muito maior do que o mundo e que não cabe na pequenez das relações cotidianas). Contudo, a alteridade radical é sempre paradoxal: porque recusa, em primeira instância, o sistema hegemônico, para, depois, dialogar de forma conflituosa com esse sistema (que também é co-autor do discurso das minorias, pois é dele (do homofóbico) que vêm frequentemente os elementos que serão desconstruídos pelo processo de ressignificação do real pelo olhar dos excluídos).

O diálogo com a realidade é um problema típico da ficção (Cf. BAKHTIN: 2003). A ficção não apenas busca uma imitação, com a coloração do imaginário, dos fatos que lhe são externos. A ficção, captando o momento presente – e também todo um processo trans-histórico – devolve ao real questões, situações-problema. Se, em “Terça-feira gorda”, a identidade do “desbunde” se faz presente na performance dos dois personagens, em “Sargento Garcia” existe uma asfixia da *purpurina* – metáfora do êxtase pelo glamour e pela carnavalização proposta pelo “desbunde” – uma vez que vem do próprio ambiente externo o seu antônimo: sujidade, sordidez.

O “desbunde”, como atitude de subversão, irreverência gestual ou maneirismo, não

se faz presente em “Sargento Garcia”, embora este conto apresente, como já exemplificado, uma linguagem subversiva ao se apropriar da adjetivação pejorativo-humilhante, integrando-a ao léxico do sargento e fazendo, a partir daí, uma denúncia da homofobia vista por dentro de si mesma, de seu repertório lingüístico que constrói uma forma de abordar o sexo, de construí-lo (FOUCAULT: 2001) em sentido restrito e unilateral, pela voz do sargento, mas fazendo da prática sexual, também, uma depositária das frustrações de quartel. Em síntese: “Sargento Garcia” não adota o “desbunde” como ato subversivo e irônico no desempenho das personagens, mas podemos falar, a partir do conto, de um “desbunde na forma de narrar”, na voz irônica do narrador.

O ficcionista desconstrói paradigmas que fazem parte, há tempos, do tecido cultural brasileiro: em “Terça-feira gorda”, o Carnaval enquanto festa popular integradora (não é o que se vê no conto) de todas os grupos sociais e estilos de vida – evento cuja imagem veiculada mundo afora contribui para o equívoco de se pensar o Brasil como um local de plena liberdade sexual (GREEN: 2000, 329) –, e, em Sargento Garcia, o regime de quartel, enquanto metonímia de uma ordem (familiar, escolar, empregatícia etc.). Tal desconstrução tem como causa sua insatisfação com a própria noção de equilíbrio e de coesão estabelecida pelos discursos autoritários, e do diálogo entre as formas de doutrinação e a própria escrita literária. Nesse sentido, vale salientar que a opção por uma literatura marginal, por parte de Caio Fernando Abreu, rejeita toda uma herança do realismo social (Jorge AMADO, por exemplo)^[28] e regionalista (José Lins do REGO) que o antecederam, e marca predileção evidente pelo intimismo, tendo em Clarice LISPECTOR a maior influência em termos de valores estético-literários, além de sua aproximação com o *pop* e o *trash* dos anos 70-80:

Deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da

Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo. (ABREU *apud* BESSA: 2006, 8).

A questão da adoção de uma linguagem não-literária é um traço irônico quando da referência aos escritores engajados, muitos dos quais pretendendo, com a noção de reflexologia socialista obra/sociedade, intervir na realidade por intermédio da ficção. O diálogo com o *pop* e com o *trash* desconstrói tudo isso: o *pop* é um território livre de apropriações e intertextualidades; o *trash*, uma estética típica do submundo e do chamado “mau gosto” (BESSA, 2002: 77). A escrita marginal de Caio Fernando Abreu, assim, faz, intencionalmente, uso daquilo de que é acusada: de um vocabulário que excede, pela margem, a linha vermelha do “bom gosto” e do “estilo limpo”, segundo certos pressupostos formais e estéticos. Ao incorporar em sua tessitura literária o palavrão (o grotesco) e a cena subversiva (o escatológico e o cropológico), o ficcionista problematiza a questão do preconceito lingüístico e, no caso específico da citação anterior, abre caminhos para uma discussão em torno do que é, de fato, a boa literatura.

Para o ficcionista, as influências culturais e literárias de seu momento, como Clarice LISPECTOR e Rita LEE, nos anos 70, e CAZUZA ou Adriana CALCAGNOTO, nos 80, mostram-se mais significativas do que a herança ou o “legado” cultural de nomes consagrados, como GRACILIANO RAMOS, “de quem se conta que lavava as mãos após cumprimentar alguma bicha” (TREVISAN, 2002: 263). Ao distanciar-se da então chamada “elite literária brasileira” – apesar de sua devoção por Clarice LISPECTOR (o que se justificaria mais pelo estranhamento e descentramento provocado pela linguagem literária da autora para o público leitor em geral do que por sua consagração pela crítica literária) –, o autor se volta mais para o plano de uma investigação de sua própria linguagem, daquilo que poderia ser construído a partir de uma coloração própria, e entende que o caminho a ser seguido seria, desde sempre, o da

“diferença”. Afasta-se, por conseguinte, de qualquer projeto literário engajado, como o fez seu contemporâneo Herbert DANIEL, que, ao se descobrir soropositivo, nos anos 80, enveredou-se na luta contra a AIDS e fez da literatura instrumento de reflexão e de tematização para esse fim, com o romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* (DANIEL, 1987). Bem antes de tematizar a AIDS, entretanto, Herbert DANIEL se viu envolvido com setores da esquerda, nos anos 60, integrando, inclusive, um grupo de guerrilha. DANIEL desistiu do movimento ao perceber que “a homofobia dentro da organização era intolerável” (GREEN, 2000: 428).

Apesar de não ter demonstrado em sua obra, e mesmo em sua vida, um engajamento similar ao de DANIEL, Caio Fernando Abreu não deixou de fazer sua crítica ao declínio da utopia socialista, como o que se lê no conto “Os Sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (ABREU: 2001, 17-22), que abordarei em momento posterior deste trabalho. Possivelmente, o afastamento do escritor gaúcho, durante os decênios de 1970 e 1980, em que se tem o grosso de sua escritura, de um engajamento político radical se deva à sua sensibilidade extrema ao perceber certos paradoxos no discurso esquerdizante, como o de pregar a igualdade social, mas o de promover, na prática, certas exclusões, como a histórica homofobia do Partido Comunista Brasileiro, que até o início dos anos 60 representava a esquerda hegemônica no Brasil, captando o interesse maciço de artistas e de intelectuais e defendendo o retrógrado princípio stalinista de que o homossexualismo era um “produto da decadência burguesa” (GREEN, 2000: 428).

O descompasso entre a ficção de Caio Fernando Abreu e o compromisso do intelectual brasileiro com a esquerda não minou, de forma alguma, sua aptidão para dar vida a seres de palavras que se mostram angustiados com a homofobia reinante. No plano da

emergência de um dualismo decadente entre os arquétipos homossexual e heterossexual, a ficção de Caio Fernando Abreu se estrutura tendo em vista uma dimensão investigativa das relações que permeiam os mundos existentes entre esses dois universos. Entretanto, como seu olhar é educado por uma vivência homoerótica, em todos os sentidos, sobrecarregam-se as cores com que o ficcionista tece o mundo gay: suas descobertas, seus fascínios e desilusões.

Como se tem discutido até aqui, a revelação através da dor é uma constante das narrativas de Caio Fernando Abreu. E a metáfora *sair do armário* implica em outras posturas que não as de revelação natural ou acolhimento espontâneo por parte da família ou do olhar social em sua amplitude. Os exemplos de “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia” reforçam que a postura do narrador e das personagens, se confrontadas com seu universo interior, elaboram a revelação introjetando ou externalizando algum tipo de violência. Mas há momentos de sua poética que optam por um escapismo infantil, no qual a metáfora *sair do armário* se acha discretamente traduzida por outra: *soltar as frangas*, mais próxima da carnavalização das identidades brasileiras do que a denominação teoricamente apropriada por SEDGWICK.

Experienciando variações do gênero narrativo, Caio Fernando Abreu, novamente imbuído de intenções intertextuais, deixa momentaneamente a narrativa psicológica adulta e compõe um pequeno livro, que dialoga com a fábula e com seu imaginário repleto de recordações da infância. A obra que evidencia isso é *As frangas* (ABREU: 1988), narrativa destinada ao público infantil e dedicada a Clarice LISPECTOR, “que também gostava delas” (*Ibid.*, 7). Embora a experiência com um gênero literário com o qual o autor não tem muita familiaridade soe estranho, não se deve esquecer que a entrega à ficcionalização literária do

imaginário infantil obedece à lógica do narrador, que é, em síntese, porta-voz das convenções dos adultos. Em *As frangas*, o modelo representativo para a apropriação intertextual, sob o corpo do pastiche, é o conto de fadas, que, ao contrário da fábula, não é taxativo ou obviamente moralizante. O conto de fadas, ainda que caminhe na direção da redenção do herói, apresenta sempre uma tendência ao escapismo infantil, que é uma forma de se elaborarem conflitos internos próprios das crianças. Tais conflitos são resolvidos com a identificação com as personagens, cuja fabulação sempre se dá a partir do contato do homem com a natureza e com a própria condição humana (Cf. BETTELHEIM: 1996, 37).

Neste trabalho, já de início, o narrador faz questão de ressaltar os motivos que o levaram a adotar o termo “frangas” em detrimento de “galinhas”: “Mas antes de começar tenho que explicar que gosto muito mais de chamar galinha de franga do que de galinha. Por quê? Olha, pra dizer a verdade, nem sei direito. Quando olho para uma galinha, acho ela muito mais com cara de franga. Acho mais engraçado” (p. 10). A opção terminológica do narrador não é tão inocente quanto aparenta ser. Quando lida no conjunto das narrativas de Caio Fernando Abreu, *As frangas* marcam uma diferença essencial: imprimem uma potência de retorno à natureza e ao elemento instintivo-animal, aqui ilustrado de forma bastante direta: o narrador, habitante da cidade de São Paulo, diz sentir saudades do tempo em que vivia no interior, imerso em um quintal enorme, onde descobria a existência das coisas pelo contato direto com a existência das coisas – das galinhas, dos inúmeros e itinerantes cachorros, das frutas e legumes frescos, sem qualquer agrotóxico (anuncia-se, ademais, um discurso afeito ao ecológico que marcará outras de suas narrativas). Um espaço mental que recupera o paraíso infantil e a necessidade de escapismo e fabulação (daí a força recorrente do pastiche). A cidade grande pôs a perder tudo isso e a maneira de resgatar alguma forma

de encantamento é criando galinhas de mentira que, postas sobre a geladeira e insufladas pela imaginação, passam a ser verdadeiras.

A substituição do termo *galinha* por *frangas* é também uma estratégia do olhar irônico do narrador: a troca de vocábulos instaura um desmascaramento homoerótico e um travestimento da feição pueril herdada do provincianismo.

A revelação do olhar homoerótico no texto dedicado às crianças é de difícil percepção, porque se oculta na construção mesma de um imaginário escapista e repleto de digressões e evasivas. Frequentemente, o narrador interrompe a história das galinhas que coleciona sobre a geladeira (todas elas com um nome próprio, uma personalidade e um breve histórico de vida). Confessa-se dispersivo ao leitor e faz questão de explicar o que a palavra *dispersão* significa. Há, portanto, toda uma iniciação pedagógica ao imaginário homoerótico, porque este narrador ensina ao leitor-criança a ler suas dispersões e o faz valendo-se de uma linguagem que, sutilmente, armazena o eco de outra: a dos espaços de convivência gay. Comprovo: comumente (pela tradição perpetuada no seio do imaginário social), atribui-se à construção frasal dos indivíduos efeminados (estereótipo mais comum porque exposto de maneira mais ostensiva em diferentes veículos) um elevado grau de afetação. Em *As frangas*, a sucessão de superlativos (como *lindíssima* – qualquer superlativo com o sufixo *-íssimo* será lido por indivíduos homoeroticamente inclinados de maneira deslocada e contaminada por sua própria teia discursiva superlativa) e de diminutivos (como *pequeninha*, *gordinha*, *redondinhos* etc, que dizem muito mais da delicadeza – e também da inclinação – do olhar que descreve do que do fato de que essa adjetivação supostamente seja mais apropriada ao leitor-criança, cuja postura recepcional é equivocadamente lida como chã diante da vida e, por tabela, do texto).

Não bastasse a escrita adjetivada de maneira a fazer brotar uma voz inclinada ao zelo com a aparência, à decoração do ambiente (o narrador, por exemplo, diz não concordar com o destino palatável dado à couve-flor, que serviria muito mais a um belo arranjo decorativo para a sala) e à interiorização da vida das galinhas (a obra de Clarice que lhe serve de inspiração é *A Vida íntima de Laura*), as próprias galinhas, digo, frangas, em seu poleiro *kitsch* sobre a geladeira, ornamentam a investigação do imaginário infantil a partir de uma voz acentuadamente homoerótica. Uma das galinhas, de nome Juçara, é descrita aproximando-se da feição de um(a) ator/atriz performático do ambiente gay: “Já falei que ela é lindíssima, não é? Pois é mesmo. Tem cabeça e o peito inteirinhos brancos, depois o corpo, até o rabo, é azul-marinho com bolinhas brancas”(p. 42). Já se inscreve, logo, no processo ficcional de Caio, embebida no dualismo afetação/naturalidade, a estética *camp* da atuação *kitsch* e da imitação paródica do mundo sentimental. E isso transcorre, como disse, em tom de pedagogia para a homoafetividade.

Disfarçadas sutilezas, como *As frangas*, na verdade se tecem como etapas de um processo maior. Nada há ali que não tenha sido dito, nos contos em que se cultiva uma revelação pela dor e pela introjeção da violência (como exemplifica o olhar do narrador de “Sargento Garcia” frente à paisagem natural, após ter sido penetrado pelo sargento: “Por cima das árvores do parque ainda era possível ver algumas nuvens avermelhadas, o rosa virando roxo, depois cinza, até o azul mais escuro e negro da noite” (ABREU: 2001, 91). A diferença é que o retorno ao elemento “natureza”, proposto pelo narrador em forma de simulacro (o ícone infinitamente degradado das *galinhas-kitsch*), desloca o olhar comumente posicionado sobre o submundo gay e o mira sobre um imaginário pré-violência psíquica e carnal, em que o mundo era repleto de uvas cor-de-rosa e de sentimentos

oceânicos. “As cor-de-rosa eram as mais doces” (ABREU: 1998, 15). Paradoxo: o olhar cor-de-rosa tenta manter a jovialidade, mas já foi rompido pela experiência traumatizante do viver (problema comum às narrativas infantis, não raro escritas por adultos). Então, o narrador cria galinhas imaginárias para que elas, no exercício da fantasia, soltem as frangas, que são sua verdadeira e mais íntima realidade.

A decadência (sua diluição em imagens múltiplas – e vazadas de outros textos, em palimpsesto – cada vez mais enfraquecidas) do sonho através de sua circularidade e reiteração e do apego à memória faz desse narrador testemunha do que não foi. E nunca será. Mesmo que o tom confessional de certos narradores de Caio Fernando Abreu se tenha entregado ao nomadismo, às drogas, aos estilos *hippie* ou *beat* e a todo tipo de experiência-limite, as personagens, em geral, submergem na incompletude existencial e na exaustão do viver, revelando o fracasso inclusive da *poiesis* no lidar com todas essas experiências que transitam do real para o ficcional. Um dos nós da questão, que dá o tom amargurado a uma proposta poética pós-utópica, parece-me, é outro dualismo – a alternância do olhar entre “mundo” e “submundo”, abrindo janelas para que se reflita sobre o conflito enraizado no eu profundo desse narrador, que não consegue expelir a si mesmo no plano ficcional sem que os fantasmas da repressão e do elemento “natureza” o lembrem que há um paraíso para sempre perdido – porque nunca encontrado: a infância. O dilema maior seria poder expressar-se sem culpa. O “mundo” é uma instância superior, utópica; o “submundo”, o avesso, a realidade nas entranhas da individualidade, da dor, das drogas, da errância.

A dialética entre indivíduos do mundo e do submundo rende frutos cultivados no terreno da culpabilidade. Aí também se colhem resquícios de uma biologização da sexualidade que, como já abordei, está perfeitamente encaixada na política ditatorial de

caráter neo-naturalista. Em função disso, questões como *nojo*, *perversão*, *promiscuidade*, *doença* etc. voltam à tona e com força maior, já que apoiadas em todo patrulhamento moral-ideológico de que se pode dispor. Haveria, então, um olhar disruptor do narrador sobre essas questões e a desconstrução da classificação das posturas sexuais conforme os ditames de uma higienização das sexualidades. O prazer homoerótico se torna, contraditoriamente, sublime e nojento.

Memória e repressão

Diante de uma amizade assim tão agressiva, não faltaram bocas de serpentes.

Mário de Andrade

Tenho discutido até então os instrumentos literários preponderantes (paródia pós-moderna e pastiche) com que o ficcionista Caio Fernando Abreu põe em diálogo o momento sócio-político e o cultural em que vivia. Com a discussão proposta no capítulo anterior, mostrei a simpatia do autor por tudo aquilo que era repellido pelo discurso academicista e esquerdizante: a carnavalização, no nível do discurso, adotando-se um léxico chulo e pejorativo, e do comportamento, através da inversão moral. O próximo exemplo me possibilitará verificar a questão de um tempo memorialístico perpassando certas narrativas e trazendo à tona outras histórias em torno do tema *ocultação/revelação*. De tal forma que, somando-se à dicotomia *gay/hetero* lida nos dois contos abordados inicialmente, proponho uma discussão em torno da emergência de uma recordação fantasiosa^[29] na ficção do autor. Recordação em que se vêem momentos de descoberta da sexualidade interceptadas por

nuances identitárias em trânsito. Examinarei como, mesmo em narrativas cujo espaço é o ambiente provinciano, sem qualquer menção explícita ao regime militar, o peso do poder repressor se faz presente nas interlocuções entre personagens e entre estas e o tecido sócio-cultural como um todo.

A recordação é um elemento presente em boa parte da ficção de Caio Fernando Abreu e sua função está em articular uma visão marginal do autor a resíduos incômodos da memória afetiva de narradores e personagens. A existência de um fantasma, de um passado doloroso, em narrativas do autor, condiciona-se a esse trânsito incômodo entre repressão/abertura de expressão (e, por, conseguinte, entre inaceitação e aceitação da condição sexual). Em “Pequeno Monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU: 2001, 125-146), a descoberta da sexualidade só não é fisicamente dolorosa porque o adolescente-narrador a tem com um primo mais velho, cuja postura é avessa à atitude machista dos quartéis. Todavia, a presença do discurso autoritário se faz através do pai opressor, “um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (*Ibid.*, 125). Este conto, dando seqüência ao que abordei antes sobre a aproximação entre a idéia de homossexual como construção oitocentista e a repressão dos comportamentos ao longo do século 20, desconstrói a imagem do adolescente gay problemático. Imagem que se encontra atrelada aos conceitos de “desvio” e de “anormalidade” defendidos pelo moralismo judaico-cristão e por todo um aparato político-pedagógico que, apoiado no preconceito científico que até 1973 (nos Estados Unidos; mundialmente, em 1995) incluía a homossexualidade no rol das doenças, ainda mais acentuava a exclusão dos indivíduos homoeroticamente inclinados das relações familiares ditas “aceitáveis” e da convivência social heteronormativizada.

O adolescente ilustrado em “Pequeno Monstro”, em seu processo de vir-a-ser gay, é um indivíduo criado para viver na contemporaneidade: ele representa o trânsito entre dois momentos distintos da vida, é um ser em mutação, nem um protótipo do homossexual cerceado pelo discurso opressor do pai, nem uma identidade plenamente formada e concisa – “concisão”, aliás, é um termo que não cabe para caracterizar as identidades pós-modernas, oriundas dos sucessivos descentramentos motivados pelas políticas de emancipação identitária das minorias raciais e de gênero (HALL: 2000, 23). Ele se constrói e vê a si mesmo em meio a um turbilhão de sensações em que todas as emoções são acentuadas e vividas em tempo interior descompassado. Trata-se, também, da ruptura com o tabu da sexualidade do jovem, que tem a iniciação sexual com o primo mais velho, e não com uma prostituta, como era comum. O ficcionista, com essa temática, também aborda a complexidade da homossexualidade masculina diante do rito de passagem que permite ao indivíduo transitar de um universo limitado e quase infantil a uma experiência que o aproxima da imagem de adulto. Também vemos o rito de passagem como um trespasse natural do mundo do estranhamento – das mudanças físicas no corpo, por exemplo – para o mundo do reconhecimento – da própria identidade. Uma iniciação sexual para a vivência, e não para a intolerância, como pregado pelo discurso autoritário e pela repressão comportamental de cunho judaico-cristão.

Uma digressão: numa cultura longínqua, como a grega, as relações entre pessoas do mesmo sexo eram sustentadas como sublimes e ideais à formação e estruturação da *polis*, apenas se aproximando da violência quando se tratava de unir o exército – o espartano, por exemplo – em torno de laços afetivos como lealdade e dedicação ao guerreiro-amante. Um exército de amantes seria indestrutível! (PLATÃO: 2001). “Na Grécia, a verdade e o sexo se

ligavam, na forma da pedagogia, pela transmissão corpo-a-corpo de um saber precioso; o sexo servia como suporte às iniciações do conhecimento. Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo pela expressão obrigatória e exaustiva e um segredo individual” (FOUCAULT: 2001: 61). Todavia, na cultura brasileira, na qual a questão da manutenção de um núcleo familiar como célula dos poderes político e religioso é mais que um tema – é um vetor de comportamentos – e sinaliza a impossibilidade de que se sobreponha a abertura sexual ao conservadorismo, os laços homossociais estão longe de uma prática do sublime, mesmo porque a “invenção da família” enquanto núcleo heteronormalizado é recente e mantém fortes laços com o discurso religioso como um todo.

Em “Pequeno Monstro”, o primo mais velho, Alex, viera da cidade grande para descansar de um esgotamento em função dos preparativos para o Vestibular. A chegada do primo causa um impacto no modo como o narrador se situa em relação ao espaço privado (o quarto, a casa) e o público (a cultura externa, representada por Alex), bem como em sua auto-percepção. A primeira característica do narrador desse conto é a de apresentar, aos olhos do leitor, sua auto-imagem negativa, cerceada que se encontra pela autoridade paterna e pelas modificações físicas decorrentes da puberdade. Ele se constrói como uma identidade problemática à proporção que ouve e atende ao discurso autoritário dos pais ou percebe a reação dos familiares ao seu “jeito diferente” de ser: “Na verdade, não conseguia lembrar a cara de ninguém desde uns dois anos atrás, desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas...” (p. 126). A sensação do narrador é a de que a nova fase de sua vida, a puberdade, desviava-se da normalidade, não apenas porque as alterações físico-hormonais assim determinavam, mas porque o olhar circundante direcionava seus pensamentos a criar uma imagem negativa a

respeito de tais mudanças: seriam as modificações físicas do adolescente ou “algo mais” que despertavam o riso familiar?

“Eu nunca seria igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (p. 126). Lembremos que o sentimento expresso nessa citação se aproxima da reação de auto-exclusão arquitetada pelo narrador de “Sargento Garcia”, cujo caminho “não cabe nos trilhos de um bonde” (ABREU: 2001, 92). Ou seja: a exclusão exterior promove um desejo de diferença, uma necessidade de que se delimitem fronteiras entre indivíduos que seguem uma linha heteronormativizada e os que não se dispõem ao enquadramento em regras morais e tabus sexuais.

O narrador é um recluso em seu amadurecimento sexual, até que a chegada do primo Alex o ameaça com a perda da privacidade. Eles deveriam dividir o quarto, compartilhar o sono e os rituais caseiros. Ele sentiria o cheiro do primo, ouviria sua voz e seria forçado a se comunicar com ele, a manter uma interlocução com esse “estrangeiro” invasor de seu espaço íntimo. “Mesmo que não pudesse ver nada, farejava um cheiro no ar. Nem bom nem mau, cheiro de gente estranha recém-chegada de viagem.” (p. 128). O narrador teme que a chegada do primo traga também a perda daquilo que ele até então achava ser sua identidade (circunscrita à casa enquanto elemento unificador): “Aquele quarto que agora não era mais meu, mas meu e do tal primo Alex...” (p. 129).

Há três momentos no enredo de “Pequeno Monstro” que seguem a trilha do desenvolvimento afetivo-sexual do narrador: o momento anterior à chegada do primo, caracterizado pela auto-imagem negativa e um sentimento de alienação em relação ao meio e de asco em relação aos familiares (“...aquelas barrigonas, aqueles peitos suados, pés cheios de calo...” – p. 126); a chegada do primo em si e a conseqüente quebra da expectativa

do narrador, que o previa semelhante aos familiares (“E não fazia barulho nenhum quando dormia, coitado”, p. 131); a descoberta da sexualidade com o primo, etapa definitiva para que o narrador se descentre em relação a uma auto-imagem negativa por meio de seu contato com o indivíduo que “vem de fora”.

Examinarei agora os dois últimos momentos acima mencionados, visto que o primeiro, a sensação de incômodo pela chegada do primo, já foi abordado neste capítulo no que concerne à estranheiridade^[30] representada por Alex. Após se identificar com o primo, tentando, à noite, acompanhar até mesmo o ritmo de sua respiração, o narrador passa a ver nele atributos indispensáveis ao desenvolvimento de sua própria identidade gay^[31]. Alex pretendia fazer o curso de Medicina, com especialização em psiquiatria, além de demonstrar sensibilidade para a boa música e para o cinema (*Ibid.*, 141). Nesse sentido, o papel do primo vai além de um elemento desencadeador do desejo sexual. Configura-se como o portador da cultura: o narrador vive em Passo da Guanxuma^[32] (provincianismo); o primo Alex, em Porto Alegre (cosmopolitismo). As trocas culturais provenientes do contato entre o olhar reprimido do narrador e a visão urbana modernizante de Alex serão decisivas para que uma nova sexualidade se delineie: a homoafetividade em diálogo com a homocultura (que é produzida na cidade, com o crescimento urbano e a dinamização das relações de consumo e de bens culturais durante a segunda metade do século XX, nas grandes capitais, seguindo fortes influências dos Estados Unidos e da Europa). Alex exerce o papel de agente libertador do desejo contido pela repressão interiorana. Também será o mediador para que tal desejo transite da experiência física da homossexualidade para a experiência estética da homocultura, que é profundamente influenciada pelo consumo do *pop*, do *dance* e do *techno* americanos e europeus, bem como dos derivados do estilo *fashion* presentes na

indumentária do público gay:

...e disse que ia dar umas coisa pra mim ler, pra mim ouvir, pra mim gostar, e eu fiquei pensando que não ia dar porque eu ficava o ano todo lá naquele cafundó do Passo da Guanxuma e ele em Porto Alegre e perigava então, até a gente não se ver nunca mais, e comecei a ficar triste, aí ele contou que a Mãe tinha falado que andava pensando em me mandar estudar em Porto Alegre, e primeiro me deu um baita cagaço, depois foi me vindo uma coragem boa e uma alegria no coração, ia ser que nem filme, anda de bonde sozinho do centro até o tal de Partenon, onde ele falou que morava, e eu ia lá todo domingo de tardezinha, ficava no quarto dele ouvindo na eletrola aqueles discos que ele disse que ia me mostrar, eu com minha calça Lee igualzinha à dele, no começo desbotada mesmo de queboa mesmo, depois desbotada do tempo, do sol, da chuva, e todo mundo olhava quando a gente entrava junto no cinema e falavam baixinho de um jeito diferente, porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto, só por isso falavam e apontavam... (ABREU, 2001: 141).

O exemplo esclarece a intensidade com que o narrador vive seu próprio dualismo e seu projeto de independência e conseqüente autonomia identitária: sair do Passo implicaria em perder o vínculo físico com o sistema opressor e preconceituoso que interveio no processo educativo de seu olhar frente o mundo; entretanto, a mudança física – a mudança de cenário - do Passo para Porto Alegre, ou seja, de um espaço imaginário para o real – não é uma carta de alforria completa e assinada: apesar de poder usufruir de um universo com múltiplas possibilidades de consumo e de ascensão cultural, o narrador ainda se vê preso a imagens do passado, ao substituir (substituição que tem um valor de sobreposição de imagens), pela imaginação, os olhares condenatórios de seus familiares por outros, por quaisquer outros a quem sua relação com o primo Alex pudesse despertar sentimentos de curiosidade ou repulsa homofóbica. A dubiedade desse narrador é, então, o resultado de suas idas e vindas entre passado repressor e cultura libertária. Há um misto de coragem e medo que o impele a conquistar territórios novos e a se aventurar por experiências sentimentais completamente marginais, se considerarmos os princípios familiares com os quais é educado e que o levam a ter nojo de si mesmo no período pré-púbere.

O terceiro momento do conto, a descoberta física da sexualidade (mesmo sem

penetração, porque o que conta, nesse caso, é o prazer sexual aliado ao reconhecimento afetivo da homossexualidade) com o primo, é o mais relevante, porque representa a materialização de algo que, antes, era apenas um vago sentido da vida e do mundo, uma inclinação homoerótica que o narrador não sabia nomear ou, sequer, vivenciar. Após sentir-se atraído por um mundo metropolitano além das fronteiras de pensamento e de comportamento do Passo da Guanxuma, o narrador empreenderá um processo de desconstrução da auto-imagem negativa, que lhe impunha nojo e asco por si mesmo. O contato sexual com o primo é uma leitura da masturbação masculina a dois, um hábito bastante comum entre adolescentes, mas que, no conto, reafirma a afinidade sentimental entre os dois personagens. Mais uma vez, Alex será o condutor do processo, ensinando o primo a extrair prazer da masturbação, a nomear metaforicamente o sêmen - o “fio de prata molhado brilhante” (p. 145), a não se envergonhar do próprio corpo - “Agora eu também estava completamente nu, de pau tão duro quanto o dele, eu tinha visto. Ele não escondia nada, não era feio.” (p. 144). O processo de iniciação afetivo-sexual não segue nenhum princípio moral e não se cerceia diante da repressão pequeno-burguesa ali representada pela intimidade do “quarto”, que perde seu valor unificador da identidade. Aos poucos, a restrição imposta pelo resguardo da intimidade metonimizada pelo quarto vai cedendo, e o próprio narrador se vai desapegando da auto-imagem negativa que construía.

No dia seguinte ao contato íntimo entre os dois, Alex vai embora. A intimidade do narrador, antes restrita a uma desconfortante sensação de “diferença”, de monstruosidade, e ao espaço do quarto, fora substituída pelo contato transformador com o primo. A despedida de Alex simboliza uma etapa de crescimento interior e de aceitação, se não de uma condição sexual plena (dada a pouca idade e imaturidade do narrador), de um prazer que se anuncia como natural:

_Parece que tu está sentindo muita fala do Alex.

Eu falei que não. E não estava mentindo. Eu sabia que ele tinha ficado para sempre comigo. Ela foi dormir, apaguei o rádio. Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstruoso. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pêlos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão. (p. 146)

No lugar do primo, fica a lembrança e a certeza de que nada será como antes. A recordação é o trâmite entre a cidade ficcional *Passo da Guanxuma* (coincidente com toda uma fantasia juvenil sobre a sexualidade) e o processo de urbanização e de codificação de identidades urbanas presentes em centros difusores de cultura, como Porto Alegre. Alex deixa o Passo porque não pertence a este lugar. Sinaliza para que o narrador faça o mesmo.

Sem enveredar pelo biografismo, que não é objetivo deste trabalho, é importante ressaltar o diálogo entre a invenção do Passo, em forma de lugar imaginário, e a origem provinciana de Caio Fernando Abreu, cuja cidade natal, Santiago do Boqueirão (RS), em muito se assemelha às descrições que caracterizam aquele espaço ficcional, sobretudo nos pequenos hábitos e limitações culturais. O próprio autor saiu de S. B. e ganhou as grandes metrópoles brasileiras, antes de ganhar o mundo: “Fui tirado de maneira muito rápida do Pampa para o centro urbano. Isso foi um choque muito grande” (ABREU: 2006, 278). Tal diálogo entre autor e obra evidenciam a noção de que a vida, seja a verdadeira ou a criada em palavras, precisa adquirir uma dinâmica, um movimento constante que a atualize frente a outras vozes e acontecimentos, criando ma espécie de cenário da contemporaneidade, cuja marca definidora é o movimento (e, talvez: a antecipação ao movimento).

Personagens de Caio Fernando Abreu que ganham a cidade entram em sintonia com essa dinâmica de relações descompassadas entre os tempos interior e exterior. E, mesmo que se encontrem com suas verdades interiores, perdem-se quando se trata de articular suas

inclinações pessoais com a dinâmica social como um todo.

A repressão familiar, na ficção de Caio Fernando Abreu, é responsável, também, por uma tendência ao escapismo e à evasão do real. No seio familiar retratado em narrativas do autor, não se discute a sexualidade homoeroticamente inclinada ou, mesmo, sobre o sexo em si, qualquer que seja sua prática. Em família, não se fala, enfim, sobre prática sexual entre pessoas do mesmo sexo, mesmo que toda a construção de personagens esteja imbuída de um sentimento de asfixia pelo que não é dito, pelo que não se pode dizer, em nome da manutenção de um suposto equilíbrio desse núcleo familiar heteronormativizado. Assim como o dualismo ocultação/revelação em “Sargento Garcia” aponta para um rito de iniciação que se constrói no sentido sistema repressor/liberação, “Pequeno Monstro” tem como força-motriz uma infância-adolescência reprimida. Em outras obras - e aqui menciono a novela “Pela Noite” (ABREU: 2005, 105-226), também a ser abordada posteriormente -, nota-se a vivência sexual desregrada de personagens mais velhos e já experientes que não conseguem se afastar da interdição moral trazida pela memória, mesmo quando optam por um estilo urbano e por vezes nômade nesse espaço.

Em “Sargento Garcia” e “Pequeno Monstro”, há, sim, a concretização carnal de um desejo reprimido, o que podemos considerar como auto-descoberta (auto-revelação). Permanece, entretanto, a idéia de que é preciso “manter o segredo” entre as duas partes: o Sargento, que não pode perder seu *status* enquanto oficial militar, e o narrador de “Pequeno Monstro”, que, a despeito da iniciação homoerótica, não pretende confrontar-se com a família em nome do desejo e de uma experiência sensual, embora significativa, passageira (e de agora em diante a ser reconstruída fragmentariamente pela memória).

A experiência da revelação espiralada à auto-descoberta se torna, pois, uma revelação

pessoal, um segredo íntimo, indevassável, por isso mesmo ainda cerceado de moralismo (o limite físico representado pelo quarto é, agora, diante da experiência carnal da sexualidade, substituído por outras fronteiras: o silêncio ou o pacto pelo silêncio). Em outro conto, “Linda, uma história horrível”, também de *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU: 2001, 13-22), há o diálogo entre mãe e filho que não se viam há muito tempo, e uma empreitada de retorno ao passado e à casa provinciana, movimento adverso ao que se lê em “Pequeno Monstro”. A “história horrível” mencionada no título é a própria narrativa da incomunicabilidade entre ambos, apesar de o nome *Linda* ser atribuído à cadela velha da família, “inútil, sarnenta” (*Ibid.*, 14), promovendo uma ambigüidade na leitura. Uma falta de diálogo que constrói um discurso: o da dor e do afastamento (a ruptura do clã familiar). Novamente, temos a revelação pela suspeita, pelo que se diz em surdina, no monólogo interior, nunca pela conversa franca. O protagonista deste conto afasta-se em maturidade, experiência e, sobretudo, em desilusão daqueles adolescentes abordados anteriormente, que se encontravam imersos em um mundo a ser devassado e vivido com toda intensidade e fantasia. Mas não consegue fugir do silêncio que paira como força infinitamente maior do que a própria vontade de se expor à mãe, de lhe pedir interlocução verbal. “Não existirás, a não ser na sombra e no segredo...” (FOUCAULT: 2001, 81).

O retorno à casa materna simboliza o regresso dessa força unificadora das identidades, que é a casa familiar, suas regras, seus discursos (com ou sem o silêncio). Os movimentos dialéticos do sair de casa (“Pequeno Monstro”) e do a ela retornar (“Linda...”) sugerem a impossibilidade de exorcismo do passado e a presença de uma nostalgia caseira e interiorana na literatura do autor. A casa exhibe, em sua estrutura envelhecida, os dispositivos da memória desgastada, acumulando manchas, sofrimentos, aprendizados e informações. É

uma casa dentro de uma cidade, dentro de um país, dentro de uma memória: “Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* - ele leu” (ABREU: 2001, 15). O envelhecimento físico da mãe, do filho, da cadela e da própria casa remetem à necessidade de se resignificar a relação familiar, posta em perigo pelo afastamento, no tempo e no espaço, entre mãe e filho, que não conseguem mais se aproximar sem que o constrangimento se interponha como marca de um (des)conhecimento, antes mesmo de um (re)conhecimento mútuo.

Mais uma vez, o cenário é a cidade ficcional Passo da Guanxuma. Enquanto a mãe lhe serve o café na xícara amarela, com uma nódoa escura no fundo (assim como a memória dos personagens), prevalece uma angustiante sensação de que o passado retornava vivo e forte (presentificado) ao espírito um tanto quanto “ausente” do filho:

Como se volta a fita num vídeo-cassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado (p. 15).

O dualismo se explica claramente pelo próprio excerto: o desejo de retorno ao passado é concomitante à vontade de fugir do passado, desfazendo-se as forças que buscam unir as duas pontas da vida, passado e presente. Mesmo porque, como o próprio fragmento demonstra, o protagonista tinha uma “outra vida de onde vinha”. A construção dessa outra vida, no plano da ficção, surge para se contrapor à memória repressora evocada pelo Passo da Guanxuma.

Mas a reaproximação súbita entre mãe e filho também denota o afrouxamento entre fronteiras anteriormente erguidas: o filho deixara o Passo e se aventurara pela metrópole.

Adentrara uma outra cultura, mais próxima de sua inclinação homoerótica e mais apta, pelo menos em tese, a aceitar sua forma de amar. Na metrópole, conhecera Beto, que se tornara seu namorado e de quem se separaria mais tarde - “Mãe, é tão difícil - repetiu. E não disse mais nada” (*Ibid.*, 20). Paradoxalmente, mesmo resistindo ao reconhecimento da “verdade”, a mãe verbaliza:

Que nem o Beto, aquela calça rasgadinha. Quem ia dizer que era um moço assim tão fino, de tênis? - Voltou a olhar dentro dos olhos dele. - Isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando. Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo^[33] (p. 20).

O retorno à casa materna é, outrossim, um confronto entre culturas diversas: o estilo *fashion* de Beto, ilustrado durante o processo de recuperação do mesmo pela memória, opõe-se ao ambiente *kitsch* e decadente da casa - “Mas ele tossiu, baixou os olhos para a estamparia de losangos da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, velhos morangos” (p. 16) -, salientando-se o dialogismo e a complementaridade entre os elementos *de dentro e de fora*, ou entre cor local e estrangeiridade. Notemos que, ao retornar à casa materna, o filho traz menos influência cultural à mãe do que esta a ele. O passado (ou sua imagem) está ali, sim, mas muito mais doloroso em sua revisitação. Os significados, sempre novos, construídos por intermédio do contato da memória do protagonista com os elementos que lhe vêm de fora, descentram-no ainda mais, como se o território que está visitando, embora presente em todos os instantes de sua vida interior, não o reconhecesse, não o completasse de lições, como antes, porque, enfim, com o tempo, todos haviam partido, a “mesa enorme, madeira escura. Oito lugares, todos vazios” (*Ibid.*, 21). E a solidão é a “sina” da família, também será a do filho (*Ibid.*, 17). A presença do filho, entretanto, já sinaliza para a mãe que essa sina será seguida, e da pior forma possível. “_Tu está mais magro (...) _Muito mais magro (...) _Saúde? Disque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes” (p. 18).

O passado persiste, desconstruído e descentrado. Mas o presente está em ruínas. O protagonista, infectado pelo vírus HIV; sua, mãe, solitária e envelhecida; a cadela, Linda, manchada de velhice (como ele, com manchas pelo corpo, derivadas da infecção); por fim, em simbiose com tudo isso, a casa, o “teto manchado de mofo, de tempo, de solidão” (p. 19). Toda nódoa se sobrepondo ao que um dia foi esperança e fantasia infantil.

Teóricos das identidades afirmam que “a casa”, como um elemento unificador e estabilizador não apenas das hierarquias familiares mas, também, de gêneros, sofreu um profundo descentramento com o Feminismo nos anos 70. A casa e o espaço público constituíram, durante muito tempo, uma dicotomia que abrigava as trocas simbólicas e materiais entre o público e o privado. O Feminismo questionou a clássica distinção entre o dentro e o fora, o privado e o público, tendo como *slogan* “o pessoal é político” (HALL: 2000, 45). Falou-se, a partir de então, não de “uma identidade” para cada perfil social, mas de inúmeras identidades e de movimentos sociais que apelavam para a identidade social de seus sustentadores. “Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante” (*Ibid.*, 45). Nos anos 70, também, muitas identidades que repudiavam o valor simbólico da casa aderiram ao movimento *hippie*, cujo ideal de desapego, nomadismo e amor livre funcionava como uma forma contrária à repressão provinciana e ao autoritarismo militar. “Dentro da engrenagem, ser *hippie* é a única forma digna de sobreviver” (ABREU: 2005, 347).

Os contos anteriormente abordados que verificam a existência de movimentos de personagens e valores culturais entre interior e metrópole, entre casa e espaço público, sustentam a inclinação de Caio Fernando Abreu para a configuração de identidades

desestabilizadas, desabrigadas de um eixo coeso. Prontas, enfim, para invadir a cidade e questionar outras identidades, como as homofóbicas, a partir de um conflito que pode ser explícito ou não, ocorrendo muitas vezes em forma de transformação de valores pessoais. Em várias situações, como veremos ao longo deste trabalho, o discurso da metrópole possibilita a aproximação homoerótica a partir da homossociabilidade, que, segundo Eve SEDGWICK (1990), indica a existência de uma forte homoafetividade até mesmo no interior das estruturas sociais mais homofóbicas. Muitas vezes, entretanto, ao sair da casa materna e ganhar a metrópole, as relações homofóbicas, antes condicionadas à pequenez do pensamento interiorano, conduzem o indivíduo a uma espécie de reclusão dentro da cidade. A casa é, então, substituída pelo apartamento. Mais ainda: pelo conjugado quarto-e-sala, propício para a vida solitária e para “visitações” esporádicas de outros. A vida mundana, pelo casamento de fachada.

Prazer sujo e desregramento

*O quarto fedia a sêmen, fumaça, suor e uísque, a tapete velho e feno azedo,
couro de sela, merda e sabão barato.*

Annie Proulx

“Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repetia sempre, me olhando no espelho antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU: 2001, 129). A interiorização, sob a forma de conflito íntimo, de um discurso autoritário produz uma consciência fragmentária e negativa, de acordo com trechos como este. A individualização do corpo e seu reconhecimento diante do outro social são vistos como auto-contemplação corrosiva e pejorativa. O desejo homoeroticamente inclinado salienta a inadequação de si mesmo ao mundo das aparências sociais. Nada do que os outros dizem fora do imaginário do narrador é o que ele encontra dentro de si mesmo. Seu desejo inclinado ao mesmo sexo o exclui dos parâmetros de “normalidade”. Ao observar o primo Alex, deitado, inteiramente nu, confronta seu desejo com uma moral que lhe é imposta: “o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devargazinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era” (*Ibid.*, 131). Face a face com sua inclinação homoerótica, o narrador é conduzido ao escapismo, que é, freqüentemente, como já discutido, a solução encontrada nas obras de Caio Fernando Abreu para lidar com a ruminação a respeito do desejo homoeroticamente inclinado.

Reações de nojo são, por vezes, ironicamente lidas quando há menção ao contato íntimo ou à aproximação sexual entre indivíduos do mesmo sexo, nesta e em outras narrativas. O imaginário infanto-juvenil que é perseguido, em forma de retorno ou de recordação fantasiosa, na idade adulta, também pode se deparar com tais reações a respeito da relação homoerótica. Quando não há referência sexual, como em *As frangas*, opta-se por uma narrativa dos devaneios e dispersões que ilustram determinados bloqueios libidinais ou identidades mal-resolvidas. Quando essa experiência se dá, o rompimento da crosta pré-violência é doloroso e concomitante ao próprio desenvolvimento físico. Em “Pequeno Monstro”, o priapismo é a resposta do fluxo sanguíneo às condições hormonais e ao desejo homoeroticamente inclinado, mas é interpretado pelo narrador como desvio e anormalidade: “Meu pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então eu apertava ele contra o lençol, parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir, mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora de mim, enquanto eu pensava umas coisas meio nojentas” (*Ibid.*, 131-2). Há, pois, várias instâncias repressoras por trás de uma imagem negativa da masturbação e da iniciação sexual homoerótica. No tópico anterior deste trabalho, vimos como é importante a interpretação do retorno e da memória na configuração de personagens problemáticos em narrativas de Caio Fernando Abreu. Citei “Pequeno Monstro” a esse respeito. Agora, colocarei tal questão em diálogo com outras, igualmente relevantes no processo dialógico de descentramento e de desconstrução de personagens unificadas e padronizadas, em narrativas do autor.

Vale lembrar que o aparelho religioso, especialmente durante o empreendimento inquisitorial, condenava a masturbação como pecado grave. Idéia que se disseminou durante boa parte do século 19 e, guardadas as devidas proporções, pelo século 20, em setores mais

conservadores da Igreja e da Pedagogia. A educação de um adolescente deveria ser vista (e em muitos casos ainda é) como uma etapa de provações para pais, educadores e adultos em geral, contra os quais a rebeldia adolescente testa sua “monstruosidade”. Algumas instituições educacionais, principalmente as confessionais católicas, ainda coíbem que se fale de sexo em sala-de-aula, punindo os professores com demissão (o que equivale à execração pública e ao assédio moral em conversas de corredor) e os alunos com expulsão. Filhos obedientes da ciência sexual^[34] nascida em fins do século 18 e propagada pelo século 19 – e que engloba a pedagogia, a medicina, o direito, a economia, a demografia, a psiquiatria e a psicanálise –, certos moralistas (alguns até hoje de plantão) defendem a não-masturbação para que se evitem futuras promiscuidades e perversões. Constroem-se, por pensamentos conservadores e poucos esclarecidos, até mesmo narrativas fantasiosas sobre casos em que a masturbação cria deformações no corpo, como o crescimento dos seios nos homens, além de pêlos nas palmas das mãos. Tais preconceitos têm sido questionados nos últimos anos, pela sexologia, com o estímulo à masturbação como prática não apenas saudável e segura, mas como meio de se conhecer o próprio corpo, de experimentá-lo. Entretanto, a masturbação em excesso, hoje, figura no rol das compulsões catalogadas pela psiquiatria.

Em “Pequeno Monstro”, o lirismo empregado para descrever o ato da masturbação empreende uma provocação aos tabus e fantasias anteriormente mencionados.

Existem óbvios traços antitéticos entre o sexo como objeto de controle estatal, religioso, investigação científica e o erotismo como Arte. Para Marilena CHAUI, “na arte erótica, se faz sexo. Na ciência sexual, se fala de sexo” (1984: 183). Em narrativas de Caio Fernando Abreu, tal premissa se comprova quando a *poiesis* investiga o prazer sensual,

tateia-o e o experimenta no plano da representação, ao passo que, no plano da ciência sexual, o narrador se encontra encurralado em meio a uma sociedade de discursos totalmente feitos contra ele. Foucaultianamente, podemos dizer que os narradores e personagens de Caio Fernando Abreu são vítimas dos discursos homofóbicos que eles próprios ajudam a tecer. Se falam de sexo, fazem-no a partir de dualismos e dilaceramentos interiores; se o praticam, gozam-no pelo viés da dor ou da loucura; se sobre ele escrevem, em diários ou missivas, tratam-no paradoxalmente com escapismo (“um silêncio ensurdecedor”, pensaria Clarice Lispector) ou contato visceral. São, portanto, seres antagônicos no discurso literário: homossexuais, se aprisionados ao neo-naturalismo; gays, se identificados a tribalismos; “bichas loucas”, se imaginadas pelo tecido homofóbico; pervertidos e vadios, se enquadrados e encarcerados pela sexologia forense.

O fato é que Caio Fernando Abreu fez parte de um período de profundas transformações no modo de pensar a sociedade brasileira e seus dispositivos comportamentais: os anos de chumbo da ditadura. E sua ficção revela o que se vivenciava àquela época: que o indivíduo corria o “perigo” de ser dono de suas próprias iniciativas e que questões como a arte do prazer sensual começavam, paulatinamente, a invadir os consultórios dos psicanalistas, dos psiquiatras e sexólogos. O objetivo de tal mudança seria proporcionar ao indivíduo o melhor grau de satisfação sexual possível, como se o elemento “satisfação sexual” pudesse suprir falhas e impotências que levassem ao fim dos casamentos heteronormativizados. A questão da masculinidade, nesse período, impunha-se como tabu e a impotência, um desvio grave que se enquadrava na sexologia forense como “impotência psíquica”, ou seja, aquela oriunda da falta de desejo por mulher.

O foco mais significativo sobre as perversões, todavia, incide sobre o que se

considera *atentado ao pudor*, e o *homossexual* (aqui este termo se encaixa objetivamente) é enquadrado em vários quesitos: atos libidinosos e obscenos, toques impudicos, cópulas ectópicas (sexo oral, anal, uretral, cunilíngua) etc. A masturbação também era vista como prática que poderia levar à impotência – logo, passível de enquadramento.

Como se vê, o cenário é propício para o surgimento de identidades embutidas ou interiorizadas: o *homossexual enrustido* e o *homossexual travestido* (de heterossexual) são duas categorias exemplares. Muitas vezes, o homossexual só era “descoberto” depois do casamento heteronormativizado, por não conseguir cumprir seu “papel” à cama, satisfazendo a esposa (assustador pensar que isso ainda ocorra). Falar em inclinações homoeróticas a que uma gama maior de sujeitos estaria predisposta, à época do patrulhamento ideológico militar, seria impensável. O desejo era ainda visto de maneira bastante reacionária e polarizada em dois extremos – o da virilidade masculina e o do romantismo e fragilidade femininos. Os homossexuais existiam para o olhar forense, que não os discernia dos gays, que se tratava de uma identidade ainda muito nova para ser assimilada de imediato. Ambos eram pervertidos, não se admitindo qualquer discussão sobre casamento entre eles ou direito à herança para um dos parceiros, questões em discussão atualmente. Alcinham-se essas duas categorias como *bichas*, *viados*, dentre tantas construções discursivas homofóbicas.

A noção de “prazer sujo” emerge desse olhar fiscalizador. É ensaiada por todos os segmentos sociais e assimilada pelo discurso homoeroticamente inclinado, ora como reação indignada contra a homofobia e em prol dos direitos de expressão; ora como homofobia introjetada, em forma de inaceitação, escapismo, violência física ou simbólica. Estas duas instâncias são perfeitamente detectáveis na poética de Caio Fernando Abreu. O dualismo

mundo/submundo é articulado pelo discurso forense com o intuito de rastrear os ambientes de investigação policial prediletos: favelas, bairros periféricos em que se traficam entorpecentes, pontos de prostituição, saunas, guetos de “pegação” gay. Locais em que se constroem, também, identidades passíveis de aprisionamento pela taxonomia jurídica, médica ou religiosa.

O aparelho discursivo trataria de cumprir essa missão. Mas, quando assimilado pelo discurso literário, tal aparelho retorna em forma de desencontro, de separação entre as personagens, de sexo ocasional e de sua identificação com o “submundo”: o contato físico homoerótico é, para a teia discursiva homofóbica, um crime contra a natureza, portanto, sujo, nojento, asqueroso. Não produz filhos legítimos, é incapacitante para a procriação.

Mas o submundo é atraente. Sua escuridão, seu néon, seus michês e prostitutas são um pesadelo cor-de-rosa. Parte de seu poder sedutor se origina de um estigma desviante. É o local do tráfico, dos atos libidinosos e obscenos, das doenças venéreas e infecto-contagiosas. Plenamente associado à concepção de homossexualidade como “doença”. A homossexualidade em si, como não podia ser comprovada como “doença” por meio de exames clínicos (apesar de inúmeras tentativas que, com o tempo, mostraram-se frustradas), passou a ser interpretada como uma patologia da alma, um castigo. É o que lemos, de forma bastante irônica, no conto “Morangos Mofados” (ABREU: 2001, 143-152), da obra homônima. Narra-se, nele, uma consulta médica em que o diagnóstico é feito não pelo médico, o representante da autoridade científica, mas, sim, pelo personagem, o paciente, aquele que sente o desconforto interior: “(...)mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum” (p. 145). O oxímoro barroco dessa frase delineia uma trajetória de errâncias pela “salvação” da alma, mais do

que a do corpo físico.

A vida de experiências-limite que respiram as personagens dá a elas um atestado de morte em vida, um prognóstico médico ruim. Ainda não falo de AIDS, de que tratarei em capítulo posterior. Falo de uma falência terapêutica desse personagem dual, em todos os sentidos – alopátia, homeopatia, correntes místicas – para tentar lidar com a dor de sua condição (o que engloba sua inclinação sexual). “Ah tantos anos de análise freudiana kleiniana junguiana reichiana rogeriana gestáltica. E mofo de morangos”(Ibid., 150).

Em “Morangos Mofados”, a doença da alma se constrói avizinhada à depressão, mas delimita suas fronteiras por ser claramente um distúrbio vivido por um personagem sensível diante do massacre urbano - sensibilidade visivelmente gay, cinéfila, amante de ópera e do culto *camp* a ícones como Billie Holiday (cf. p. 150). Sensibilidade leitora de Clarice Lispector: os morangos, como metáfora da alma adoecida, degradada, são uma releitura pastichosa de *A hora da estrela*, novela em que a anti-heroína, Macabéa, é “engolida” pelo cosmopolitismo e sua dinâmica - “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (LISPECTOR: 1999: 101) - estabelecendo-se um diálogo intertextual entre as duas obras no que diz respeito a um processo de adoecimento social e de hipocondria frente ao massacre urbano: “Mal do nosso tempo, sei, pensou, agora vai desandar a tecer considerações sócio-político-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da Hipocondria Motivada Pela Paranóia dos Grandes Centros Urbanos” (ABREU: 2001, 146).

Uma “azia da alma” é o que caracteriza o personagem em “Morangos Mofados” e, também, o narrador Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*: ele, assim como a farta galeria de personagens já abordada, sente o desconforto da condição humana como a única maneira de se fazer um discurso, às vezes poético, sobre a doença da alma: seria um “desviado”, se sua

sexualidade fosse “descoberta”. Como vive em uma época em que não pode expressar-se abertamente, sem que isso implique em algum tipo de estereótipo, interioriza sua expressão sexual, sofre a depressão dos excluídos, pensa no suicídio do corpo para salvar a alma adoecida: “Desligou a televisão, saiu para o terraço de plantas empoeiradas, devia cuidar melhor delas, não fosse essa presença viva dentro de mim corroendo carcomendo a célula pirada da alma fermentando o gosto nojento da língua” (p. 150). No terraço, olhando de cima a vida mesquinha das pessoas, pensa em dar cabo de tudo: “Bastava um leve impulso, debruçou-se no parapeito, entrevado, morto da cintura para baixo, da cintura para cima, da cintura para fora, da cintura para dentro - que diferença faz? Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri” (p. 150).

A doença da alma tem seu complemento na doença do corpo. Além da pesquisa do corpo, de sua investigação detalhada pelos aparelhos forense e médico (os dois com autorização legal para manipular o corpo, dissecá-lo, intervir em seu estado e prescrever-lhe uma pena ou tratamento), há a investigação psíquica, que além de contar com o papel dos psicanalistas e das drogas para diversos transtornos – de humor bipolar, de insuficiência ou excesso na produção de neurotransmissores (temos mais tarde o surgimento do *Prozac*, nos anos 90, como a pílula da felicidade, um remédio para o “mal-estar tecnicamente ajustável” – (SIBILA: 2003, 3), de pânico, de manias etc. – passa a buscar auxílio nos tratamentos alternativos das correntes místicas ou da medicina chinesa.

Tudo o que se constrói no cenário da culpa pertence ao submundo da queda do homem (vitimado por sua própria condição humana e agravado por sua inclinação sexual) e à repressão introjetada em forma de violência. O mundo de valores de classe média de que a sexologia forense faz parte está em plano superior, no nível do discurso dominante, e

esmaga o que se encontra abaixo, no universo escuso das perversões.

O sentido do termo *doença* alcança campo semântico mais vasto, extrapolando os consultórios médicos, os confessionários, os departamentos pedagógicos das escolas, a educação familiar, as ofensas homofóbicas. Atinge a própria prática sexual em plena revolução dos costumes dos anos de 1970. De *doença contra a natureza* (por não ter fins de procriação e ser feita fora do *vaso natural da mulher* (expressão inquisitorial) – sexo anal ou oral – ou por desperdício de sêmen – masturbação – a homossexualidade é “culpada” e associada a “novos” desvios (pelo menos os que ganham maior exposição midiática): sadomasoquismo (que recebe um olhar mais pejorativo se praticado entre pessoas do mesmo sexo do que por casais heteronormativizados, que o fariam meramente como “aventura”), cunilíngua (estigmatizado como o contato entre o sagrado – *a boca*, a que efetiva o dom da palavra e recebe a sagrada refeição – e o profano – *o ânus*, porta final do aparelho excretor, associado à imundície, ao dejetivo), o *fist-fucking* (introdução de toda a mão e de parte do antebraço pelo canal retal), entre inúmeras outras práticas que não cabe aqui enumerar, mas que compõem a tessitura metafórica das narrativas em que o grotesco e o escatológico são a materialização de um desajuste entre as inclinações sexuais das personagens e o sistema de condutas por elas questionado.

Este, um cenário. Este um narrador de seu tempo. Na novela “Pela Noite”, publicada em *Triângulo das Águas* (ABREU: 2005, 105-226), os personagens Pérsio e Santiago empreendem sua descida ao submundo da noite paulistana, através do qual encontrarão suas próprias verdades e contradições íntimas. No apartamento de Pérsio, Santiago observa, pela janela, o sábado à noite em São Paulo, de onde emanava o “tenso prazer urbano” (*Ibid.*, 125). Esse ambiente com “luzes às vezes vermelho quente, íntimas como as das boates,

vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios, beijavam-se talvez, acariciavam seios coxas dedos mergulhados em pêlos umedecidos” (p. 125) o faz sentir uma forte atração por Pêrsio, incrementada pela apologia que este faz da pornografia gay: “(...) umas revistas malucas aqui no quarto, gosta de sacanagem forte? muito *fist-fucking*, cada posição menino, nem te conto, Kama Sutra é *Imitação de Cristo*, perde, fica à vontade, quer ver?” (p. 130).

Esta narrativa nos é contada por um narrador onisciente que se alterna entre o monólogo interior dos dois personagens, mas há momentos em que a ruminação íntima é rompida pela incontinência verbal do fluxo de consciência – traço estilístico comum aos narradores de Caio – que emerge em forma de êxtase sensual e de resposta interna à febre noturna paulistana. Há aqui (mais um) dualismo: o sujeito contido, de emoções reprimidas (Santiago) e o que se encontra no limite do perigo do viver (Pêrsio). Os dois lados da mesma moeda, ou seja, de uma poética estilizada pelo choque entre desregramento e repressão. A descoberta de Santiago, na medida em que vasculha o apartamento de Pêrsio, em busca do prazer oculto (nos discos, nos quadros, nas revistas, na literatura), é a redescoberta de si mesmo, de seu foro íntimo. Santiago é o sobrevivente de um relacionamento homoafetivo que durou dez anos. Seu companheiro morreu, em trágico acidente de carro. A redescoberta de seus sentimentos homoeróticos só seria viável quando empreendida no “submundo”, já que o “mundo”, o das regras ditadas, filtraria todas as possibilidades de ascensão dessa energia desregrada.

O desregramento, aliás, é a tônica que irrompe do presente, em São Paulo, e os faz sucumbir ao passado de violência simbólica, em Passo da Guanxuma. Pela noite, vasculhando aqui e ali, sentados em um restaurante italiano, lembraram a maneira como

foram impelidos a deixar o Passo para tentar uma vida em outras paragens, com as seduções metropolitanas. Misto de saudosismo prazeroso e dor, a cidade ficcional de Passo da Guanxuma tem exumados seus corpos: as meninas sádicas que perseguiram os “armários de vidro” Pérsio e Santiago, quando estes iam para o colégio: “_Fresco, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai-ai*, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue” (p. 162). A questão contemporânea do *bullying*^[35] traz à tona o grau de comprometimento psíquico dos personagens e narradores de Caio Fernando Abreu, irreversivelmente atados ao passado, de onde extraem experiências de nojo e repulsa pelo sistema que os oprime. “Eu não entendia nada. Eu era super-inocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada” (p. 162).

No movimento pendular entre um sistema repressivo e outro que apresenta inúmeras possibilidades de consumo (e, evidentemente, os aprisionamentos identitários, compulsões, vícios), os personagens encontram sua verdadeira face, tornando árdua a tarefa de identificar um “perfil homoerótico” para este universo em que prevalece a fugacidade e o elemento identitário efêmero. Enfim: determinar se este ou aquele sujeito que se faz representar por narrativas como “Pela Noite” se encaixa em um desses perfis (e existem tantos outros!) é reduzir a questão, novamente, a classificações áridas.

Notamos, todavia, que os laços que fazem dialogar entre si Pérsio e Santiago são de ordem memorialista e repressiva. E que eles se identificam, angustiadamente, com a figura asquerosa do tipo homossexual perseguido em Passo da Guanxuma. Havia outros indivíduos nesta cidade que também recebiam o estigma e as penalidades respectivas para o “crime” de serem homossexuais. Um exemplo dessa “anônima tragédia provinciana” (ABREU: 2005, 163) é o barbeiro, seu Benjamim, que se enforcou num domingo de Páscoa, em uma

figueira, na porta da igreja. Este episódio pode ser lido como elemento-síntese da memória repressiva das personagens, que para sempre carregarão os insultos do passado e os terão ali representados no suicídio do barbeiro homossexual, qualificado como “aberração” (*Ibid.*, 163) pelos moralistas provincianos de plantão.

A construção da personagem homossexual, em “Pela Noite”, não conduz à tessitura de um “narrador homossexual”, já que, como tenho sustentado, esse perfil criado pelo preconceito é desconstruído pelo autor. Mas o olhar que narra estes episódios se encontra encurralado entre a vontade de dissociar-se de tal imagem e a dificuldade de infiltrar-se em relações sociais menos homofóbicas. O sentimento de nojo pelo próprio corpo é reiterado em todo o texto. E está condensado naquilo que difere sobremaneira as práticas heteronormativizadas das homoeroticamente inclinadas: o sexo anal. Mesmo praticado “às escondidas” por uma infinidade de casais heteronormativizados (que muitas vezes o fazem com a “desculpa” de tirar da monotonia a relação), o sexo anal é uma “aberração” atribuída a homossexuais. E boa parte da conotação depreciativa que lhe é imposta, ainda mais se incrementada pelo aspecto desviante de um sexo praticado fora do *vaso feminino*, refere-se ao contato do órgão masculino e das partes penetrantes – dedos, mãos, língua, objetos fâlicos – com as fezes. Agravante: com o início da epidemia de AIDS, os *homossexuais*, que tiveram sua carga de culpa ampliada como disseminadores de uma “peste gay”, ainda tiveram que lidar com outros encargos, dentre os quais o de praticarem o sexo anal, que seria, segundo os patrulhamentos moral e científico, o principal meio de contágio do vírus HIV^[36].

A conotação de “sexo sujo” tendo as “fezes” como *leitmotiv* está presente em vários momentos da obra de Caio Fernando Abreu. Em “Pela Noite” e no conto “Eu, Tu, Ele”, *de*

Morangos Mofados (ABREU: 2001, 52-61), por exemplo, explicita-se o asco pelas fezes como postura anti-romântica e como opção pelo escatológico, cujo efeito é, a partir de uma visão grotesca da higienização sexual, reverter a sujidade em potência libertadora. Há o desencantar-se irônico com a penetração a partir do momento em que a sujidade vem à tona. No primeiro caso, o discurso homofóbico de Pérsio é combatido por uma postura “natural” (e não naturalista) de Santiago, que defende o amor entre dois homens e sua capacidade de superar pequenas coisas, como as fezes. Pérsio, de seu turno, é incisivo: “Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que igual a merda. (...) Caralho dói pra caralho. Tem uns jeitos, uns cuspes, uns cremes. Mas é *nojento*^[37] pensar que o pau do outro vai sair dali cheio da sua merda”(ABREU: 2005, 175).

Os exemplos enumerados por Pérsio de um destronamento romântico vêm da própria literatura: “Mesmo nos casos mais dignos, você consegue imaginar Verlaine comendo Rimbaud?” (*Ibid.*, 175) Ou: “Você conseguiria imaginar Virginia Woolf cagando?” (p. 176). Temos, neles, o recurso à intertextualidade por alusão dessacralizadora. O discurso de Pérsio põe em evidência sua criação homofóbica. Racionaliza o sentimento homoafetivo e o qualifica como anti-natural: “Você mascara, disfarça, põe uma vaselina aqui, um sabonete ali. Mas o cheiro da merda continua grudado na tua pele. Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda”(p. 176). Pérsio e Santiago são exemplos de posturas sociais díspares a respeito da homossexualidade – respectivamente, o anti-natural e o natural. Suscitam também questões como a intervenção (ou não) do meio na criação de um sujeito homoerótico ou de um homossexual-padrão (ambos foram criados na mesma cidadezinha, sofrendo processo de *bullying* similar, mas a forma como conduziram suas vidas e suas relações íntimas diverge radicalmente).

Outro conto, “Eu, Tu, Ele”, traça a questão do nojo como a influência do discurso exterior enveredando-se, em movimento inverso, por um monólogo, por uma tessitura umbilical do problema entre identidades e moralismo. A segunda e a terceira pessoas do singular apontam para indivíduos exteriores. Mas há o momento do encontro entre tais identidades no repertório sentimental do narrador:

Eras tu, era eu ou era ele quem torcia lentamente o corpo até desabar de costas na cama, e contornando com as coxas abertas o tronco e a bunda do homem pudesse assim senti-lo dentro de mim, de ti ou dele, como a fêmea deve sentir seu macho, cara a cara, jamais como um homem recebe a outro homem, o rosto contra a nuca, nesse amor feito de esperma e pêlos, de suor e merda? (ABREU: 2001, 56).

Delimitam-se papéis e posições sexuais. Determinam-se os espaços necessários e permitidos ao trânsito de homens e mulheres heteronormativizados e de homens homoeroticamente inclinados entre si. É imprescindível a construção de uma teia identitária de cujos fios possam sair diferentes possibilidades de orgasmo. Neste exemplo, o processo de simbolização das fezes ocorre de forma a provocar o sexo padronizado entre homem e mulher que, teoricamente, copulariam face a face (a inversão implica em perversão e o comprometimento da fecundação), ao passo que o sexo sujo entre dois homens seria feito por intermédio de uma penetração “por trás”, ressaltando-se, assim, ironicamente, os estereótipos *ativo* e *passivo*.

Nas duas narrativas, é fundamental que se leiam as fezes como uma condição para a sujidade, ou seja, se analisarmos sob uma ótica higienista, encontraríamos na própria medicina os instrumentos propícios para a realização de um enema (lavagem anal), que, a princípio utilizado em exames médicos ou procedimentos cirúrgicos, foi adotado pelos indivíduos que pretendiam assumir a posição passiva durante o ato. Tal procedimento, entretanto, muito comum entre os que freqüentemente praticam o sexo anal (há inúmeras

estratégias: de pequenas bombas e tubos para lavagem interna a supositórios que auxiliam a liberação das fezes), não é mencionado pelos narradores de Caio Fernando Abreu. Subentende-se que, se o sujo é inerente à condição homossexual, não deve ser eliminado. E a escatologia irônica de uma cena repleta de fezes é o melhor veículo para legitimar o prazer oriundo do sexo anal.

Também são esparsas as referências ao uso de preservativos masculinos. Isso em uma época em que se iniciou uma ofensiva em prol de sexo seguro e, também, uma reação de certas camadas gays no intuito de reverter o estigma que se lhes imputou de agentes causadores da “peste”, termo este com implicações profético-religiosas. O contato do membro masculino com as fezes, na maioria das vezes, em narrativas do autor, deve ser feito sem proteção, a fim de que o elemento impuro macule o elemento fecundante, fortalecendo o caráter subversivo e desentronizando ironicamente o aspecto doentio do ato.

Como ressaltai anteriormente, a sujidade do ato homossexual, em Caio Fernando Abreu, presta tributo à memória repressiva de seus personagens e narradores. E as taxonomias sugerem que tal memória recupera leituras anteriores – da repressão naturalista, por exemplo. Pérsio é, nos mais variáveis sentidos, um sujeito homofóbico, vítima da violência introjetada. Não aceita a existência de uma “tribo” de indivíduos homoeroticamente inclinados e a eles associa todo tipo de asco. Detesta guetos, mas não consegue viver sem os freqüentar. O gueto possui sua moral. Suas leis. O que MAFFESOLLI pensa como uma “moral clânica, que de maneira quase intencional se protege contra o que é exterior e superimposto” (1987: 130). Os indivíduos que freqüentam o gueto o fazem no intuito de preservar uma cultura que ainda não é aceita como tal. Buscam uma autonomia compartilhada de costumes. Mas, ao contrário do que se pode supor, “esta autonomia, ao

contrário da lógica política, não se faz ‘pró’ ou ‘contra’. Ela se põe, deliberadamente, à parte” (*Ibid.*, 130).

“No gueto perdeu logo o respeito, já veio invadindo, pedindo bebida, pedindo cigarro, querendo saber se é *caso*^[38]. Pelo amor de Deus, caso, mais um pouco e ia falar em *entendido*^[39]. Que nojo. Só porque é veado também acha que está tudo em casa” (ABREU: 2005, 170). Os guetos dos indivíduos homoeroticamente inclinados, que têm uma “função moral” de aceitar o impuro e o sujo como formas legítimas de prazer, são também locais de discurso homofóbico. Isso prova que, ao contrário da generalização proposta por MAFFESOLLI, nem todos os componentes de um gueto se preservam mutuamente ou estão dispostos a permanecer à parte dos ataques externos. Tornam-se, alguns deles, o próprio ataque estrategicamente infiltrado entre seus “pares”.

Estar “à parte” é, ao mesmo, tempo pertencer a um grupo específico e não pertencer a coisa alguma. Este paradoxo é o que gera a energia para a representação do prazer, em forma de riso e de espetáculo. É o que transforma lixo em purpurina.

No lado oposto ao da configuração da sujidade, todavia, emerge uma vontade de resolver o preconceito, de tornar o contato homoerótico destituído da energia negativa reacionária. Trata-se da busca por um prazer sublime. Pela noite paulistana, Pérsio insiste que os prazeres a que gostaria de conduzir Santiago são encontrados na Terra de Malboro (metáfora recorrente em “Pela Noite”). Referência explícita à marca homônima de cigarros, que tem um cowboy como ícone (em uma ácida alusão ao modelo de virilidade difundido pelo cinema americano^[40]).

A reincidência da memória e do fugaz, que irrompem do contato com a cultura de consumo, é, então, em narrativas de Caio Fernando Abreu, uma solução encontrada para

transformar situações de repressão em momentos sublimes. Já disse, em outra parte deste trabalho, que os personagens do autor são duais e imersos em paradoxos e movimentos pendulares entre um passado idílico e um presente fatídico. Isso é, notadamente, o que os move em direção “à utopia da expressividade homoerótica”: sua vocação para o escapismo e para a reconstrução de um passado inexistente, a partir do delírio, do estado alterado de consciência, do êxtase, pois. Da construção de um cenário em que reina o espetáculo e a festividade gay, em detrimento das relações cotidianas.

Uma leitura aproximativa entre “Pela Noite” (aqui deveríamos ampliar a teia dialógica para outros contos: “Terça-feira gorda”, “Diálogo” e “Aqueles Dois”, de *Morangos Mofados*, e “Lixo e Purpurina”, de *Ovelhas negras*, são bem-vindos novamente) salienta o que existe de efêmero no prazer sublime. Estes textos relatam a experiência do êxtase em sua ritualização por meio da agregação tribal, que se torna uma “agregação desagregadora”. Se, em determinados aspectos, justificam a aproximação homoerótica por meio de uma afinidade estética ou pela linguagem não-verbal do corpo em relação a uma concepção identitária de “grupo”, também demonstram que as relações são efetividades através da alienação em relação à integração tribal. O que notamos, nesses casos, é a prevalência da solidão (nem que seja a de uma “solidão compartilhada”). A noção de afinidade para com um grupo é extremamente frágil e a ficção de Caio Fernando Abreu trata de jogar uma pá de cal sobre expectativas de que a almejada reunião de uma força gay dê origem a um processo de politização de uma comunidade. São opção clara pela errância e pelo nomadismo atestam isso. Há uma afinidade estética compartilhada, por exemplo, entre os personagens de “Terça-feira gorda” e “Aqueles Dois” e consiste, via de regra, em diferencial para os indivíduos homoeroticamente inclinados: nas palavras de

MAFFESOLLI, o “estar junto à toa” (1987: 115). Isso nada tem a ver com utilidade, finalidade ou praticidade do companheirismo. Quando muito, é a existência simplesmente existindo e comungada por indivíduos afins.

Mas – em que consiste tal afinidade? Em síntese, é o desligar-se da realidade ordinária para que se dê vazão a uma verdadeira religião (*re-ligare*). Se há um objetivo nisso, que seja a reconciliação com um elemento supremo, pertencente a uma supra-realidade e que só seja cognoscível pelas vias sensoriais. Pérsio alimenta repulsa e atração pela noite gay, uma vez que é nela que reconhece a si mesmo como indivíduo em falta, buscando, pela dor, suprir a ausência do “outro” em sua vida. Mas há um plano sinestésico que alavanca a violência introjetada rumo ao êxtase religioso: a ritualização da noite na boate, que se nos apresenta como “uma cerimônia selvagem, a massa de pessoas dançando sem parar na pista do centro, imaginou um adolescente branco e nu, amarrado num altar no centro da pista, o anjo empunhava a espada, prestes a ser sacrificado” (ABREU: 2005, 151). O paradigma estético, logo, pelo êxtase ritualístico e pela instituição de uma imaginação delirante apontada para a elevação e para o arrebatamento do espírito. A repetição, em forma de reincidência, é uma tônica de qualquer ritualização: variáveis identidades se reúnem em torno de um ícone (da MPB, do *pop*, do cinema) que assume valor sagrado, à procura do arrebatamento, do *re-ligare* com a supra-realidade. Apontam-se determinados instrumentos para o arrebatamento do sublime: a entrega sensual nas areias da praia, após uma festa à fantasia, em “Terça-feira gorda”; o culto ao cinema americano dos anos 50, em “Aqueles Dois”; o desregramento e as drogas, em “Lixo e Purpurina”. Tais exemplos dialogam entre si no que concerne às práticas que levam à interiorização em busca de “transbordamento íntimo”. Dessa forma, mesmo quando associada à sujidade, a ritualização

apaga as marcas asfixiantes do patrulhamento moral e se dissocia deste como uma fuga, um escapismo rumo ao nada do “estar junto à toa”, que é o efêmero do componente dionisíaco, presente em todas as formas de prazer dual: o ígneo (masculino) e o úmido (feminino) (MAFFESOLLI: 1987). Se tais elementos são atraídos pelo campo semântico de “ativo” e “passivo”, respectivamente, é porque há uma memória social que assim os condiciona. Romper com a representação rígida de papéis é descentrar-se da moral heteronormativizada e, no fluxo energético entre os pólos ígneo e úmido, instituir uma nova moral clânica, com códigos específicos de conduta (para designar o “estar à parte” do *ativo* “ou” *passivo*, existe um adjetivo corriqueiro entre gays: o *relativo*.)

Há, todavia, uma energia da qual os elementos ígneo e úmido não se podem desvencilhar e da qual são, eles mesmos, parte intrínseca: a descoberta de si mesmo, que os reporta à infância e à adolescência, ou seja, “à criação”, sempre mediada por figuras paternas e maternas. Por tabela, de novo e sempre, a recordação fantasiosa recupera pedaços de juventude e do Passo da Guanxuma. Mesmo nas narrativas em que este espaço não é citado, ele se encontra, sub-repticiamente, presente. Por isso, posso supor que o reconhecimento de uma afinidade estética pelo contato com o outro (e a consecutiva construção de uma moral clânica) ocorre quando aproximada da idéia de um paraíso para sempre perdido e nunca existido. A utopia é, pois, um laço essencial ao sonho de qualquer espécie. É na utopia que nasce o desejo de aproximação entre indivíduos e entre ideais de indivíduos. Mas não há utopia sem ritualização de um grupo em torno de determinados ícones.

A total incomunicabilidade verbal não é uma ameaça real para o arrebatamento. Em “Diálogo” (ABREU: 2001, 15-16), essa ameaça marca presença através do circunlóquio, das

respostas tangenciais, enfim, de uma interlocução repleta de ruídos irônicos entre os anônimos “A” e “B”: “A: Você é meu companheiro. B: Hein? A: Você é meu companheirismo, eu disse. B: O quê? A: Eu disse que você é meu companheiro. B: O que é que você quer dizer com isso?” (Ibid., 15). No universo gay das experiências sinestéticas, a ritualização pode prescindir da palavra, o que ocorre com mais frequência do que se pode supor. No exemplo transcrito, “A” e “B”, metonímias do código verbal descentrado, não efetivam a compreensão pelo código verbal, mas sua aproximação está condicionada à simples existência de um diante do outro, ou seja, o “estar junto à toa”. O texto, bastante conciso (concisão que intencionalmente compromete a interlocução entre os personagens), dialoga com uma estrutura teatral, gênero em que a palavra não possui qualquer supremacia diante de outras linguagens. Basta um olhar sugestivo, um traço indumentário que os remeta ao *fashion*, um gesto, enfim, manipulador das expectativas alheias para que o contato se estabeleça, dando início ao ritual aproximativo.

Já se evidenciou, inúmeras vezes, o modo como credos diversos podem se tornar em intolerância. E em violência. Rituais de agregação gay podem ser recebidos por indivíduos heteronormativizados como agressividade à moral e aos bons costumes. Invariavelmente, locais de freqüentação do público gay são, também, alvos para aproximação e aplicação de golpes (o *boa-noite cinderela* é o mais comum). Mas há, aí, por trás da violência explícita, um forte laço que encara o perigo e mantêm unidos indivíduos de grupos sociais e universos culturais diversos. Podemos entender, então, que o que faz com que estes indivíduos invistam contra os perigos da noite urbana, seja ela gay ou não, é o desejo de *re-ligare*. É o estar junto para celebrar o estar junto. E, evidentemente, tal ritualização exigirá uma iniciação de seus freqüentadores, um batismo. É o primeiro beijo gay dado em público, a

primeira expressão de afeto “diante dos outros”. Batismo que se constitui de um resgate de toda fantasia recalcada quando mantida “do lado de fora” desses espaços. O dentro e o fora podem apresentar um trânsito de sentimentos contraditórios em seus corredores de interlocução, mas não há dúvida de que haja aí um dialogismo e uma complementaridade. Não se trata de um revanchismo e de uma agressão mútua historicizada, mas, muito mais, de uma “troca de afetos” entre estratos de comportamento.

A busca por arrebatamento em Caio Fernando Abreu, todavia, em hipótese alguma, se confina somente à dança, que é, de fato, o instrumento mais comum para a agregação entre gays. Ela se faz presente nos encontros furtivos, nas carreiras de cocaína ou nos baseados compartilhados, nas conversas sobre literatura e cinema e, mesmo, na solidão essencial da própria literatura, do ato criador em si (Cf. BLANCHOT: 1987). Neste último caso, ainda que inúmeros de seus personagens sejam deliberadamente avessos à inserção tribal, os códigos e ritualizações não são abandonados. Ao contrário, muitas vezes, é na solidão que o encontro acontece: um gozo íntimo e profundamente masoquista de quem não conhece ninguém, freqüenta não-lugares e usa drogas para se ver livre de si mesmo, sempre algemado a uma recordação fantasiosa ou ao desejo de rompimento com tudo e com todos. É nessa união impossível de extremos que se fecunda a poética de desregramentos do autor.

O sujeito que narra em “Lixo e Purpurina” (ABREU: 2005, 193-215) ^[41] é um exemplo de experiência de sobrevida, de lascas de sentimentos à deriva, em um plano periférico. Por isso, o conceito derridiano para a *desconstrução* pode, perfeitamente, fundamentar aquilo que, pela voz do narrador do diário, constitui uma força repelente de um centro rumo a uma periferia. A deserção tribal conduz a um sentimento de alienação que é revertida em gozo íntimo. O descentramento do sujeito em práticas de desregramento – nada mais oportuno do

que evitar a consciência de si mesmo como um primeiro passo da deserção do mundo e de seus códigos civilizados – subverte os padrões estabelecidos de bom-mocismo e propõe uma mudança de rota para a periferia – não apenas uma periferia econômico-espacial ou cultural, mas, agora, uma periferia sentimental. Ei-la: o gozo emergindo da podridão. O efeito contrário ao obtido com o prazer sujo, imbuído de culpa. O resultado seria um conjunto de elementos derivados de tal “deslocamento” do sujeito e de suas emoções: a identificação com o protagonista caipira do filme *Midnight Cowboy* é acompanhada por um sentimento de re-inclusão (*re-ligare*) à utopia deixada no Brasil. Não estamos por ora no nível da biologização do sexo homoeroticamente inclinado, que lhe imprime um caráter de prazer maculado, mas, sim, no plano do prazer rumo à espiritualização, a qual se apropria, inclusive, do que é abjeto para atingir seu êxtase.

A ritualização do profano e do doentio parece aprofundar a busca de tal sujeito por sua própria razão de viver. Somente repetindo a si mesmo como forma de repetir vozes e traços culturais que se acumulam em seu espírito é que este sujeito se vai pôr no nível da ritualização e de um “tribalismo pela deserção”, pois quer pertencer ao grupo, observando-lhe de um canto (aquele no qual se encontra acuado) aquilo que ele não logrou atingir: a união com o Outro.

A (in)existência do outro atemoriza este sujeito que narra. A solidão é a única certeza que ele tem e é a mais evidente possibilidade de continuar vivo, em meio ao ruir sob a força do tempo e da decomposição irremediável da matéria. Então, é preciso buscar a sublimação da condição decrépita com o intuito não de amenizá-la, mas de canalizar algum tipo de energia à prática do masoquismo, à ritualização do pensamento derrotista e à vertigem constante (um veículo para a *mimesis* que repagina o elemento central da dor (o

passado) e configura em percepção periférica da derrota.)

Temos, pois, o que se pode chamar de um universo em que as tensões travadas entre prazer e dor remetem a uma mesma finalidade: ao escapismo. Uma reação em cadeia – que também podemos chamar de uma rede subjetiva – começa por unir as personagens em suas afetividades – e que aqui me refiro às boas e às más afetividades. Esta rede de afetos e desafetos se estabelece como um canal de trocas em que se verificam mensagens, códigos e senhas de comportamento, gestuais, maledicências. Sob esta última, aliás, a cena homofóbica em “Aqueles Dois” faz, inicialmente, amargarem os personagens Raul e Saul, para, depois, alçá-los ao arrebatamento que se exemplifica pela “libertação”. Tracemos, então, dois segmentos: o dos que provocam a dor e gozam com ela (os colegas de trabalho heteronormativizados) e o dos que se vêem humilhados, sentimento que é uma etapa de um processo maior: o desligamento com fins ao arrebatamento e à dignificação. “Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos.” Nada se compararia ao sentimento de “encontro mútuo” proporcionado pelo “estar junto à toa” e pela troca afetiva mediatizada pelo cinema e pela música.

Banidos da convivência heteronormativizadora, personagens como estas se mobilizam em prol de uma solidão, que pode ser compartilhada com outros seres à deriva ou auto-alimentada em seu próprio percurso pela transcendência. Todavia, o compartilhar a solidão abraça outras esferas de comportamento que não apenas o masoquismo e seus derivados. É através da intimidade compartilhada em forma de segredo que encontraremos a gestação da retórica pública de um “segredo vazio” (SEDGWICK: 1990, 113). Como se tudo o

que começasse entre quatro paredes sofresse a ameaça constante de uma “revelação bombástica”, o que pode, sem dúvida, ocorrer com o divórcio entre o segredo e a intimidade. Em “Pequeno Monstro”, há tal gestação do segredo íntimo em forma de código secreto, de senha: “Ele apertou aquelas sobrancelhas pretas grudadas em cima do nariz e piscou pra mim. Como se a gente tivesse um segredo” (ABREU: 2001, 138). Mas, como tenho insistido, personagens adolescentes de Caio imersos em relações homoeróticas, quando não são vitimados por *bullying*, são seres infiltrados e devidamente disfarçados em meio ao convívio heteronormativizado ou alvejados pela violência física ou simbólica. O prazer é construído em meio aos saltos de uma etapa para outra – da adolescência, por exemplo, à idade adulta – por intermédio de um trânsito entre rito de iniciação e rito de conciliação entre indivíduos e comunidades afins, aquelas que se aproximam pelo “gosto por”.

O exemplo de “Pequeno Monstro” nos conduz a verificar que a significação da homossexualidade, enquanto rito para uma vida de provações, transcorre irremediavelmente aclimatada pela asfixia construída pela repressão, que é a contrapartida do prazer sublime. O discurso em prol de um controle médico dos distúrbios e das doenças – dentre as quais, a *homossexualidade* imaginada pela homofobia – abala as estruturas de convivência entre o adolescente que se descobre atraído pelo primo e a família conservadora e em diálogo com a maledicência (MAFFESOLLI extrai do conservadorismo provinciano uma valiosa metáfora – na verdade inspirada em MAQUIAVEL: “o pensamento da praça pública” (1987: 208). A solução para que o trânsito entre adolescência reprimida e idade adulta desregrada se estabeleça é deixar o interior rumo à metrópole, cuja ambiência febril faz mais jus à potência para o desregramento.

A poética descentrada, caótica, escatológica, grotesca e virótica assume, no espaço do papel, a função de concatenar os elementos dispersos do imaginário narrativo, conferindo-lhes um novo significado homocultural. O contato com o espaço real da repressão, nos anos 70, será, agora, com a emergência de uma nova iconografia e de textos outros no cenário mundial, a partir dos 80, transformada em representação de uma homocultura em que as experiências com os elementos “nojentos”, antes abordados, transitarão para a representação de fruições estéticas com novas *mass media*. A narrativa de Caio Fernando Abreu, que antes buscava retratar identidades imersas em conflitos construídos a partir da inaptidão de narradores ou personagens no lidar com as possibilidades de busca do prazer, adquire nova função: a de construir para si, enlaçada à televisão, ao *pop* e ao cinema, um entre-lugar nas formas de narrar o desejo homoerótico e o encantamento que os indivíduos homoeroticamente inclinados nutrem pela indústria das imagens em disponibilidade, sobretudo nos grandes centros. Tal narratividade será associada a uma “cultura mosaica” (Cf. MOLES *Apud* SODRÉ: 1972, 18), na qual o texto literário perde, em Caio Fernando Abreu, a autoridade imanentista perpetrada pelo *New Criticism*, esfacelando-se uma pretensa estrutura autônoma da narrativa, tornando-se esta “mais um texto” incrustado em peças culturais móveis emergentes com a expansão urbana a partir dos anos 60 – incrustação mais evidente com a acessibilidade econômica à televisão nos anos 70 e, sobretudo, nos 80.

O escatológico (“Pela Noite”) atua na direção de aniquilar a resistência ao gueto como local de cultura, questionando a soberania de uma cultura elevada, que se mostra em crise quanto

a seus referenciais de classe (“Os Sobreviventes”). O grotesco, trazido ao texto pelo vocabulário chulo, e o cropológico, representado pelas imundícies prazerosas do ânus, são substituídas pelo enredo que focaliza – ou busca retratar – a imagem em movimento, que é a base da linguagem cinematográfica. A repressão, já questionada nos anos 70 pelo discurso pós-utópico (“Os Sobreviventes”), cede a vez à estrutura narrativa em que a palavra dialoga com a imagem febril e, como tal diálogo exige uma predisposição para que outras linguagens sejam “traduzidas” pelo discurso literário, teremos o enredo entrecortado, fissurado pela voz irrequieta e, ao mesmo tempo, embargada de certos narradores. A linearidade do enredo, já anteriormente questionada pela visão dispersa do ficcionista Caio Fernando Abreu, é desarticulada pela indústria do audiovisual, que incentiva, ao mesmo tempo, a produção de filmes com estrutura narrativa linear, segundo a padronização hollywoodiana, e o flerte com o filme “de arte”, segundo o olhar europeu ou outros.

A estrutura da narrativa será obrigada a dialogar com o desregramento. O próprio texto, em seu aspecto significante, torna-se “desregrado”, à medida que não busca no papel um espaço de contenção para o imaginário poético, preferindo, ao contrário, tornar dispersa e fragmentária a leitura feita desses outros textos da cultura mosaica. O texto desregrado se materializa sob a forma dos gêneros literários múltiplos (*Onde Andará Dulce Veiga?*), que são um empreendimento do pastiche e da paródia pós-moderna. O que antes era a metaforização irônica de uma resistência aos prazeres do ânus (“contenção social anal”, higienização do corpo e da alma) agora se torna o desprendimento sintático-semântico no corpo do texto, lócus esquizofrênico da palavra, que passa a ter consciência de seu limite, de sua incapacidade de dizer tudo. E, por isso mesmo, adquire um tom e uma forma desregrada no papel. *Morangos Mofados*, obra de transição de um país que recolhe os estragos da

ditadura para dar passagem ao período democrático, apresenta, na organização dos contos que compõem suas três partes (“O Mofo”, “Os Morangos” e “Morangos Mofados”), uma forma desregrada porque a estrutura da narrativa tradicional vê esfacelada sua linearidade e sua especificidade: há contos-operetas (“Morangos Mofados”), contos-fotografias (“18 x 24: Gladys”, “3 x 4: Liège”), contos-esquetes (“O dia que Júpiter encontrou Saturno”, “Diálogo”). O melhor exemplo, todavia, de uma cultura mosaica traduzida pela crise da narratividade teremos em *Onde Andará Dulce Veiga?*, obra na qual a experiência intra-corpórea do prazer escatológico e do desvio cropológico, muito marcantes dos anos 70, é substituída pelo contato extra-corpóreo e transcendente com o simulacro, cujos referentes atuam em ambientes próprios ao espetáculo, à cena travestida.

O desregramento textual é fruto de uma consciência desregrada, que, por sua vez, fica bem evidente quando personagens e narradores se encontram inseridos na cultura de consumo. A literatura, nesse tipo de cultura, é um bem material e simbólico disponibilizado em abarrotadas e polifônicas prateleiras das *mega-stores*, ao estilo americano de se venderem livros. A cultura de consumo é, então, um rico arsenal de significantes e significados que se verão assimiladas pelas narrativas de um Caio Fernando Abreu cada vez mais perdido em meio à catarse provocada pelos prazeres urbanos.

II

CAIO FERNANDO ABREU E A HOMOCULTURA

Caminho, caminho. Rimbaud foi para a África, Virginia Woolf jogou-se num rio, Oscar Wilde foi para a prisão, Mick Jagger injetou silicone na boca e Arthur Miller casou com Norma Jean Baker, que acabou entrando na Hi\$ória, Norman Mailer que o diga.

CFA

Identidade e Consumo

Gimme gimme gimme a man after midnight...

ABBA

You are not half the man you think you are.

Madonna

Na METRÓPOLE. NELA SE FAZ HOMOCULTURA.
Mas, antes de chegar à metrópole, a homocultura passou por um longo caminho de incorporações e de apropriações intertextuais e inter-semióticas que lhe conferiram um *status* de estética de minoria sexual. E a existência de uma linguagem homocultural só é possível em meio à urbanização multicultural. No interior do

Brasil, a experiência da iniciação homerótica será incomensuravelmente rastreada pela repressão e pela retórica da praça pública. Só se pode falar, com a leitura de Caio Fernando Abreu, em resquício memorialista que recupera aqueles pedaços de repressão e os converte em fantasia de uma idade adulta “na” metrópole e tendo em vista a sexualidade como objeto de consumo. Isto implica no estabelecimento de inúmeras relações, por ramificações e estratificações, na confecção de uma cultura gay. Entretanto, visando à concisão, deter-me-ei em apenas duas: o diálogo com o cinema, com o *pop* americano e com a música.

A existência de uma *cultura gay* tem sido associada, em meio a dissensões teóricas, à existência de uma *comunidade gay* reunida em torno de determinados valores, ideais, partidarismos, afetividades e códigos de convivência. Nesse sentido, é impossível falar em comunidade gay no Brasil nos mesmos moldes discutidos, por exemplo, nos Estados Unidos, país que congrega, ao mesmo tempo, posturas bastante conservadoras e revolucionárias sobre os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. Um seriado de TV como *Queer as folk* (2001 – 2005) (*Os Assumidos*, no Brasil), que aborda a vida de um grupo de amigos gays de Pittsburgh, Estados Unidos, convivendo em um bairro gay, consumidores de produtos específicos para os gays, respaldados por políticos assumidamente ou simpatizadamente gays soa demasiado delirante para uma cultura em que ainda muito se associa a homossexualidade ao elemento naturalista do comportamento desviante ou à carnavalização do corpo, como a nossa. Ainda que existam guetos, digamos, ampliados o suficiente para serem associados (confusamente) a tais comunidades, não há elementos amadurecidos para que os coloquemos em pé de igualdade.

A homocultura, como vimos, está intimamente relacionada à cultura de consumo que se solidificou no Brasil a partir da década de 1970, com a modernização dos grandes centros

urbanos e da criação de veículos de informação especificamente destinados ao público gay (GREEN: 2000, 416). É cooptada pelo mercado consumista como um todo no sentido de que os bens materiais e simbólicos destinados à clientela com inclinações homoeróticas passam pelo crivo moral dos consumidores de classe média, tornando-se marginal ao que não é “de bom tom”. As relações de consumo obedecem, a partir de então, a certos trâmites em que valores financeiros e simbólicos agem no sentido de sustentar e validar a presença de certos produtos no mercado. Surge uma pornografia gay nos grandes centros, bem como objetos para estimulação erógena e práticas sadomasoquistas, vendidos em *sex shops*, ganham o gosto de certa clientela homoeroticamente inclinada. A pornografia gay, barata e *trash*, alcança salas de cinema decadentes, que se transformam em “pontos de pegação”, em vários momentos alvejadas por policiais que ali compareciam para extorquir dinheiro dos frequentadores, sob a ameaça de escândalo público e prisão por atentado ao pudor.

O principal veículo audiovisual, a televisão, objeto de consumo predileto do brasileiro, passa a caracterizar, de forma cômica e estereotipada, os indivíduos homoeroticamente inclinados, vistos, durante os anos 70, 80 e 90, como efeminados em excesso^[42]. O *homossexual* é, com isso, uma imagem para o consumo e deleite heteronormativizados. A homocultura é interpretada por um perfil televisionado que não condiz com a variedade das inclinações homoeróticas. Tal interpretação acaba por render discussões em torno da sustentação de um discurso homofóbico por uma mídia com notáveis efeitos no imaginário social, o que corrobora, a partir da década de 90, para a adoção de um tom mais ameno, tangenciando a espontaneidade, em algumas telenovelas^[43]. Não apenas produtos são consumidos. Agora, trata-se, também, de um consumo de identidades, de modelos de vida e de expressividade. E que esses produtos sejam aceitos

como normais, a fim de que ganhem o gosto de uma clientela ainda maior.

Nenhum outro produto de veículo audiovisual, entretanto, teve tanto impacto sobre o imaginário tribal gay do que a MTV (*Music Television*), que, uma década após ter sido lançada nos Estados Unidos (1983), atinge outros mercados consumidores ao redor do globo. No Brasil, a transmissão dos programas da MTV tem início em 1990, inaugurando uma era em que música e moda são articuladas ao mercado consumidor dito alternativo, abrangendo os gays, que assistem, nesse novo veículo, à mutabilidade das divas, sendo também influenciados por uma série de produtos, além de musicais, indumentários. Teremos, assim, o que se pode chamar de um “estilo MTV”, com uma linguagem em forma de *patchwork*, que se apropria de outros elementos na composição de produtos multifacetados. Por romper, em parte, com o bom-mocismo, a MTV passa a ser sinônimo de um discurso alternativo^[44] às grades de programação das grandes emissoras.

A geração das divas da MTV, que tem início em 1983, com a apresentação de Madonna no VMA (Video Music Awards), da MTV americana, vestida de noiva e cantando o hit *Like a Virgin*, é o fundamento de uma cultura do videoclipe que optará pelo pastiche, ou seja, pela retomada, para recriar a si mesma enquanto veículo expressional de geração em crise. Posteriormente, com o clipe *Material Girl*, Madonna revisitará intertextualmente o filme *Os homens preferem as loiras*, de Howard HAWKS. Para E. Ann KAPLAN, o clipe de Madonna “oferece um pastiche do número de Marilyn Monroe, *Diamonds are a girl's best friend*, embora renuncie a qualquer comentário crítico sobre esse texto” (1993, 54).

O surgimento da MTV é o resultado de um processo disruptor de certos parâmetros de gosto popular e da formação de novas propostas estéticas oriundas das relações de consumo. O “estilo MTV” é híbrido, multicultural, mas sua recepção pode tender à

homogeneização dos costumes. Segue, proeminentemente, uma linha paródica em que os discursos da alta cultura são desconstruídos pela fundamentação na imagem do *pop*. É, pois, o resultado do que Mike FEATHERSTONE nomeia como uma contemporânea “estilização da vida”:

A preocupação da nova onda de flâneurs urbanos com a moda, a representação do eu, o *look*, aponta para um processo de diferenciação cultural que sob diversos aspectos é o anverso das imagens estereotipadas das sociedades de massa, nas quais se concentram fileiras compactas de pessoas vestidas de maneira semelhante (1995: 137).

No Brasil, esse estilo diferenciador e flâneur é interrogado por uma devoção pelas divas da MPB, mais introspectivas e sistemáticas, como Maria Bethania. As linhas divisórias entre alta cultura, MPB e “estilo MTV” demarcam territórios e diferentes estetizações de vida, por vezes excludentes. Agir de forma consumista no interior de tais territórios significa retomar o sentido original do termo *consumir*: destruir, desgastar, esgotar. E “desperdiçar”. Ao se pôr em atitude consumista diante de imagens e sonhos, o indivíduo homoeroticamente inclinado que opte por um estilo de vida homocultural tende à absorção desbastadora dos objetos consumidos. O objeto artístico, em nosso caso a literatura homoerótica de Caio Fernando Abreu, caminha no sentido de se apropriar intertextualmente das imagens que lhe chegam a partir de diversos mediadores culturais pós-modernos, como o cinema, o *pop* e a televisão. O excesso de bens simbólicos, imagens e informações é traduzido, pela ficção, como um olhar transbordante e pasmo diante dos textos sobrepostos e dos hipertextos segundo os quais o humano é reificado em meio à “circulação de imagens com sugestão de prazeres e desejos alternativos, do consumo enquanto excesso, desperdício e desordem” (*Ibid.*, 41).

O “estilo de vida descolado” é, na verdade, um estilo que reivindica

inconscientemente um espaço como consumidor. O relaxamento dos padrões normais de vestuário veio com a contracultura, a partir dos anos 60, mas será, por força da televisão, sobretudo da MTV, que a nova desordem, impondo-se sobre a antiga ordem televisiva, ganha *status* de repertório sistematizado de objetos de consumo em larga escala. Vendem-se, através da televisão, imagens que se materializam em produtos, comprados por telefone ou nas milhares de lojas de departamento e nas grifes tendentes ao *patchwork fashion*, reforçando-se o caráter catártico do consumo. Os *Shopping Centers* são, com notável propagação nos anos 80, outra conquista dessa sociedade assolada pela ânsia consumista.

O flerte entre a homocultura e o consumismo desenfreado é estimulado com as primeiras manifestações públicas anti-homofóbicas nos anos 70. Uma das estratégias utilizadas pelo Movimento Gay Brasileiro, a partir da formulação de suas propostas de base, é salientar a importância dos indivíduos homoeroticamente inclinados no mercado consumidor, a fim de que, com tal argumento, sejam reduzidas as resistências contra os gays, que passam a ser considerados, por um mercado mais refinado, como consumidores compulsivos sofisticados e, portanto, lucrativos. O perfil do consumidor determinará, segundo a lógica capitalista, o tipo de cidadão em que ele se tornará.

O Movimento Gay, tal como o conhecemos hoje, ensaia diferentes atitudes nos diversos países cujos grupos sexualmente minoritários a ele emprestam suas vozes, de acordo com as cores locais e determinadas sutilezas que sobremaneira acentuam o caráter móvel das sexualidades homoeroticamente inclinadas. Seu crescimento foi um fenômeno constatado, com maior furor, nas décadas de 1980 e 1990, quando houve maior assimilação do mercado da moda e da música por este movimento e, uma troca que funciona como efeito de tal recepção de mercado, será nesses decênios que a moda e a música *pop*

assumirão, de vez, o lado lucrativo dos estilos chamados “alternativos” (vide as imagens e os nomes construídos por Boy George, Elton John, George Michael, Madonna, David Bowie etc).

Compreendamos, logo, que a poética de Caio Fernando Abreu não aderiu a espaços de solidificação de uma visibilidade, mas deles fez parte integrante em sua “gestação”. Pois, como poética de transição de um período conservador rumo a um movimento de errância, a partir do *hippie*^[45], a obra do autor não logrou encontrar-se com estes espaços em que as visibilidades poderiam ser “democraticamente selecionadas”, por exemplo, ao se navegar pela TV a cabo, ancorando-se aqui ou ali em programas assumidamente gays e explicitamente direcionados ao filão consumidor gay (fenômeno de globalização incorporado pela mídia televisiva brasileira a partir da segunda metade da década de 1990). Trata-se, ao invés, de uma poética que submergia em uma geração maldita de escritores que cultivam o escapismo e a depressão como veículo para a construção de um discurso alternativo (não à toa uma escritora como Ana Cristina CÉSAR é citação reiterada).

Encontramos dois perfis identitários básicos que podem, em determinados aspectos, ser chamados de homoculturais e, noutros, ser confundidos com a cultura gay: a *identidade homossexual*, de herança oitocentista, e a *identidade gay*. A obra de Caio Fernando Abreu, conforme tenho insistido em salientar, está na divisão extrema desses dois perfis, não podendo ser “qualificada” como representante de nenhum deles. Embora se relacione abertamente com o universo do *Camp*, mais propenso ao diálogo com uma política de costumes gay, o autor não se deixou enredar pelo discurso radical das minorias, o que representaria, em grande medida, o declínio da individualidade de seus narradores e personagens e, por conseguinte, o do psiquismo transbordante e revelador de sutilezas e de

hipersensibilidades. O “outro social” se faz presente nas narrativas do autor como um canal de interlocução simbólica entre uma voz interiorizada pela repressão ou pelo caos individual e outras, externas, pertencentes a um mundo do qual a ficção se põe à parte.

Ainda assim, este “pôr-se à parte” será assombrado por tendências de um estilo alternativo consumista do universo gay. É como se, após se deixar encantar pelo mundo dos espetáculos desregrados e das divas, os seres de linguagem se pusessem a meditar sobre o valor disso tudo. E a conclusão os conduz ao lugar de origem, de onde nunca deveriam ter saído: a solidão. E o *camp*, enquanto consumo paródico ou pastichoso de outros textos e estilizações de vida, é a melhor maneira de observar a construção de entre-lugares identitários em narrativas do autor.

Dulce Veiga: da cena à escritura

Mas não, não aquele porto – e sim este de agora, dizer sim a ele e sobre todas as coisas, pois já aprendi e aprendemos que nunca se deve buscar em nada de agora o de antes. O de-agora sempre comporta a de-antes e o de muito antes do que sequer lembraríamos, o de quando nem estávamos ainda aqui e onde então?

CFA

O poder da “unidade” e da centralização é um problema que se procura desconstruir nas personagens de Caio Fernando Abreu. A pessoa, enquanto “unidade”, é reverenciada por personagens como Saul, de *Onde andarás Dulce Veiga?*, mas no sentido do desentronização de tal unidade, o que revela a impossibilidade de que uma identidade seja substituída por seu simulacro. E é exatamente uma proposta fulcral do *Camp*. Para SONTAG, “o que o olhar *camp* aprecia é a unidade, a força da pessoa”^[46]. É o caso ilustrativo de Greta Garbo, cuja fraqueza como atriz, segundo SONTAG, transformou-a em ícone *camp*. Garbo não era nada além dela mesma. Uma figura patética, mas resguardada em seu *glamour* pela

imagem-espetáculo do cinema.

A “unidade” que confere à personagem um séquito de admiradores e de tranformistas será, logo, o tema central de *Onde andaré Dulce Veiga?*, mas tal unidade será desmembrada em tantas outras, será vasculhada, invadida a ponto de ser reificada. No romance, a cantora Dulce Veiga, que desaparece sem deixar vestígios, é o estopim para que inúmeros descentramentos se processem - do narrador, um jornalista que empreende uma busca alucinada pela cantora; de sua filha, Márcia, a própria imagem parodiada da rebeldia, que busca construir sua própria identidade no vácuo deixado pelo sumiço da mãe; de Saul, o ex-amante de Dulce Veiga, que se mantém constantemente drogado, travestido de Dulce Veiga, e que é personagem-síntese de um simulacro, sendo a fusão das identidades - uma verdadeira, outra falsa, calcada no artifício do transformismo. Todos esses elementos seguem um espírito essencialmente *camp*, na medida em que são, de acordo com a proposta de SONTAG, a glorificação de uma personagem - Dulce Veiga - às custas da degradação e da angústia das outras. Segundo DENILSON LOPES,

o romance de Caio é um elo entre os pastiches e as metaficcões que saturaram os anos 80 e o desejo de narrativas simples, despojadas de referências explícitas. Não se trata de um fascínio vazio, mas de uma busca desesperada de sentido e afeto num mundo empobrecido (2002, 226-7).

O multiculturalismo imerso em provocações paródicas proposto pelo *Camp* está presente no desejo de transcender a experiência jornalística do narrador, no sentido de se buscar uma verdade pessoal, que nunca será, definitivamente, encontrada. Um narrador que tem, também, sua origem no Passo da Guanxuma (ABREU: 1990, 20) e que busca o sentido inexistente da vida para suprir a pobreza do mundo. Sua visão das coisas é degradada por uma profunda insatisfação pessoal, compreendida desde uma crise sobre a própria

sexualidade (e a indefinição em assumir-se ou não como gay), até a insatisfação profissional por trabalhar no “*Jornal da Cidade*, talvez o pior jornal do mundo” (*Ibid.*, 12). Um narrador que também constrói sua imagem no entre-lugar *miragem e verdade*, o puro simulacro: “Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia se pertenciam ao vidro ou à pele, cumprimentei com uma curvatura de cabeça” (p. 12). A construção de tal imagem é concomitante ao decadente sentido da vida. Quando recebe a missão de encontrar o paradeiro de Dulce Veiga, o que seria um furo jornalístico, empreende uma busca obsessiva por sua própria verdade pessoal. A cantora funcionaria, pois, como o elemento propulsor de um contato mais profundo com a homocultura, na medida em que permite a intensificação do trânsito do narrador por um mundo de divas, de estereótipos de afetação, do cinema *noir* e da cultura *pop*.

Enquanto o narrador vasculha a casa de Márcia, filha conflituosa de Dulce Veiga que persegue sua própria identidade como cantora com a banda *As Vaginas Dentadas*, almejando construir a si mesma a partir da desconstrução da imagem da mãe desaparecida, deparamo-nos com inúmeras referências aos ícones *pop* que emolduram formas identitárias dos anos 60, 70 e 80. Pelos corredores da casa, imerso em recordações, o narrador se move em meio a uma “galeria pop exclusivamente feminina, pelas paredes fui identificando posters de Janes Joplin, Patty Smith, Tina Turner, Laurie Anderson, Suzane Vega, Sinead O’Connor, Madonna, Annie Lenox e outras que eu não conhecia.” Tal universo feminino é marcado pela forte presença de casos de mulheres que atingiram o estrelato às custas da subversão de modelos arranjados, como os exemplos de Janes Joplin e Madonna.

O tributo às divas sinaliza para um mundo das imagens em crise. O poder da unidade que as divas contêm ilustra que há, por trás de sua adoração, um grande número de

desidentidades, que, em processo caótico de descentramento, são rostos anônimos na multidão. Assim, a adoração às divas exerce o papel de suprir o vazio interior ou a dificuldade de interlocução com o outro. A entronização das divas é, então, uma forma de se perseguir o outro, que com ela também mantém uma afinidade. É a ligação com a imagem de Dulce Veiga que conecta o narrador a Márcia e a Saul. Além do que fundamenta-se numa sensibilidade gay específica, uma vez que o olhar homocultural é, em *Onde andará Dulce Veiga?*, essencial e paradoxalmente, saudosista e progressista, *pop* e *cult*. Um tecido dicotômico composto, também, por uma frágil fronteira entre paródia e pastiche – descentramento ou reiteração, respectivamente. Um exemplo dessa dicotomia é o resgate intertextual do filme *Blue Velvet* (1986), de David LYNCH. O filme é *cult* no sentido restrito do termo: amado e conhecido por poucos.

Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular. Os meninos críticos dos segundos cadernos de agora, indecisos em chamá-la de obsoleta ou demodée, diriam hoje talvez que era - *cult*. Mas essa palavra, que tinha o irresistível poder de me fazer pensar em Isabella Rossellini arrastando seu sotaque pesado para gerar *Blue Velvet*, naquele tempo teria soado ridículo, quase incompreensível. Dulce Veiga apresentava-se em boates pequenas, mais ou menos requintadas, no centro da cidade, gravava um ou dois discos, fizera pequenos papéis no cinema, onde antes ou depois de cantar algum samba-canção dizia umas poucas falas, invariavelmente debruçada no piano ou fumando na mesa de pista, enquadrada entre o abajur no centro e a champanha no balde suado de gelo - e desaparecera no dia da estréia daquele que seria seu primeiro grande show: “Docemente Dulce” (p. 55).

Isabella Rossellini, em *Blue Velvet*, representou Dorothy, uma cantora de voz aveluda que se apresentava em casas noturnas *underground*, servindo de objeto de um desejo conflituoso e de elemento central a uma trama policial embebida em um clima *noir*. O que mais sobressai neste filme, entretanto, é o jogo entre a frágil mulher de voz sensual e seu algoz, Frank, interpretado por Dennis Hopper, que com ela mantém uma relação sadomasoquista. A reverência (e referência) à personagem de Rossellini é um mote do

dualismo *brilho/opacidade* (*êxtase/degradação*) também lido no conto “Dama da Noite” e em *Onde Andará...* No primeiro, a emergência do *glamour* em meio à dor e à degradação é mais explícita do que no segundo caso, em que prevalece a opção pelo re-entronização da diva: “Esse furinho de veado no queixo, esse olhinho verde me olhando assim que nem eu fosse a Isabella Rossellini levando porrada e gostando e pedindo *eat me eat me*, escrota e deslumbrante” (p. 95-6). A decadência e a sujidade, então, apresentam a mesma força sedutora que a purpurina e o simulacro (a existência de uma justificaria a do outro). O êxtase e o lixo partilham, novamente, da mesma energia criadora, que é também sua pulsão destrutiva.

Mas a aproximação entre Dulce Veiga e Dorothy, reiterando, justifica-se pela profunda ausência de sentido da vida do narrador, que as vê no mesmo plano da “representação de uma lembrança”. Ou, como nos diz Fredric Jameson, “a moda da nostalgia” (JAMESON: 1993, 31), uma espécie de reiteração cultural que sinaliza para a decadência do sujeito enquanto individualidade: na multiplicidade das informações e dos bens culturais, ele se desintegra como “uno”. A nostalgia tem, pois, o papel de resgatar um “eu” perdido em meio a tantas outras representações de subjetividade. É a memória, tanto do filme quanto de Dulce Veiga, o canal que legitima a adoração por ambas. A atração pelas imagens das duas personagens ocorre com o deslocamento dessas mesmas imagens, conhecidas por poucos, mas suficientemente marcantes para determinar modos de vida, de ser e de pensar. A frágil e corrompida Dorothy[47] serve de contraponto para a etérea Dulce Veiga. Elas se complementam enquanto preenchimento de outro espaço – o plano das identificações íntimas do narrador, de sua história de vida melancólica e sexualmente contraditória. Enquanto Dulce Veiga canta “nada além, nada além de uma ilusão...”, letra

que atua como o mantra nas vidas das personagens que a adoram, Dorothy, vestida em seu casado de veludo azul, patética, submissa e magnética, entoando “she wore blue velvet...”, arrebatando os sentidos e as sexualidades dos espectadores.

O magnetismo exercido por Dorothy e Dulce Veiga sobre o imaginário do narrador é, outrossim, um sentimento à deriva, uma sensação de perda. As duas mulheres são, em síntese, figuras em ausência: uma, a personagem do filme, por ser, em todo o enredo, uma construção ficcional; a outra, por ficcionalizar-se ainda mais ao desaparecer. É o que fazem: adquirem vida a partir de sua inexistência. E o narrador será o responsável pela construção ficcional de ambas, por uma invenção da verdade que o mantenha, a ele mesmo, unido, pelo desejo do reencontro com um passado *cult*, com sua própria identidade, disseminada pela poeira cultural da metrópole, que é ágil, febril, cooptada

Há uma verdadeira vertigem pós-moderna que se alimenta dessa sedução pelo *noir* e pelo passado, em forma de imagens recuperadas. Não só Dulce Veiga é uma ausência-presente, mas – além de Rossellini: “Dulce Veiga jogava para trás os cabelos louros, como Rita Hayworth em Gilda, sorrindo. Mas havia outras - sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes” (p. 57). Também faz parte de um culto ao artifício “Silvia Telles, tentando quem sabe captar a simpatia do pessoal da bossa nova(...)” (p. 57). Note-se que o próprio narrador, em seu exercício pastichoso sobre a metaficção, trata de “definir” a homocultura de que faz parte: imagens femininas sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes. De tal forma que o empreendimento no sentido de recuperar uma Dulce Veiga diluída na memória de um pequeno séquito urbano, de uma tribo de melancólicos, produz imagens de outras mulheres, por intermédio do olhar fascinado e descentrado. Olhar este profundamente homocultural.

A sobreposição do fotograma cinematográfico à memória acústica de Dulce Veiga se cruza a um labirinto de linguagens que atuam como fonte de inspiração para um narrador que vê a si mesmo no plano do simulacro: nem verdade nem mentira, nem o objeto nem a imagem reproduzida do objeto - mas um sujeito abandonado por si mesmo, entregue à solidão voluntária, que é seu meio de ser uma sexualidade mal-resolvida, inserida em um momento em que as imagens-espetáculo (Madonna, Sinead O'Connor) se resolvem mais (porque têm um objetivo mercadológico claro) do que as identidades que por elas se deixam seduzir.

O desejo de ser o outro - no caso, “a outra”, Dulce Veiga, ou todas as que vêm no rastro cósmico desta - torna o jornalista, então, uma “imagem” que se busca, e não um “indivíduo” como identidade sexual centrada, algo que já vem sendo encenado desde os primeiros ventos de 1968. Afogado nos processos que tornam a metrópole um organismo vivo, mais vivo do que ele próprio, o narrador persegue miragens, que são as imagens das divas. E exemplifica uma característica central dos estilos de vida que emprestam sua performance à chamada homocultura: a velocidade e a superficialidade das relações de consumo de identidades (e a própria superficialidade das relações humanas daí decorrentes), que torna impossível que se tenha autonomia e centramento no ambiente cosmopolita. Assim sendo, nessa espécie de tempestade pós-moderna, que se viabiliza enquanto desconstrução de todo tipo de “unicidade”, convivem, em tom profundamente desafinado, a música marginal de *Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas*, o cinema *cult* em *Blue Velvet* e *Gilda*, a diva *cult* Dulce Veiga, o rock alucinógeno de Janis Joplin, o *pop* disruptor de Madonna e todo um conteúdo de entrecruzamentos culturais e de signos que só podem ser lidos pelo olhar da “fascinação” gay. Porque o cenário propiciado pela pós-modernidade é,

para esse olhar, uma possibilidade de existência: a cultura gay, concebida com o adensamento urbano, só existe “em relação a”. Este pôr-se em relação à outra cultura é, na verdade, uma estratégia de sobrevivência pelo anonimato, para uma infinidade de gays, bem ou mal resolvidos, sendo estes últimos tipificados na figura do narrador do romance. Ele é a visão delirante das coisas, pois que seu delírio é construído pelo próprio deslocamento perene da vida urbana. Ele é o objeto preferido – o alvo dos michês – dos pontos de “pegação“, pois sua ansiedade irrefreável e suas manias urbanas assim o condicionam. Uma característica, contudo, afasta-o daquela imagem tribal de certa forma coesa e solidária defendida por MAFFESOLLI: o narrador, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, em sua afinidade com as demais personagens de Caio Fernando Abreu, participa, de soslaio, da aglomeração tribal: é um solitário em uma multidão de solitários. Temos aí outro traço que o faz produzir emocionalmente uma imagem de Dulce Veiga como projeção de seu desejo de libertação de si mesmo. E, no encontro final de ambos, a imagem da diva é desconstruída: o estilo de vida campesino e absolutamente desglamourizado da ex-cantora, ao passo que nega o multiculturalismo em sua essência urbana e veloz, afirma-o em sua profusão de possibilidades de existência, dentre as quais a de ter uma vida distante de tudo e de todos, em uma comunidade esotérica.

A fascinação pelo espetáculo é, desde sempre, um dos motivos da existência da homocultura. Uma energia, uma espiritualidade que percorre o corpo e a alma dos narradores e personagens. Uma atração incontornável pela imagem feminina glamourizada não quer dizer que o indivíduo homoeroticamente inclinado se pretenda uma mulher (o único personagem que se aproxima da radicalidade de uma experiência de transgênero, sem, de fato, executá-la pela cirurgia de transexualização, é o dependente químico Saul). Trata-

se, não menos, de uma atração pelo delírio, pelo invólucro paradoxalmente febril e calmo da diva, cuja existência só se justifica uma vez que ela saia de cena, ao fim do espetáculo musical, para dar início ao espetáculo da vida pessoal devassada (Dorothy). Ou, como Dulce Veiga, que ela saia de cena em definitivo, dando margem a leituras as mais diversas sobre seus motivos pessoais para o desaparecimento e transformando a fascinação em absoluta e cega devoção.

O marketing pessoal nunca foi tão valioso como no caso das divas. Há um excessivo desgaste da imagem artística quando a exposição midiática não é estrategicamente interrompida, a fim de renovar-se e de atualizar-se. Considero o exemplo de Madonna, citado reiteradamente pelo narrador, em *Onde andar...*, e pelo cronista Caio Fernando Abreu, em outros momentos de sua vasta obra, oportuno a fim de ilustrar o cenário homocultural situado em um lugar mais amplo, que é a pós-modernidade. Como já nos disse Jameson, na pós-modernidade, a experiência com o pastiche substitui a paródia, que era a estratégia de retomada preferida dos modernistas (JAMESON: 1993, 27).

Um elo entre o fascínio provocado por Madonna e as citadas Dulce Veiga e Isabella Rossellini encontra-se no fato de que todas elas, mal ou bem, em suas *performances*, são manipuladoras dos desejos alheios. Embora Dulce Veiga seja, ao lado de Rita Hayworth, a mais antiga das divas mencionadas no romance, também já se encontra perfeitamente inserida no mundo em que a imagem, construindo desejos, está acima de tudo, ou seja, no cenário da pós-modernidade. A personagem reitera o que Baudrillard diz sobre os desejos imaginários, “que tiveram livre curso através dos vários movimentos de libertação dos anos sessenta, despojando-se por razões comerciais, de suas implicações originalmente revolucionárias” (*Ibid.*, 52). Estamos, a partir de então, em uma realidade cada vez mais

dependente da imagem. Ou da capacidade que se tem de reinventá-la. “Talvez seja a habilidade de Madonna em articular em ostentar o desejo de ser desejada - o oposto da ânsia auto-abnegada de perder-se no masculino, que se evidencia em muitos filmes clássicos de Hollywood - que atrai multidões de fãs para suas apresentações e para seus videoclipes” (p. 54).

Dulce Veiga, feliz ou infelizmente, não dispunha da mesma habilidade. Muito da imagem da cantora que é perseguida pelo narrador vem do fato de que seu desaparecimento evidencia seu fracasso (sua derrota) diante do mundo cosmopolita e das múltiplas linguagens diante das quais ela se recusa a dobrar-se. Dulce Veiga não trabalhou bem o desejo de ser desejada. Este não era seu projeto de vida. A intensidade com que uma imagem feminina é fotografada ou filmada, para depois desaparecer por dois ou três anos, reaparecendo adiante com nova roupagem (Madonna) é decisiva para que a diva se firme na constelação das transitoriedades. O leitor ou o espectador de um filme ou videoclipe que buscam uma identificação homocultural muitas vezes o fazem porque desejam despir-se de certas resistências cotidianas.

Quando Dorothy sai do palco e se encontra intimamente com Frank, o que impregna a cena de um magnetismo homocultural não é o ato marginal e sadomosaquista em si, mas o fato de serem os dois personagens o objeto da observação *voyeur* de um terceiro: Jeffrey Beaumont, personagem interpretado por Kyle MacLachlan, o jovem que, após achar uma orelha humana em seu quintal, busca investigar por conta própria o submundo de uma pequena e externamente conservadora cidade americana. A referência ao filme, feita pelo narrador de *Onde andaré...*, logo, faz emergir, também, sua busca por outras formas de fascinação, seu desejo de invadir outras narrativas pessoais, tornando-se parte delas, pela

margem, ericando o perigo. Na aclimatação *cult* em que se fundem Dorothy, Dulce Veiga – de um lado, e o narrador do romance e Jeffrey Beaumont, de outro, teremos narrativas construídas por tonalidades em excesso: a trilha sonora que acompanha os passos do narrador de Caio Fernando Abreu, ilustrando-lhe os percalços existenciais e sua busca pela Diva, como vimos, é um verdadeiro trabalho de *patchwork* musical pós-moderno. Em *Blue Velvet*, a trilha incidental de Angelo Badalamenti é obsessiva na construção da monotonia sobre o mesmo e esmaecido tema, que é apresentado desde a abertura do filme, em que se assiste aos letreiros de apresentação, em amarelo, sobrepostos a um manto de veludo azul, a pequenos flagrantes, no decorrer da obra fílmica. São duas formas homoculturais de apresentar o tema *a incompletude da condição sexual humana*.

A busca pela verdade do personagem de MacLachlan é retomada, em forma de pastiche, pelo narrador de Caio Fernando Abreu. O clima sombrio, psicologicamente inconstante e pervertido, também. Mas não é apenas pelo pastiche que veremos uma dicção homocultural em narrativas do autor. Se, por um lado, observamos com clareza que da sociedade de consumo emerge um jeito marginal de consumir e de ser a que chamamos “homoculturais”, por outro, notaremos que, através de uma crítica à intelectualidade esquerdizante, Caio Fernando Abreu busca valorizar posturas sexuais menos despojadas e cerceadas de posições políticas. É um outro olhar sobre a homocultura: que ela se construa naturalmente, sem intermediários, sem cooptações. Ou seja: no ato sexual em si.

Pondo-se à margem de qualquer tribalismo, uma poética pela errância pode, sim, constituir sua própria tribo, catada durante o percurso de uma travessia existencial. Se conseguirmos entender que as personagens dessas narrativas acompanham o próprio movimento da história dos comportamentos, sendo deles testemunha mais que ocular,

porque embutidas nas teias sentimentais e em tantos pontos de vista sobre “a diferença”, entenderemos, também, que a história da homocultura é uma anti-história: desconstrutora; subversiva (a princípio); depois: assimilável pela classe média como sinônimo de *fashion* (estrangeirismo que pode ser interpretado como uma expressão “aberta”, sugerindo tendência, contemporaneidade, fugacidade, inovação, alternância e, enfim, sexualidade-indumentária – que se veste dos dois lados, que se pode mudar com a estação, que “é” hoje, mas não amanhã...).

Nesse dualismo neo-barroco, em que se fabricam personagens-dialógicos com o universo homofóbico, depararemos-nos com um escritor perfeitamente afinado com a indústria do *Camp* por meio da interlocução com o consumismo das identidades. Em diversas narrativas, este universo do simulacro e da coexistência entre nostalgia e êxtase (o irreconciliável do dualismo) se achará traduzido por um espelhamento nos ícones infinitamente degradados de Dulce Veiga, Isabella Rosselini, Nastasha Kinski, “Love is a many splendored thing” (o clássico hollywoodiano citado no conto “Mel & Girassóis”), Elvis Presley e Carlos Gardel (um embate claro entre a indústria fonográfica americana e o tango argentino, citados em “Pequeno Monstro”), e, em virada brusca da espetacularização assumidamente *kitsch* em direção a outros elementos de uma indumentária alternativa: a etiqueta *Zoomp*, o Jeans nos anos 60, o estilo *fashion*, pois - todos itens de uma “roupagem” do efêmero com que se vestem personagens de Caio Fernando Abreu.

Todos estes instantes de uma vida aos pedaços, à cata de elementos igualmente transitórios, resultarão em seres de linguagem cambaleantes e flagrantes narrativos de uma proposta: a homocultura como o transitório absolutamente irremediável e como o espetáculo que oscila entre o arrebatamento pelo êxtase e pela decadência. De um lado, a memória

encoberta pelo recalque que se elabora na idade adulta em forma de explicitação e de desregramento; de outro, o isolacionismo, o escapismo, a imaginação delirante que também são argamassa para a indústria do espetáculo gay. Tudo em conformidade com o dualismo *cognição e paranóia* teorizado por Eve SEDGWICK. Isso porque, antes de levarem a termo a “representação” de seus desejos homoeróticos pela identificação com a noite e com os elementos dela oriundos – a promiscuidade, a ritualização da solidão, o arrebatamento das pistas, o re-entronização das divas, a *performance* – as personagens são longamente preparadas e hibridizadas por pensamentos dualísticos: a cultura de massas e o intelectualismo de esquerda, para citar o principal deles.

Provavelmente, um dos maiores entraves que se colocam no transcurso entre os ambientes interiorano e urbano está na configuração do intelectual e seus embates oscilantes entre a cultura marginal (em seu diálogo com o *pop*) e a alta cultura. A aceitação de uma cultura de subsolo e de desregramentos se dá a partir de um olhar que averigua o êxtase, *in loco*, mas dele mantém uma certa distância, ironicamente traduzida como intelectualmente alienada da vida em si. Os diálogos em “Os Sobreviventes” (ABREU: 2001, 17-22) fundamentam tal leitura. Este conto é perpassado por um tom desiludido com a esquerda marxista e suas propostas revolucionárias, como se o verdadeiro paradoxo do intelectual fosse “formação cultural *versus* prática sexual frustrante”. O mau orgasmo se transforma no fim último de uma escalada rumo ao êxtase pelo arrebatamento, única forma legítima de prazer, orgânica, sensual-libidinosa, desimpedida. A alta cultura funciona como porão de lamentações de uma bolha existencial insossa. “Cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais, palavras demais, só consegui te possuir me masturbando, tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos.” (*Ibid.*, 18). Esta é a fala de um dos

interlocutores anônimos deste conto. Discurso, aliás, compatível com o paradoxo ignorância/filosofia, em “Sargento Garcia”, aquela mesma sutileza do pensamento adolescente que atrai o sargento e o faz possuir o aspirante a filósofo, assimilando-se a parca experiência intelectual deste ao êxtase meramente carnal.

A prática sexual como sublimação da frustração política, em “Os Sobreviventes”, é, portanto, uma vivência do próprio paradoxo da condição cultural dos indivíduos homoeroticamente inclinados. Mesmo na atualidade, que é sinônimo de livre trânsito entre os opostos (aqui, um multiculturalismo com enfoque gay), é comum que se veja, nitidamente, em percursos de encontros noturnos e festas, uma clara divisão entre os que ostentam certo grau de informação e sofisticação cultural (sendo, por conseguinte, adeptos de um outro universo musical, cinematográfico ou literário, por vezes auto-intitulados eruditos) e os que optam, descaradamente, por um estilo de vida febril e provocativamente alienante, pouco se apercebendo da existência de um discurso intelectual, ou intencional e despidoradamente se pondo à margem dele. O narcisismo intelectual de esquerda é responsável, em “Os Sobreviventes”, por uma espécie de desbotamento das relações íntimas, conduzindo-as à frigidez. “Éramos escolhidos, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou.” (*Ibid.*, 18) Trata-se, com isso, de uma crítica à própria postura do intelectual na construção de um “pensamento” sobre as minorias, as quais ele, não raro, frequenta escassamente. É, em síntese, a questão levantada por Gayatri SPIVAK (1988) a respeito das interlocuções e verbalizações entre o intelectual e o subalterno. Quem fala por quem? Que espécies de “filtros” impedem que o discurso das minorias seja transposto, em toda sua pungência, para

determinados veículos de que se vale o literário “a serviço do intelectual”? Em nosso caso: que posturas diante do elemento *poiesis* foram assumidas por Caio Fernando Abreu a fim de legitimar sua ficção?

Que exista uma crise na elaboração da linguagem (por vezes, culposamente gay; por outras, assumidamente desregrada), parece-me, a essa altura da discussão, um tanto quanto óbvio. E que essa crise se desdobre no interior dos narradores e personagens, também. A questão mais intrincada, todavia, reside no modo como as narrativas de Caio Fernando Abreu possibilitam que elementos extremos dialoguem entre si e formulem práticas de vida subalternas intensamente influenciadas pela cultura de massa. Neste caso, estamos diante da cultura *pop* em sua amplitude – da chamada “coca-colonização” dos anos 60 à cooptação da irreverência *camp*, pela indústria do audiovisual, mais recentemente. Pelas citações anteriores, não é difícil perceber um tom de acusação contra a erudição e uma certa tendência a uma adoção da sexualidade desregrada como um fim em si mesmo, o que ampliaria as possibilidades de diálogo com o sentimentalismo do cinema e da música, como o que é ilustrado em cada página de *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Iniciei este capítulo mencionando as trocas culturais entre metrópole e interior e a recordação fantasiosa que daí emana, tempos adiante, corpos afora, pelo futuro de personagens e narradores perambulantes por diversos espaços urbanos. O primo Alex, em “Pequeno Monstro”, apresenta ao narrador a calça jeans como indumentária necessária para que o indivíduo entre em sintonia com o mundo civilizado. Mas é no estilo Elvis Presley que os dois irão encontrar um canal de afinidade estética com o universo *pop*: “...e eu criei coragem e falei pra ele que queria ser músico, fazer rock que nem o do Elvis, que eu sabia de cor uns pedacinhos dumas músicas em inglês mesmo e ele cantou rindo *it's now or*

never(...)” (ABREU: 2001, 141-142). Tal aproximação, de caráter inicialmente rebelde, será aprofundada como uma verdadeira *ego-trip*, que mapeia, em várias outras narrativas, as desilusões com o mundo do capitalismo tardio e as identidades descentradas que se formam e se reconhecem no ambiente gay como espécies de fantoches de mercado de consumo. Inclusive, será nessa identificação, que se transmudará em des-identificação, pelo processo de envelhecimento e adoecimento do corpo (vide o próximo capítulo deste trabalho) e pelo abandono progressivo dos itens de consumo iniciais, como Elvis, e da adoção de novos paradigmas estéticos, inteiramente submersos em processos de auto-mutilação da consciência, do nomadismo e da errância (algo que se poderá ler, por exemplos, nos contos de *Estranhos Estrangeiros*) que se dará o caminho rumo à fatalidade presente no tema da doença e da morte, nas últimas obras do autor.

Se a chegada do primo Alex corresponde à perda da individualidade, com a conseqüente divisão do quarto de dormir, a aproximação estética será a compensação para estas e outras perdas. Na coletivização do consumo (de repente, todos usam calças *Lee*), reproduz-se, em série, o elemento que nasceu como transgressão e que foi cooptado pelos padrões de consumo das próprias identidades, elas mesmas dispostas em cartazes, *outdoors*, prateleiras, enfim. Trocas afetivas não se verão livres das leis de consumo. Daí a solidão irreconciliável dessas narrativas com os discursos sociais sobre a convivência dita “civilizada” .

Há, então, uma cultura gay que funciona de acordo com o arregimento de espetáculo, tendo na “purpurina” sua metáfora mais eficiente, e outra, mais contraditória que a primeira (porque assombrada pela erudição) pendente para a literatura e para o áudio-visual *cult*. Ainda é do primo Alex que cito a preferência por esta última cultura: “...ele começou a falar

sem parar também no curso dele de Medicina, nas coisas todas que ia estudar, umas coisas da cabeça das pessoas, de nome complicado, psico não sei o quê, nuns livros (...), duns discos, duns filmes (...)” (*Ibid*, 141). E de “Terça-feira gorda” vem a existência da primeira: “Usava uma tanga vermelha e branca, xangô, pensei, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bendito” (ABREU: 2001, 150). Tal carnavalização urbana, tendo como meio um sincretismo afro-descendente com indumentária gay, infestará o espírito desregrado por outros espaços: “Pela noite”, *Estranhos Estrangeiros, Onde andará Dulce Veiga?* e “Lixo e Purpurina” são alguns dos mais marcantes, sempre apontando para as dicotomias dia/noite, luxo/lixo, pop/erudito, sabedoria/ignorância – paradoxos, aliás, muito bem representados no interior de outro mais autoritário do que todos os anteriores: cognição/paranóia.

Por vezes, a edificação de uma cultura gay (em suas variáveis) somente ocorrerá quando construída como fuga do exotismo tropical e o confronto deste com outro exotismo, deslocado da ocidentalização de nossos costumes e buscado no espírito de decadentismo francês impregnado pelo *fim-de-século* da virada entre os séculos 19 e 20, a exemplo de “Os Sobreviventes”: “(...) você em Sri Lanka, bancando o Rimbaud (...), para que todos lamentem ai como ele era bonzinho e nós não lhe demos a dose suficiente de atenção para que ficasse aqui, entre nós, palmeiras e abacaxis” (*Ibid.*, 17). Ou a procura do narrador pela personagem *K*, no interior da França, verdadeiramente uma procura por si mesmo empreendida em deslocamento do espaço, do olhar, da identidade, no conto “Bem Longe de Marienbad” (ABREU: 1996: 18-42). Uma procura *gauche* é a postura intelectual diante da solidão irreconciliável. Esta busca do erudito que jamais se resolverá pelo próprio intelecto e que beirará a insanidade total, a aniquilação de qualquer possibilidade de interlocução com

o universo civilizado.

A outra cultura gay, a desregrada (se bem que visitada em surdina pela erudita, que às vezes não agüenta a mão) é extremamente superficial e se alimenta de si mesma através de uma atitude dialógica das releituras e das reincidências promovidas pelo *kitsch* do espetáculo das divas da música e do cinema. Há, claro, personagens que transitaram pelos dois universos e daí extraem alguma experiência de vida. Em “Os Sobreviventes”:

Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lambar buceta, que gracinha nossos livros de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Linda embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbone, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo ‘here comes the sun here comes the sun little darling’, 70 em Nova York dançando disco-music, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. (ABREU: 2001, 19).

A citação é necessária por um simples motivo: mapeia períodos no interior dos quais se produz a cultura gay, com diferentes nuances. Notamos, aí, que esta cultura se origina de uma discussão intelectual sobre o gênero, na década de 1950, atravessa o momento *hippie* dos 60, propõe uma incursão noturna em Nova York dos 70 (talvez uma parada no *Club 54*) e se “prostra” em meio às assimilações e cooptações do *pop* nos anos 80. Com tal percurso, é possível compreender que o que se chama, hoje, de uma cultura gay é o resultado de inúmeras hibridizações e atitudes dialógicas que foram mais evidentes na cronologia apontada acima, embora seja inegável que a “inversão sexual”, muito antes da revolução comportamental pós-68 e defendida pela taxonomia naturalista, momento em que vários indivíduos enquadrados no rol da patologia dos desvios sexuais começaram a ser recolhidos às penitenciárias e hospícios como seres impossibilitados e prejudiciais ao convívio social (Cf. TREVISAN: 2002, 187), seja um escoadouro rico do “transformismo” enquanto

performance.

O diálogo com uma cultura gay, então, estará inserido nas estruturas dualísticas apontadas ao longo deste trabalho. Paradoxos como *dia/noite*, *enrustido/assumido* e *brilho(purpurina)/opacidade* tecem uma espécie de fronteira entre o universo heteronormativizado e o das minorias sexuais compostas por indivíduos homoeroticamente inclinados. O que diferencia os dois, além das práticas sexuais em si e dos elementos corpóreos por elas abraçados, é a predominância de um desregramento comportamental centralizado em uma adoração de ordem mística pelo encantamento das divas. Entretanto, inúmeras vezes, tal adoração não equivale a uma postura otimista diante da existência humana. Observa-se, ao contrário, que a inserção destes tribalismos ou dos indivíduos a eles avessos (os personagens de Caio Fernando Abreu) numa incursão noturna é a resposta encontrada por determinados indivíduos homoeroticamente inclinados à solidão que os persegue, ao sentimento de não-pertencimento social, à auto-punição e ao desregramento. Não quero dizer, com isso, que concebo o sofrimento da condição homoerótica como um dado inevitável, apesar de ter todas as razões para assim pensar. Mas quero discutir a proeminência da dor, um dado extremamente vivo na poética de Caio, como uma das causas da busca pelo encantamento e pelo desregramento como “fuga”, fortemente simbolizada pelo retorno do recalcado construído na infância e na vida interiorana que insiste em manter de pé suas casas e praças, através das reiteradas referências ao Passo da Guanxuma. Inclusive, é na própria reincidência que se formará esse “espírito purpurina” fugaz que se mira no misto de *glamour* e decadência das divas, como Dulce Veiga e Dorothy, de Isabella Rossellini.

O passado retorna em forma de desencontro ou de ressurgimento saudosista (Dulce

Veiga) ou de simulacro de *glamour* (Isabella Rossellini, em *Blue Velvet*). Também do passado vem a necessidade de confrontá-lo com o presente e o imediatismo do *pop*, que tem como uma de suas marcas, como já disse, a transitoriedade e a fugacidade. *Márcia*

Felácio é uma revoltada, cuja personalidade esfacelada se embebe do fantasma da própria mãe. Quer romper com determinados paradigmas do universo feminino, sendo uma lésbica roqueira, mas não consegue se desvencilhar do *pop* e seu chamariz: “Abri a porta. A voz de Madonna pulou para dentro do camarim *Material Girl*. Junto com ela, as três vaginas dentadas, mais um bando de gente, todos falando ao mesmo tempo” (ABREU: 2001, 169).

Dulce Veiga, como vimos, é comparada a Rossellini, extraíndo-se o componente sadomasoquista de *Blue Velvet* e o canalizando ao próprio narrador, que transforma sua empreitada jornalística pelo paradeiro de Dulce numa jornada por sua própria identidade como indivíduo conflituoso diante da orientação homoerótica que lhe é difícil aceitar. O narrador torna a procura por Dulce Veiga em obsessão. O traço obsessivo é comum a outros narradores do imaginário de Caio: a hipersensibilidade dos sentidos concernente à matéria circundante, o êxtase provocado por miudezas (vide os citados “Sargento Garcia”, “Linda”, “Uma História Horrível”, “Dama da Noite” e outros), o descompasso entre os mundos interior e exterior (universo interior transbordante ou chafurdante) permeiam o espírito dessas vozes.

A dicotomia é, agora, uma troca simbólica entre as culturas heteronormativizada e homoeroticamente inclinada, de tal forma que a homofobia oriunda da primeira seja revertida em tom jocoso e pastichoso pela indústria do cinema e pela nostalgia musical que são cooptadas por uma variável de cinismo criativo e dialógico a que se pode alcunhar de “homocultura”. O narrador reconhece seus “eus” em Dulce Veiga, assim como em Isabella

Rossellini, Rita Hayworth, Kim Novak, Jodie Foster, Meryl Streep, Madonna e tantas outras cujas imagens se prestaram à confecção de simulacros e entronizações. Todavia, o sentimento oscilante entre fascinação e sofrimento se deve ao próprio repertório sentimental do jornalista, que não perdoa a si mesmo por amar Pedro, jovem que se perdeu pelas ruas de São Paulo e por quem, supostamente, foi contaminado pelo vírus HIV. Em seu pensamento, amor e repressão dão voz à paranóia: “Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual, eu disse que precisava falar sobre Dulce Veiga” (p. 130).

A sisudez desse narrador aufere-lhe uma aura maldita, daqueles indivíduos que atraem para suas vidas, mesmo que esporadicamente bem situadas (bom emprego, reconhecimento profissional etc), elementos sombrios e impregnados de um humor algo frágil e depressivo. São identidades condenadas ao fracasso em suas experiências amorosas, ainda que todo brilho exterior aponte para o êxtase e para o sucesso. A esses estados penumbristas de coisas e de referências multiculturais posso chamar, valendo-me de uma metáfora construída pelo próprio autor, de “abismos colonizados”. É a eterna procura por um lado perdido da existência. É o estado do simulacro e da miragem embebida em cinema, música, paranóia, sexo desregrado e da preferência pelo anonimato. Um estado de perdição em que o indivíduo, encontrando a si mesmo, deparar-se-á com a existência ruindo, sistematicamente. É, pois, a decadência como espetáculo.

Dualismos sempre manifestos, *glamour* e degradação, atingirão o auge com a política do corpo diante do cenário urbano das visibilidades e, daí, as trocas identitárias possíveis e que permitem aos indivíduos duais (e todos são personagens que sintetizam o dualismo impregnado nos consumos identitários) que assumam outras identidades, que desencarnem de seus corpos de nascença e possibilitem incorporações outras, como é o caso já abordado

de Saul, dependente químico que não consegue conviver com o sumiço de Dulce Veiga, a não ser passando-se por ela, vestindo-se dela, inebriando-se com sua música, rompendo drasticamente tudo que o ata ao real (um verdadeiro ritual macabro de transformismo). Mas entre Saul e Dulce Veiga, no processo em que transitam essas forças criativas da performance, existe a obsessão – a mesma que persegue o narrador e que o leva a construir alucinações sobre a presença fantasma da cantora. Um delírio pós-moderno, diria, já que mediado pela indústria do espetáculo e do *pop*.

Saul é uma paródia, pelas vias do grotesco, do personagem bíblico homônimo. Trata-se de uma releitura do Antigo Testamento, segundo o qual Saul, rei de Israel, é caracterizado como um homem bravo, alto, forte e um valente guerreiro na luta contra os filisteus. Todavia, em um dado momento, um inexplicável estado depressivo invade seu psiquismo. Pensamentos mórbidos o atormentam, sendo necessária a intervenção de Davi, cuja fama como harpista apaziguador dos espíritos atormentados é uma esperança (vã), no intuito de lhe restituir a paz de espírito. Há, sim, uma melhora, que se mostra esporádica. Após nova novo quadro de angústia, Saul põe fim à própria vida. No âmbito da construção ficcional de Caio Fernando Abreu, Saul é um personagem que não encontra sua própria identidade, vendo-se, por isso, atormentando em seu quadro depressivo (*Onde Andará...*) ou deslocado/estrangeiro em um ambiente de cujos preceitos morais se vê vítima (“Aqueles Dois”).

A transição entre as décadas de 80 e 90 encontra sua melhor representação nesse romance, que levou cinco anos para ser escrito (1985-1990) e, exatamente devido a essa cronologia, pôde enxergar as constantes mudanças pelas quais atravessou a música *pop*, o

cinema e a instalação de um espírito saudosista que revisita as origens de uma estética gay das agregações tribais e das alucinações coletivas oriundas do culto, do credo em uma força feminina emergente em corpos com pênis e das contradições típicas da construção identitária gay – diria que a principal delas é conviver com o imediatismo do *pop* e reintegrar-se ao saudosismo que lhe deu vida.

Saul se traveste de Dulce Veiga e se afunda em drogas para encarar a inviabilidade de a ser; o narrador quer encontrar Dulce Veiga e não encontra a si mesmo na incursão pelos becos, pela errância subterrânea em São Paulo, insistentemente perseguido pela música da diva e por imagens outras do espetáculo da solidão. E a imagem-miragem de Dulce Veiga (tão distante a verdadeira, auto-exilada no norte do Brasil; tão próxima e inalcançável a falsa, buscada pelo asfalto vibratório da metrópole) condiciona o narrador a um entre-lugar disputado por forças digladiantes *homo* e *hetero*. Todas as pistas textuais apontam para o fato de que Saul não tenha uma vida sexual homoerótica, o que ilustra a tese de que a homocultura, extremamente tributária à cultura heteronormativizada como um todo, não possa se restringir tão-somente à prática sexual dos indivíduos por ela tragados. Se assim fizer, correrá o risco de ver diluída sua identidade enquanto simulacro daquilo que a hostiliza.

Corpo e escrita

Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de determinar prioridades. E eu só quero escrever.

CFA

Um homem maduro, com o qual já nos encontramos em outra ocasião deste trabalho, volta à casa materna após anos de errância e nomadismo por outras culturas. Este homem: o corpo que reclama o peso da idade e da infecção pelo HIV, no conto “Linda, uma história horrível”. A mãe, que também conhecemos, embora aqui vista de outro ângulo, o recebe à porta e não o reconhece, incapaz de estabelecer uma relação imediata entre a imagem de filho gerado e projetado pelo imaginário materno e a figura ali presente. O que se tem ali à porta é outra pessoa. Outra imagem que se perdeu a si mesma em seu percurso identitário e em interlocução sentimental com diversas esferas de mundo. A mãe o observa atentamente. “Enquadrado pelo retângulo, o rosto dela apertava os olhos para vê-lo melhor” (ABREU:

2001, 13).

Essa sondagem inicial aponta para um problema entre ambos: um distanciamento em tempo e espaço que os torna sujeitos à condição paradoxal de estrangeiros dentro do próprio clã familiar. São mãe e filho na tentativa de se reconstituírem enquanto tais pela recorrência à memória afetiva – talvez, nela, encontre-se algum resquício de elo. “Abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos” (*Ibid.*, 14). Mas a mãe está velha. E ele começa a envelhecer. A velhice enquanto sinônimo de enfraquecimento físico e de solidão final é um destino nessa família. Acrescente-se a esse peso maléfico da morte solitária uma data emblemática: os quarenta anos de idade do narrador. Idade-limite que se faz presente em toda a obra de Caio Fernando Abreu, uma idade de declínio, momento no qual começam a falhar as energias vitais e surgirem os primeiros sinais de decadência do todo corpóreo.

Entretanto, não se trata apenas de uma metáfora para a corrosão do corpo, esses quarenta anos. O narrador é um sujeito homoeroticamente inclinado, e isso constitui toda a diferença. Sua orientação sexual e, principalmente, sua inclinação estética (olhar estético para com tudo o que diga respeito ao sentimento e às sensações estéticas, o zelo afetado, a purpurina, a aparência física bem cuidada, mesmo tratando-se de um indivíduo que opta pela subversão da noção mediana de equilíbrio da forma física, adotando uma indumentária alternativa) sofrerão com a derrocada do paradigma estético que ronda o universo gay.

Como sabemos, desde o *Camp*, na homocultura, a aparência física tem reivindicado suas saliências e funções carnavalizadoras, ao subir o palco das boates, ato simbólico por natureza, ou na apresentação cotidiana dos sujeitos afetados. O palco é um aparato semântico que ordena o desejo de transcendência, de arrebatamento. Todavia, seus significados são restritivos à performance embalada pelo furor da juventude e pela beleza,

segundo padrões bem específicos do mercado hedonista e narcisista. Ou seja: tudo aquilo que não representar um consumo estético do corpo jovem e apto ao desgaste pelo uso sensual de suas energias somente poderá subir ao palco em forma risível ou depreciativa, paródica (muitas vezes no mal sentido).

O narrador de Caio Fernando Abreu alimenta seu humor depressivo com o fato de que está doente e envelhece paulatinamente. Ou seja: é na condição do irreversível a que se sujeita esse corpo enfraquecido que se constrói um discurso em torno do declínio da força vital.

O corpo é uma metáfora da sujeição das forças vitais a desejos alheios. Dessa forma, desejar ser desejado por outrem, o querer ser aceito pelo Outro, erige-se como essa força em prol da existência contínua da beleza e da sensualidade. Além, é claro, de não podermos nos esquivar do fato de que o narcisismo homoerótico carrega, em seu bojo semântico, uma visão do olhar de fora para o de dentro, ou seja, somente sendo aprovado pelo desejo do “outro social” poderei ser aceito por meu próprio desejo homoerótico enrustido, retido no espelho e nas miragens criadas pelo imaginário a respeito de minha própria figura, diriam muitos personagens e narradores de Caio Fernando Abreu.

A confecção de um discurso narcisista profundamente recalcado, a meu ver, deve-se, em parte, aos problemas de interlocução entre o tecido ficcional e o mundo exterior como um problema de representação narcísica. Pois que a agonia que acompanha o declínio da juventude se dará paralelamente à decadência do próprio cenário narrativo onde vivem os seres de palavras. Isso significa que quanto maior a angústia derivada do enfraquecimento da juventude e do rompimento com os ideais sensuais de beleza que crucificam os guetos de convivência gay como um todo, maior será a reversão dessa mesma angústia em *poiesis*

depressiva, cuja proposta consistirá em se construírem espaços alternativos para o imaginário desses narradores e personagens, que passam a não caber mais no universo hedonista-narcisista no qual foram gerados por perderem a senha – jovial – que lhes dá direito ao ingresso irrestrito em tais lugares: beleza, jovialidade, compulsão sexual e, claro, o mesmo padrão de virilidade que coordena as ações heteronormativizadas ao estabelecimento de hierarquias no interior de um grupo de convivência específico.

Lida diacronicamente, a obra de Caio Fernando Abreu é interceptada, desde o livro de estréia – *Inventário do Ir-remediável* – por um sentimento de nulidade e de fracasso total quanto à interlocução com o Outro. Entretanto, se tomarmos os dois extremos – início e amadurecimento de carreira, mais significativamente, *Inventário...* e *Onde andaré Dulce Veiga?* por exemplo, poderemos observar que, nesse ínterim, algo se quebrou ferozmente, uma fissura colossal capaz de reverter (ou fazer crescer) a pulsão de morte como delírio romântico da obra inicial para a realidade próxima da morte, no discurso final. Mais uma vez, as metáforas *palco* e *purpurina* são preciosas. Ora, ao longo desses escritos de agonia, veremos que o espírito desregrado que arrebatava os corpos em direção ao palco ou a um centro de atenções buscará, paulatinamente, uma saída de cena, um apagar dos holofotes. O ato de descer do palco, também simbólico por natureza, constituirá a aproximação de sua poética com a derrocada do mundo purpurinado. Não fosse desse modo, o narrador de *Onde andaré...?* continuaria a crer que a existência de Dulce Veiga seria a tábua de salvação de sua própria existência enquanto sujeito emblemático, identidade não-resolvida. Tal não se verifica e esse narrador se vê desnortado, já distante da purpurina, do simulacro, testemunhando sua própria falência enquanto “identidade”, qualquer que seja ela. (O problema – causa de um sofrimento psíquico – é descer do palco, abrir mão da purpurina

porque ela própria, purpurina, esvai-se com o tempo, dilui-se no êxtase do espetáculo gay).

Certamente, a discussão em torno da identidade muito deve a esses tipos não-resolvidos que rompem pelo descentramento de paradigmas vigentes. As sexualidades têm aí um papel central. Já que a discussão sobre gênero foi tomada pelo ensaísmo acadêmico considerando-se como prioritária a ótica feminina dessa questão, outras minorias sexuais tiveram que buscar pequenos espaços, à sombra, como é o caso dos indivíduos homoeroticamente inclinados, que apenas recentemente obtiveram respaldo de núcleos de pesquisa em algumas importantes universidades brasileiras (isso explicaria em parte o porquê de certos intelectuais ainda insistirem na denominação naturalista *homossexual*, enlaçados que estão pelo pensamento heteronormativizado). Essa discussão se vê encurralada, também, porque o pensamento acerca das minorias homoeroticamente inclinadas se encontra contaminado pelo ideal de beleza masculina e pelo paradigma do corpo perfeito e viril, contra o qual insurgiriam a afetação masculina e a performance *camp*. Ou seja: a sisudez é majoritária no universo douto, que ainda se encontra muito distante de seus objetos de pesquisa, pretensiosamente “falando por ele”. E talvez seja exatamente por essa razão que a poética de Caio Fernando Abreu arme um processo de desconstrução do intelectual que ostenta um domínio extremado sobre o cognoscível, mas que é desarmado, entre quatro paredes, pela impotência sexual, no caso ilustrativo de “Os Sobreviventes”.

A construção do “corpo” transcende sua apropriação poética enquanto “metáfora”. É, além disso, um recurso discursivo que decreta a falência da oralidade para a expressão dos sentimentos, anulando, de uma vez por todas, a supremacia ou ditadura de qualquer psicanálise sobre o comportamento desregrado.

Com certa evidência, um outro dualismo é autor dessa interface excludente entre juventude e velhice: o revezamento dos domínios apolíneo e dionisíaco sobre as concepções de vida. Para o pensamento platônico, o estilo de vida desregrado, que vejo como um elemento herdado e propulsor de certa “consciência fragmentária de grupo”, pelo tribalismo arredo e, paradoxalmente, “ousado” do universo gay, teria uma contrapartida no ideal de perfeição e equilíbrio captado de uma virilidade contida, auto-disciplinada e encenada pela escola grega sobre o corpo masculino, algo que fica patente na formação dos exércitos gregos, tendo como componentes, em sua maioria, homens que se amam mutuamente. “Um exército de amantes seria indestrutível” (PLATÃO: 2001, 35).

De fato, após a decadência de Atenas, uma espiritualidade sobre o Belo Masculino postergou-se e, de tal forma o fez, que se encontra ainda hoje enraizada no inconsciente coletivo dos consumidores gays. Ainda mais fortalecida se verá essa espiritualidade grega quanto mais se destronar o moralismo cristão que condena a união entre pessoas do mesmo sexo, às quais são atribuídas alcunhas pejorativas e de confecção medieval, como “praticantes do vício grego”.

Esse inconsciente clânico milenarmente sustentado é assimilado pela poética de Caio Fernando Abreu a partir do momento em que percebemos que, nos decênios de 1960, 1970 e 1980 – escola homoerótica do autor – constrói-se um novo modelo de representação cênica do desejo homoconstituído, extensa e despudoradamente embasada na revisitação dessa espiritualidade grega e do Belo Maculino como contrapartida do Belo Feminino perseguido por todas as classes sociais. Isso é claramente comprovado na decoração das boates e na entronização de Dionísio, cujo espírito invade corpos *camp*, mas, com maior ênfase, na relação ambígua e dialógica entre os “gays novos” (eromenos, na tradição clássica) e os “velhos” (erastes, para os gregos; “tias”, para o público atual).

Este modelo de relacionamento permite o intercâmbio de significados sobre o corpo e a emergência da sabedoria armazenada pelos indivíduos mais velhos. Na tradição clássica, a pederastia consistia em importante processo educativo do jovem inexperiente rumo à condição de cidadão grego (posto do qual se excluía mulheres e crianças). Marcava o início dessa intervenção pederasta sobre o corpo e a espiritualidade do jovem o momento em que este apresentasse transformações físicas significativas, como o aparecimento do buço, por exemplo. Nada liga este processo, ao contrário do que se pensa, à prática sexual considerada pelo patrulhamento moral como “inversão sexual”, que tem como um tabu a penetração anal (os gregos não admitiam a penetração anal masculina, visto que apenas a mulher poderia ser penetrada, e isso pelas vias capazes de levar à procriação). A excitação com a introdução do membro masculino “entre as coxas” do eromenos era autorizada a partir de um contrato recíproco (a coação, a penetração anal ou intimidação não eram aceitas, pois contradiziam o modelo de cidadão que se pretendia formar).

A tomada do modelo grego como instrumento de leitura do comportamento sexual contemporâneo só produzirá significados coerentes se compreendermos que se trata, em nosso caso, de um descentramento desse modelo clássico e já revisitado à exaustão por diversos segmentos culturais: não mais a pederastia, como esta foi sustentada outrora, mas uma relação entre faixas etárias diversas em que o sexo é livremente permitido e cuja prática pode corresponder, de fato, a uma troca simbólica ou material: os rapazes novos disponibilizam seus corpos bem delineados; os homens maduros, sua experiência, seu conhecimento de mundo e, não raro, seus recursos financeiros, que possibilitam a continuidade do contato (o que lhes alimenta a auto-estima e a libido), bem como a manutenção do corpo e da indumentária (por vezes muito cara) do jovem com que se

relaciona. Pois, é viável, em nossos tempos, financiar o prazer e dele fazer material vendável por meio de uma releitura do protótipo grego para o Belo Masculino.

Quero frisar que, assim como a inadequada confusão terminológica entre *homossexual* e *gay*, também se torna absolutamente inconveniente chamar de *pederastia* as relações feitas sob coação, como o que se tem visto nos noticiários sobre as práticas de porão de vários padres católicos. Pensemos que a própria Igreja corroborou para que o vocábulo *pederastia* se cristalizasse no imaginário popular como sinônimo da prática do *nefando*. Paulatinamente, em nosso século, com vistas ao esvaziamento semântico de *pederastia*, que soava como uma armadilha que capturava mais seus algozes criadores do que as vítimas civilmente incapazes, foi ganhando espaço o termo *pedofilia* (segundo a psiquiatria, transtorno da preferência sexual que consiste em fantasias, desejos ou práticas sexuais exclusivamente com crianças, geralmente pré-púberes. Para um indivíduo ser considerado pedófilo, ele deve ter no mínimo 16 anos e ser pelo menos cinco anos mais velho que a vítima, com presença desses sintomas por pelo menos seis meses). Notemos que a adoção de *pedofilia* (também chamada *pedosexualidade*) pela psicologia forense coincide com a promulgação do Novo Código Civil Brasileiro (2002), que denomina pessoas de 16 anos como indivíduos “relativamente capazes”, portanto, aptos a responder por este tipo de “crime”.

Problemas terminológicos, como os acima apresentados, são importantes para que busquemos discutir a inserção da poética de Caio Fernando Abreu em um período de transição de valores, que vejo como desconstruções paradigmáticas oriundas de uma reação à ditadura militar, passando pela busca de uma experiência de “re-ligare” através das drogas e do arrebatamento dionisiaco e chegando a um clímax com a noção de derrocada absoluta

presente nos temas do suicídio e da letalidade do HIV.

Eis que, embebido duplamente na tradição clássica e em sua desconstrução, Caio dará vida a elementos de permuta considerando-se o perfil etário-ideológico entre rapazes iniciantes no exercício do homoerotismo e homens maduros e já decantados pela dor. Ao exemplo inicial de “Linda, uma história horrível” seguem “O rapaz mais triste do mundo” (em que se apresenta a relação dialógica entre o rapaz de 20 anos e o homem de 40, ambos faces de uma mesma personagem), “Dama da Noite” e “Os Dragões não conhecem o paraíso” – contos da obra homônima a este último –, além de “Sargento Garcia”, presente em *Morangos Mofados*, e de “Onde Andará Dulce Veiga?”.

Os exemplos citados acima foram recortados tendo em vista o desenvolvimento da temática *trocas culturais entre gerações de indivíduos homoeroticamente inclinados*, sob a ótica do corpo e sua potência comercial. No primeiro caso, o retorno do narrador à casa materna pode representar a retomada de um ciclo familiar maldito, que fora interrompido pela errância do protagonista. Ademais, indica que a representação do desejo homoerótico, agora interdito pela doença e pela fraqueza física, precisa ser contornada e espiralada à recordação fantasiosa e à ressurreição do vínculo materno. O que une este conto aos demais mencionados é o enfraquecimento do arrebatamento desregrado ante o desmoronar da utopia gay – uma ânsia de absoluto frente à pretensa unicidade das identidades gays, uma verdadeira revolução de comportamentos, mudando-se inteiramente o perfil sexual de toda a sociedade a partir de uma reivindicação minoritária.

O protagonista de “Linda...” experimentou em parte o fato de ser membro transitório dessa utopia, quando viveu na metrópole, com o companheiro, Beto. Todavia, a derrocada

da relação entre ambos é inevitável dada a fragilidade romântica que os une, um desejo embalsamado pela tradição casamenteira de classe média com fins à manutenção da força centrífuga de ideário de “núcleo-família” e respaldada pelo imaginário que possibilita às sexualidades visualizarem a si mesmas como partes de um todo (que seria, em síntese, uma outra parte do mesmo – a imagem do Outro). Imaginação delirantemente romântica. A troca cultural pode ser lida no diálogo entre mãe e filho, ou seja, retornando ao clã (ou às reminiscências de sua imagem para sempre perdida), o protagonista empreenderá um processo de readaptação à imagem de si mesmo, que lhe fora impingida pela própria mãe. E, durante tal readaptação, perderá de foco a imagem construída na vivência metropolitana, bem como se verá em desencontro com o próprio passado. O tempo age sobre ambos, sobre seus corpos, destruindo suas idealizações interiores. O espaço também assim procede: “Olhava para cima, para a fumaça do cigarro perdida contra o teto manchado de umidade, de mofo, de tempo, de solidão” (ABREU: 2001, 19).

A observação da mãe sobre a aparência física do filho reflete um discurso médico da época em que prevalece a desesperança sobre a infecção, anterior à possibilidade de tratamento da AIDS, doença que é denunciada, dentre outros fatores, pela magreza: “_Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada. _Muito mais magro.” (*Ibid.*, 18) Um olhar que leva em consideração que os aspectos físicos que não reverenciam (porque não são, porque não querem ou porque não podem) os atributos do Belo Masculino, segundo a tradição clássica, são motivos de preocupação por estarem possivelmente inseridos no rol dos comportamentos intitulados “desviantes”, das doenças – no caso, de “uma peste gay.”

Apesar de reconhecer em Beto uma variável estética que estranhamente a seduz, a mãe não abre espaço para a interlocução com o filho sobre a separação entre ele e Beto.

Comportamento análogo ao discurso social sobre as “amizades coloridas”, aqueles relacionamentos cuja afinidade, em demasia, gera suspeitas, provoca o imaginário familiar. A indumentária de Beto lhe traveste o corpo: ele representa uma sexualidade, por intermédio de um estilo “descolado” de se vestir, incrementando, ainda mais, o valor ambíguo de sua relação com o narrador. É uma personagem que se veste de gay, sendo descrito por um aparato indumentário que formata sua identidade sexual alternativa.

A indumentária assume, então, importante valor simbólico para a exequibilidade das relações entre o indivíduo e o meio circundante: se está magro demais, lança mão da indumentária e de certos adereços para reverter o aspecto pesado de sua própria imagem. O corpo, em sua desintegração gradual, benigna ou maligna, pode ser disfarçado por intermédio de simulacros que o remetam, novamente, ao panteão do Belo; se a face está pálida ou encovada, que se utilizem cosméticos, geralmente femininos (não havia um leque de opções para a clientela masculina, como hoje), esfoliantes, cremes anti-rugas – o que for preciso para que a aparência se sustente como “montagem”, uma representação ou um ato dramático motivado por uma falta/lacuna de foro íntimo.

A natureza do corpo gay, durante os decênios de 60 a 80, acompanhará a sua própria construção como “imagem e semelhança” do Belo, esse delírio estético (uma *aesthesis* pelas sensações divagantes) tão bem definido por KANT, em suas considerações a respeito da degustação artística, como “hedonismo castrado”, estimulado pela prática da auto-contemplação como um fim em si mesma. Serão estes os decênios da instituição das intervenções cirúrgicas em prol do estreitamento das distâncias entre auto-imagem e aspecto físico. Determinadas imperfeições (para o olhar interiorizado hedonista-narcisista) passam a ser corrigidas pelo bisturi, que assume a função de espátula ou de cinzel, bem como

homens que nascem em corpos com vagina e mulheres que nascem em corpos com pênis vêem uma chance de possibilitarem a reconstrução dessa gênese equivocada, desconstruída por meio de intervenção cirúrgica.

A magreza extremada, para o corpo feminino, é um estatuto ditado pela indústria *fashion*, cujo papel mercadológico subverte a si mesmo, assumindo funções patológicas – bulímicas e anoréxicas. Para o corpo masculino homoeroticamente inclinado, a magreza, quando não desempenha o papel bulímico ou anoréxico pela assimilação de um padrão físico das passarelas de moda feminina (no caso específico dos estilistas ou dos gays que se travestem com vistas a espetáculos *camp*, à prostituição ou à incorporação de uma imagem íntima ao universo social em que vivem), precisa ser combatida com a freqüentação compulsiva às academias: a contrapartida da anorexia é a vigorexia, distúrbio causado pela distorção da auto-imagem a respeito do corpo masculino, tão logo este se depare com o espelho, farta e estrategicamente distribuído pelas salas de ginástica, e se veja, progressivamente, cada vez mais magro, o que o impele à recorrência às estimulações químicas hormonais que lhe garantam ganhar massa muscular e incrementar o apetite sexual canalizado à auto-imagem.

Em “Linda...”, leio um “travestimento ao contrário” da personagem Beto, exemplo do ideário *fashion* de transformar indumentária puída em moda (verdade é que, nos anos 80, isso soaria ainda mais agressivo para a moda, já que, hoje, qualquer loja de departamentos expõe uma infinidade desses modelos feitos em forma de *patchwork*). O travestimento ao contrário seria um instrumento de se promover a desconstrução da unicidade do corpo pelas vias da moda: o elemento masculino passa a ter sua coesão anteriormente ditada (sisudez, alinhamento dos trajes etc) revertida em desalinhamento, sem que isso implique em abrir mão de certa

virilidade apontada como expressão equivocada de heterossexualidade – esse desalinho corrobora a ambigüidade do *fashion*, que, mesmo em sua relação primordial com o mundo dos estilistas e das modelos (entendamos que, nesse universo, os modelos masculinos sempre tiveram um papel secundário), abarca variáveis manifestações de sexualidade.

Semelhante etapismo rumo a novas sexualidades possibilitou que, hoje, nomeie-se o novo corpo, antes restrito ao desejo castrado: POMOSEXUALS – em inglês, sigla para *Post-modern-sexualities*: livre território teórico para que se definam aquelas sexualidades por demais exóticas e avessas às taxonomias usuais: aqui podem ser enquadradas as cirurgias para mudança de sexo que comungam com desejos *sui generis* de convivência e de contrato ético: mulheres que nasceram com pênis e que optam pela cirurgia reparadora não para viverem com homens, mas para se unirem afetiva e sexualmente a outras mulheres, perfazendo novos tipos de relações lésbicas; homens que nasceram com vagina e que decidem pela cirurgia para desenvolverem relações com outros homens homoeroticamente inclinados – são dois casos comumente associados ao pós-moderno da sexualidade.

O olhar materno, no conto, não condena os trajes de Beto, mas, quando se trata de relacionar os significados implícitos na indumentária ao envolvimento emocional dos dois supostos amigos, perde a voz já por demais envelhecida, moralizada, cooptada, enfim, por todo tipo de discurso heteronormativizado (muito se diz sobre as afinidades entre os gays e suas mães, com as quais se construiriam aproximações imbuídas de um sentimento de cumplicidade quanto à exclusão da identidade feminina da “tribo dos homens”, exclusão essa contestada pelo discurso feminista e aproveitada posteriormente pelos discursos gays e lésbicos).

A afinidade para com a mãe, no exemplo escolhido, é um estreitamento evocado por essa dor sectarista entre as tribos, entre as faixas etárias, entre os discursos sobre as sexualidades, portanto. E o travestimento aí surge como um índice do aspecto alternativo possibilitado pela roupa (Beto é um rapaz de ares europeus: já vimos, no capítulo anterior, o quanto caro é à poética de Caio o dualismo interiorano/cosmopolita). As múltiplas tendências de indumentária são veredas de um processo urbano do civilizar os costumes, feito para resistir à unicidade provinciana, supondo-se que tal resistência possa exorcizar o preconceito contra as sexualidades minoritárias. Entretanto, há muito mais nessa resistência: afastando-se da força coesiva que dita os papéis vividos pelas sociedades interioranas, as múltiplas tendências do *fashion* e a capacidade de reinvenção de si mesmo ainda mais aumentam a distância entre as tribos, que passam então a buscar uma identidade inscrita nas etiquetas de vestuário ou, nas posturas mais radicais, numa completa falta de etiqueta (o desalinho irrestrito de trajes e comportamentos).

O teor de mutabilidade do *fashion* o torna elástico o bastante para atender ao sujeito gay novo bem como ao velho (ao personagem anônimo e a Beto, respectivamente). Um corpo *fashion* soaria, ao mesmo tempo, um avanço e um recuo das formas de posicionamento dos indivíduos frente ao outro social. A reincidência da moda é, na verdade, o que a torna sempre nova a ponto de jamais perder seu conceito “à frente de”. A angústia dilacerante do corpo é também sua certeza de não poder, jamais, sobrepor-se ao novo em termos de moda. O corpo suplica por uma permanência no plano material, enquanto a moda se aproveita das carcaças que o corpo deixa inscritas nas tendências historicizadas dos estilos de vida e faz delas material aproveitável das releituras (ao passo que o corpo perece, gradativamente).

Encurralados pelo envelhecimento do corpo, personagens e narradores-personagens de Caio Fernando Abreu integram-se ao entre-lugar de um discurso que se põe a favor do transformismo físico, sem, no entanto, ser adepto do mesmo. A decadência de Saul, em *Onde andaré Dulce Veiga?* constitui uma exceção, porque é uma forma de travestimento sobre a qual não incide qualquer espécie de holofote. Um transformismo obscurecido, drogado, um travestimento pela amargura, isolado, jamais difundido ou aplaudido, imerso em um mutismo alienante, que ignora a condição de si mesmo. *Onde andaré...* dialoga com o dualismo das gerações de indivíduos homoeroticamente inclinados, de tal forma que há, em Saul e no narrador, duas esferas distintas de comportamento frente à condição homoerótica: o narrador pertence a uma geração anterior, mas não se resolve quanto à própria sexualidade, ao passo que Saul, contemporâneo de Dulce Veiga, não obstante ostentar características de desejo heteronormativizado, descortina sua aptidão para o transformismo como válvula de escape para a dor de uma ausência – a de Dulce Veiga. Essa questão salienta a importância da experiência de vida como caminho para a satisfação dos desejos. Mas o envelhecimento não traz em seu bojo semântico somente a possibilidade de compreensão do universo derrotista que recebe a assinatura do isolacionismo advindo com a idade. Transporta, também, vários significados inscritos no próprio corpo: na pele do rosto (um cartão de visitas para o “outro” social), nas (in)definições musculares, na sustentabilidade do esqueleto explicitado pelos papéis amassados dispersados sob os olhos, ao redor da boca, como que dizendo do conteúdo execrado dos papéis (memória? desejo?), subitamente na falta de ereção...

Sustentar uma leitura desses contos pelo viés da epifania clariceana (do leitor? da personagem?) parece-me um equívoco: o amadurecimento deixa vincos muito mais

negativos do que positivos. A influência de Clarice, se bem que fantasmática e possessiva, deve limitar-se à formação inicial do leitor e aspirante a escritor Caio. De resto, teremos uma linha divisória: Clarice vê no envelhecimento um êxtase rumo ao absoluto a que ela chama, substantivamente, de “o” Deus; Caio envelhecerá sob a sina do desencanto, por mais que se aproxime de todas as correntes místicas do Oriente.

O conto “O rapaz mais triste do mundo” (ABREU: 2001, 57-68) trata de um intercâmbio nas linguagens de gerações de indivíduos homoeroticamente inclinados que alicerça o que disse anteriormente. Nele, navegando “entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico”, confrontam-se o homem de quase quarenta anos e o rapaz, de vinte. O passado do homem de quase quarenta anos é repellido pela cidade, para cuja construção temporal serve de apoio um sentido vago de hedonismo e de velocidade pós-moderna para os quais não importam as histórias individuais dos que envelhecem. Assim sendo, um homem de quase quarenta anos é enxergado como vulto desnecessário por uma nova sorte de clientela – aqueles jovens de vinte anos que escreverão uma outra história das noites escusas. Provavelmente, esses mesmos rapazes – igualmente sem passado (mas por outras circunstâncias) – serão confrontados com seu tempo esvaído em outros momentos, em posteriores quarenta anos. E esse público jovem será o autor de alcunhas depreciativas para a parcela mais velha, como a já citada “tia”, termo que reúne facetas do envelhecimento físico e de um certo tom discursivo-pedagógico vinculado aos homens maduros.

Sobressai nesse conto – como em boa parte das narrativas do autor – o circunlóquio, a repetição frasal: “O estranhamento típico do homem de quase quarenta anos vagando pelas

noites de cidades que, por terem deixado de ser as deles, tornaram-se mais desconhecidas que qualquer outra” – eis um período composto que reincide em vários parágrafos, adquirindo um valor semântico que aponta para um eterno retorno ou um percurso cíclico empreendido pelos nômades da noite gay: o próprio retorno do indivíduo às noites que lhe sustentam, durante certa parte da vida, a fantasia gay.

Um narrador-observador, em certos pontos assumindo um papel intromissor – “Nessa linha, estendida horizontal da porta de entrada até a Juke-box do fundo onde *estou e espio*[48], ele se movimenta – magro, curvo, molhado – entre as pessoas enoveladas” (*Ibid.*, 58) – compõe a terceira parte desse “desejo triangulado” – expressão que extraio de Eve SEDGWICK, sem, entretanto, parafrasear desta o exemplo segundo o qual o triângulo vivenciado por dois homens e uma mulher mostra que, por trás de uma disputa pelo coração feminino, há, na verdade, um desejo homoerótico entre os dois homens, tendo na mulher uma intermediária para o empreendimento da conquista. Em minha leitura, o desejo triangulado se dá, no exemplo de que me valho, entre três desejos homoeróticos: o do narrador incidido sobre certo voyerismo, que resgata pela memória instantes do vivido; o do homem de quase quarenta anos, que observa o rapaz de vinte (e é observado pelo narrador, uma sua outra face, o que provoca seu masoquismo pelo desejo interdito pela exclusão etária; o do próprio jovem, que se traveste de um byronismo, pela releitura, um rapaz “com seu pequeno passado provavelmente melancólico e nenhum futuro.”

O fim de uma utopia integralista entre os universos *gay* e *hetero* é concomitante ao encerramento do ciclo, que rompe de vez o desejo triangulado (Cf. SEDGWICK, 1990) entre as três instâncias mencionadas no parágrafo precedente, de vez que se trata de três faces de um

só indivíduo: o sujeito hedonista-narcisista, que constrói para si mesmo uma narrativa em que figuram, como personagens, três vertentes do Mesmo – o jovem, o homem de quase quarenta anos e o narrador-observador. Nesse momento, a poética de Caio Fernando Abreu é, ironicamente, traída por seu próprio projeto inicial rumo a uma utopia integralista do corpo e da performance. Já não há mais esperança de que os indivíduos que abracem estilos alternativos de vida sejam aceitos irrestritamente sequer por sua própria tribo. Além do que, o que se compreende como “tribo” deve aqui ser resguardado ao mesmo sectarismo que individualiza os grupos, a partir das afinidades estéticas (o que inclui a questão estética do corpo), e não por um altruísmo de grupo capaz de reforçar laços políticos e solidariedades de folhetim. O envelhecimento auscultado pela poética é, em certa medida, uma maldição projetada pelo ato de nascer, de se fundar a identidade em contato visceral com a pós-modernidade – vale dizer: nascer do corpo, da identidade, da inclinação sexual. A fundação do corpo como instrumento de troca, como moeda, digamos, impulsiona a confecção de um caráter ético sobre a auto-imagem, em torno da qual serão valorizadas as imagens de terceiros. O número *três* marca a entrada do “outro” em cena. Sobre ele, MAFFESOLLI pensa: “A noção de terceiro possui uma dimensão epistemológica que deixa mal as simplificações redutoras. Com o número 3 nascerá a sociedade e, logo, a sociologia.” (1987: 144) O que está em jogo, com a leitura de Caio (e a propósito da citação de MAFFESOLLI), é a insistência no afastamento do terceiro a partir, inicialmente, da ausência do corpo do terceiro – convertido que se acha este em recordação fantasiosa – e, por fim, a manutenção de uma imagem de “outro” pelo Mesmo, com quem se constituirão diversos níveis de desejos triangulados.

Clarice LISPECTOR, em seu romance *A Paixão Segundo G. H.* esquematiza esse terceiro com uma metonímia: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável” (LISPECTOR: 1991, 15-6). A idéia da tríplice ausência, transformada em presença imaginária pela recordação fantasiosa, atravessa o subtexto nos contos “Linda...” (o personagem maduro, sua imagem retomada ao passado, e a imagem de Beto), “O rapaz mais triste do mundo”, “Sargento Garcia” (o narrador anterior à penetração, o elemento terceiro – o próprio sargento – e o narrador após a penetração), e no romance *Onde andará Dulce Veiga?* (o protagonista, a recordação fantasiosa de Dulce Veiga, o encontro efetivo com Dulce Veiga).

Uma radicalização proposta pelo encontro entre as três esferas do Mesmo será lida no conto “Dama da Noite”, narrativa que expõe a estranheiridade (enquanto deslocamento e marginalidade) das identidades e, por tabela, do próprio corpo por elas encarnada. Novamente, o traço obsessivo pelos quarenta anos é marca definidora de uma personalidade que narra a si mesma em relação ao outro social: “Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde de ressaca, olhar sua cara arrebitada no espelho.” E, aqui, a utopia integralista do discurso gay é definitivamente sepultada: “A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente.” O conflito entre uma geração desiludida – obscurecida pelo desejo arreado entre as paredes da noite e o travestimento em corpo de prostituta, certa forma de aproximação em relação ao outro social mediada por intercâmbios de consumo.

“Dama da noite” explicita a confluência cínica entre gerações e a interseção que as

torna ambigualmente solidárias e excludentes. O contrato de convivência é um instrumento importante nas políticas comportamentais dos decênios de 60 a 80. “Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro” (*Ibid.*, 95). O transformismo é definido pelo próprio narrador (ou narradora? Ou nenhum dos dois?) como um discurso do corpo em prol do desvencilhar-se das taxonomias e dos domínios epistemológicos (integrando-os às vias dos costumes rechaçados). Uma já citada episteme se permite acrescentar a essa análise: a teoria do armário de vidro plenamente incorporada e vivenciada através da inversão do corpo e de sua manipulação pelo contrário em que se transforma: a sua “aparência”. Não estamos mais restritos ao universo em que as sexualidades são conduzidas a uma “opção”. Estamos, claro, em certo patamar ideológico em que é fundamental *posicionar-se a respeito de*. O corpo, segundo o olhar social, nos aponta para esse caminho: indefinições não são bem vistas, apesar de que persista um arsenal terminológico – todo um aparelho vinculado às hegemonias sócio-políticas – capazes de enquadrar aqueles que seguem pela via da ambigüidade (*homo/hetero*) no rol dos inadequados. Certos discursos contemporâneos são ambivalentes, estimulando, ao mesmo tempo, a revelação da inclinação homoerótica (ouvimos, com certa freqüência, que é melhor que o outro se assuma como gay do que mascarar-se) e a contenção do comportamento efusivo de certa parcela gay afetada. Este é, na minha compreensão, não só um problema relacionado à inaptidão que as parcelas heteronormativizadas têm para o relacionar-se diretamente com as minorias homoeroticamente, mas, sim, um comportamento frente à minoria mediado pelo conceito de “corpo em contenção”: todos os aparelhos ideológicos de estado (Cf. ALTHUSSER: 1977) rejeitam os trejeitos e/ou afetações de homens homoeroticamente inclinados. A que se

atribui essa rejeição? A uma visão centrada na idéia de corpo como “unicidade”, penso. De tal modo que a afetação – deslocada de seu espaço característico: o palco – perfaça, também, um descentramento intimidador: o trejeito rompe com o paradigma de feminilidade fermentado no *melting pot* global e evoca um complemento intermediário às relações heteronormativizadas.

A intermediação do corpo será feita tendo como paradigma estético a concepção de corpo em contenção espelhada na proposta de que o armário de vidro nada mais oculta do que o que todos já sabem. O corpo poderá ser contido de diversas maneiras: pelo silêncio amedrontado (*bullying*), pelo silêncio imposto (coerção), pelo silêncio voluntário (auto-defesa), pelo discurso efusivo (engajamento político), pelo discurso literário (poética da dor, da auto-desrefencialização identitária, em Caio Fernando Abreu), pelo aparato *camp* (afetação, coloração e indumentária gay), pela construção de um discurso próprio (as alcunhas depreciativas, como “viado”, “bichinha”, “moça”, “biba”, “bonita”, “passiva”, “pintosa” adquirem novos valores semânticos quando articuladas no interior do próprio discurso gay, perdendo sua potência homofóbica inicial e assumindo, com grande frequência, uma força sentimental e afetiva). Todo esse aparato, criado e fundado com a convivência das “normas” *homo* e *hetero* serão comparsas nessa construção do corpo enquanto elemento de um ato social. Contido entre paredes discursivas, ao corpo restará a possibilidade sempre presente do reinventar-se a partir das determinações de consumo e das relações entre grupos e/ou tribos esteticamente atraentes ou repelentes entre si.

A função estética do corpo gay, presente no conto “Os dragões não conhecem o paraíso” (recortado da obra homônima), consiste em tentativa de desligamento do corpo enquanto objeto de lucro (material e emocional – no sentido de se recomporem afetividades

ou possibilidades de afeto estilhaçadas pela coisificação mercadológica do corpo). Tentativa malograda, pois, quanto mais o narrador enumera certas proposições de vida (“...ser uma pessoa menos banal..., navegar com um mínimo de dor...”, *Ibid.*, 148), tanto maior se torna a dor de se reconhecer um escravo do cotidiano e das células mínimas de felicidade esvanecente que ele contém. “Tudo é tão vago como se fosse nada” (p. 148).

A vaguidão insossa do cotidiano que se expressa na voz do narrador tem como seqüela aproximá-lo de um conceito de corpo em meio ao ruir do tempo presente, em Clarice LISPECTOR, que no conto “Amor” (1998: 17-30) configura a personagem Ana de modo que esta busque naquilo que é rotineiro a absoluta falta de sentido de um corpo em meio à repetição do ato de viver.

Em “Os dragões...”, lemos: “As manhãs são boas para acordar dentro delas, beber café, espiar o tempo. Os objetos são bons de olhar para eles, sem muitos sustos, porque são o que são e também nos olham”. Praticamente escrito como que possuído pelo espírito-Clarice (um corpo escrevendo o outro), este trecho estabelece muito mais que um diálogo em que se fazem presentes, em Caio Fernando Abreu, os elementos polifônicos da escritora intimista: há nesse trânsito dialógico um querer vasculhar o corpo masculino, imerso nas bolhas existenciais definidas pela ação do/no corriqueiro, e nele descobrir pedaços disfarçados de um olhar feminino.

O corpo imerso na bolha da existência se nos apresenta, tanto em Clarice quanto em Caio, como um elemento excluído da dinâmica das coisas, estando a um passo da reificação. Em Clarice, deparamo-nos com a individualidade suspensa pela observação súbita do mundo ao redor, o que conduz a personagem a uma condição de coisa dentro da coisa, de corpo em meio a outros corpos. Em “Os dragões...” , essa premissa também se verifica. E,

assim como a feiúra do corpo (seu deslocamento em meio a um mundo todo feito contra ele) se anuncia nas obras de Clarice, o exemplo de Caio nos fornece o seguinte: “Os dragões, já disse, não suportam a feiúra. Ele partia quando aquele cheiro de frutas e flores e, pior que tudo, de emoções apodrecidas tornava-se insuportável” (ABREU: 2001, 154). Discursos moldados à insustentabilidade do eu frente ao seu reconhecimento enquanto tal pelo corpo, as narrativas de Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector evocam um conceito de belo corpóreo que lhes é ausente. E, advindos dessa ausência, criam-se seres de palavras enfraquecidos pela repetição da existência, desiludidos com a própria imagem, misantropos por vocação.

Mas a situação incômoda do ficcionista Caio Fernando Abreu diante das discussões a respeito da inserção dos homoeroticamente inclinados no tecido social em sua inteireza promove um salto de sua poética em relação à obra de Clarice, que busca não assumir uma voz profissional ou qualquer engajamento, como afirma a própria autora, enfatizando, ainda, que o fato de uma obra literária centralizar-se em questões sociais “não altera em nada” (CF. GOTLIB: 1995, 458) a ordem das coisas.

Ruindo em meio à desilusão encenada pelo cenário pós-utópico (pós-Stonewall), a imagem de corpo pintado pelo ficcionista Caio Fernando Abreu, se não pode também alterar a ordem das coisas, ao menos não oculta as marcas visíveis de uma doença virótica que acabou por alimentar uma doença social eivada de preconceito e de discursos homofóbicos, disfarçados cinicamente de proteção e de resguardo da saúde sexual e, logo, da orgânica: a AIDS. Seu texto, assim, contamina-se por experiências outras, não menos letais do que o perigo de viver a escrita literária.

A narrativa homoerótica de Caio Fernando Abreu, em seus significantes e significados desregrados, opera no nível da tradutibilidade do “consumir-se”, enquanto processo mimético das relações sociais atribuladas pelos novos mediadores culturais. Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, os textos de partida – cinema, música e literatura – corroboram

a escritura em que o corpo se insere como objeto também de consumo, sem deixar, todavia, de consumir os produtos culturais que são ofertados a todo instante pela pós-modernidade. Há uma troca entre os valores adquiridos pelo corpo frente ao olhar social e os produtos ofertados. Troca que instaura uma proposta paradoxal para o leitor de tais textos. O próprio narrador é um leitor de seu mundo, em que a palavra adquire diversas funções: ele é um jornalista, que a usa para descrever, relatar ou denunciar, por meio de uma intervenção do olhar empírico, mas não atinge, pelo domínio da escrita técnica, o domínio de suas próprias emoções. A intervenção de outros gêneros literários no processo de composição romanesca traz em si uma outra proposta: a escrita desregrada traduz – no limitado alcance do significante – emoções caóticas de sujeitos profundamente melancólicos e pintores de cenas desconjuntadas, porque permanentemente móveis. A linguagem do corpo (e seus desejos) não condiz com a escrita do *corpus*, porque, na travessia entre a emoção e o significante, muito se calou.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, o clima pós-utópico e pós-gay é ainda maior: a AIDS, sobre a qual nada se sabia em *Morangos Mofados*, é um fantasma presente, a exigir seu espaço como tormento das consciências dispersas, paranóicas e obsessivas. Os contos, em *Os dragões...*, formam, em seu conjunto, uma metáfora do olhar esquizofrênico (que vê na inconstância das imagens-contos perambulantes uma verdade própria) necessário à escritura, que se dá em um espaço de transição do pós-gay para o homoerótico multicultural, para cujo olhar concorrem, além do consumismo (desperdício), uma sensibilidade predisposta ao sofrimento psíquico. Assim, o ficcionista Caio Fernando Abreu não é o autor de narrativas gays (embora possa tematizá-las, como fez em “Dama da Noite”), mas, sim, de narrativas mosaicas, dentre as quais as homoeróticas. Não há, em

síntese, um “olhar gay” determinante em tais narrativas, mas um olhar que revela certas sensibilidades homoeróticas, não necessariamente gays.

A esquizofrenia, na composição narrativa, sinaliza para um mergulho sem retorno nos estados mais obscuros da alma humana. O flerte com a morte não existe, para o ficcionista, apenas porque a infecção pelo HIV assola o ego com a percepção alarmista do superego, mas porque existe, para o olhar preso aos resquícios provincianos da memória, uma sustentação do mito narcísico permanentemente dorido. A partir dessa “dor”, presa a uma imagem idealizada na juventude, o sujeito ficcional de Caio Fernando Abreu constrói seu sofrimento psíquico quando confrontado ao envelhecimento físico. O olhar homoerótico se consome, então, numa sucessão de descentramentos através dos quais se atingem estados psíquicos de desencanto com as relações humanas.

A AIDS não assume o valor fatalista, em Caio Fernando Abreu, assim como ocorreu para outros artistas, contemporâneos seus – CAZUZA, Renato RUSSO, Hervé GUIBERT, por exemplo –, e os estados melancólico e depressivo transcendem o aparecimento da epidemia, uma vez são de natureza primária, verificados na composição dos narradores e personagens desde os primeiros escritos do autor.

III

Abismos Colonizados

Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício. As palavras são muito traiçoeiras.

CFA

AIDS

*Senti a morte chegar no espelho, em meu olhar no espelho, muito antes que
ela realmente ali se tivesse alojado.*

Hervé Guibert

*O ruído dos comprimidos ao chocar-se contra o vidro me lembra o som das
maracas: penso em palmeiras, mulatas, araras, abacaxis e araçás.*

CFA

O CONTO “O RAPAZ MAIS TRISTE DO MUNDO” RENDEU-ME O TÍTULO DESTA CAPÍTULO. Porque o próprio título já guarda uma analogia e uma certa explicação concernente ao centramento da angústia no “eu” narrador, algo que eu já notara desde as primeiras leituras de Caio Fernando Abreu (a formação de um sujeito narrador que faz, como propósito de “vida literária”, convergir para si todas as instâncias do universo sensível, as positivas e as negativas, as operantes e as inoperantes). Esse sujeito, que se alimenta de uma percepção extremada da realidade (transmudada em forma de êxtase pela linguagem), é o canal manifesto de uma hiper-sensibilidade, tal o sentido circular das energias negativas e positivas que emergem e submergem no próprio sujeito narrador ou naquele que é

construído pela linguagem no viés da representação, como personagem.

O “abismo”, como linguagem e como sensibilidade, constrói-se no movimento inverso do erigir da vida, ou seja, no ruir da existência das coisas. As narrativas, em seu propósito de tessitura ficcional, são universos em que situações diversas, cenas homoeróticas (ou outras) traduzem a fermentação própria do ato de viver e de criar formas de enriquecimento da existência, como a escrita em si, em regiões pantanosas, habitadas por estados afetivo-sentimentais caóticos. O campo semântico que justifica o “abismo” como metáfora argumentativa é rastreado por tal estado de coisas em constante desmoronamento: há uma noção muito particular, na poética de Caio Fernando Abreu, de que o universo das relações humanas seja um fracasso e que a única possibilidade de sublimá-lo se encontra na tentativa de recriá-lo em forma de linguagem. O que nos conduz, novamente, ao caos, à inventividade alucinada, que passa a existir por si mesma enquanto projeto artístico. Somente a arte pode vencer a anti-arte, que é a vida humana, sempre pequena e asfíxiada, e sua constante de sofrimentos e decepções. Entretanto, a própria arte somente tem sua elaboração justificada a partir do momento em que diversos projetos de humanidade falham como utopia, o que abre caminhos para que a entrega à atividade de elaboração artística exerça seu papel sublimador no ambiente pós-utópico.

A escuridão e a profundidade ameaçam (mas também atraem) quem observa o abismo de cima. Há outras vidas ali dentro que o colonizam e que tecem uma existência paralela ao mundo iluminado das aparências, que é a realidade exterior. Se nos detivermos no “abismo” como metáfora e em sua colonização como uma adaptação das influências externas (entrevistas em forma de vozes, códigos e linguagens que chegam de diversas partes e que sedimentam no texto um projeto polifônico) compreenderemos, então, que, em

Caio Fernando Abreu, o diálogo entre a ficção narrativa e a pós-modernidade funciona dentro da lógica babélica de um desregramento, para além do comportamental já lido, também da linguagem. É na escrita que o caos se concerta, atinge organicidade e funciona como objeto de leitura (a vida importa menos, se não se fizer reconstruir pela literatura). Por conseguinte, em acréscimo aos capítulos anteriores, veremos que a inclinação do olhar homoerótico que existe aberta ou sutilmente em narrativas do autor é o próprio abismo colonizado por uma série de valores que, oriundos tanto da linguagem *pop*, *camp* ou *trash*, são tragados pela imensa força angustiada do narrador.

O olhar homoerótico, logo, é o epicentro que provoca (no sentido de encetar o ato provocante), mas que também tenta concertar o caos, dando-lhe uma forma a que se chama literatura homoerótica de Caio Fernando Abreu. A colonização é, no sentido mais exato da palavra, uma aquiescência do universo ficcional para as vozes que vêm de fora, de outras instâncias culturais, ou das que vêm de dentro, das experiências revisitadas do passado. Entre o que é captado pela profundidade de um “olhar em abismo” (tantos outros olhares o compõem!) e o que já existe lá dentro, entre seres rastejantes que emitem sons em forma de transgressão ou de frustração.

Entretecendo a si mesmo a partir de um entre-lugar pós-moderno, o olhar difuso e abissal das narrativas de Caio Fernando Abreu permite-se enveredar pelo perigo de uma escritura que atua num plano sinestésico, no interior do qual as percepções da realidade externa são articuladas a estados depressivos e melancólicos, uma vez que se trata não de um olhar em conformidade com as coisas, mas, sim, de um olhar que conforma as coisas a um caos que as precede. O “abismo”, incorporado em texto, fala a partir de dentro, da escuridão de sua natureza exangue e semi-morta de soropositivo. Ao passo que os elementos

que apontam para a vida (sexo, criatividade) passam a seguir o caminho sem volta na direção da “profundidade”, que, em termos ficcionais, seria a introspecção vivida em forma de dor e devolvida ao espaço material sob a forma de texto.

Em seu conjunto, as narrativas de Caio Fernando Abreu não são otimistas: mesmo que busquem ilustrar a realização amorosa e o estabelecimento de laços afetivos, contêm, ao fundo, o sabor amargo da consciência antecipatória do fracasso. As personagens se definem não por aquilo que são ou pelo que aparentam ser, mas por aquilo que lhes é faltoso. E este vácuo prenhe de criatividade pode ser traduzido como o Outro cuja presença nunca se materializa de fato, apenas sendo a imagem fugaz de um amor. As relações estabelecidas com o Outro são trêmulas e insólitas e jamais garantem aos narradores ou personagens a estabilidade que os padrões heteronormativizados apregoam. São, por conseguinte, relações deslizantes, que entoam o pessimismo a partir da idealização do Outro inviável, porque o próprio olhar ficcional é inviável e inacessível à verdade sobre si mesmo, somente entrevendo-a, supondo-a, imaginando-a. E sendo por ela atormentado. O Outro, então, converte-se em duplo, a dizer coisas atordoantes sobre o Mesmo.

A presença da AIDS, também, na ficção de Caio Fernando Abreu, faz reforçar um luto antecipatório, ou seja, um luto em vida, não porque, nesse caso, o “abismo” seja a condição moribunda, mas porque o tecido literário se torna mais sensível às vozes que vêm de dentro do “eu” abissal e de sua incomunicabilidade com o Outro impossível. A AIDS atua como elemento auxiliador ao desmoronamento das ilusões, sempre existente em obras do autor.

Para explicitar as temáticas em torno da AIDS e sua relação com o estado de espírito de personagens e narradores na obra do ficcionista Caio Fernando Abreu, empreenderei uma

aproximação dialógica entre a obra deste e a de outro escritor, seu contemporâneo, também infectado pelo HIV: Hervé GUIBERT.

Em 1991, o escritor francês Hervé GUIBERT (morto no mesmo ano) publica seu livro autobiográfico *Para o amigo que não me salvou a vida*, sendo um dos primeiros intelectuais a expor de forma radical sua própria condição de soropositivo e a ilustrar a progressão da doença em seu próprio organismo e a luta desesperada que se travava então para a inclusão dos infectados nas listas de testes de vacinas, as quais se anunciavam como milagrosas ao redor do mundo. O título da obra faz alusão a um amigo de Guibert, influente no universo das pesquisas farmacêuticas, que lhe propôs experimentar a vacina, mas que, vendo-se acuado diante de inúmeras pressões e insucessos nos testes, não pôde cumprir com a promessa.

A partir de sua publicação, o livro tornou-se um marco na legitimação de uma voz impelida pela doença e pelo desespero da morte anunciada. Também mostrou como a doença, lida como metáfora do medo e da auto-repressão (GUIBERT: 1991, 100), sacrifica vidas e mentes brilhantes e asfixia a condição intelectual, reduzindo-as a uma agonia física e à entrega insana a uma escrita que tende a sublimar todas as outras dores. Guibert abrange toda a década de 80 em sua obra confessional, mas tem o cuidado – que pode ser equivocadamente interpretado como medo do *outing* (o sair do armário) – de utilizar pseudônimos para personagens famosos, como Michel FOUCAULT, por ele chamado de *Muzil*, e atriz Isabelle Adjani, alcunhada de *Marine*.

“Se a vida era o pressentimento da morte (...) a AIDS fazia de nós homens plenamente conscientes de nossas vidas, livrava-nos de nossa ignorância” (*Ibid.*, 100). Após a revelação de que era portador do HIV, Guibert mergulhou num abismo de desilusões: a

começar pelas promessas vãs de testes milagrosos com vacinas experimentais – uma *via crucis* que o conduziu da construção de esperanças ao aniquilamento de sua energia vital, à descrença absoluta (paradoxalmente, a presença do vírus em seu organismo o libertava da hipocrisia social e lhe apontava a porta de fundos da vida). Decepcionou-se com a atriz Isabelle Adjani, que o deixou em má situação financeira por não cumprir um acordo verbal que lhe prometia a parceria – como roteirista – em seu próximo filme. Viu a cidade de Paris, seu lócus narrativo predileto, transitar da luminosidade ao penumbrismo como cenário sensível à sua agonia rumo à morte.

Sua escritura passa a ser sua única companhia: “começo um novo livro para ter um companheiro, um interlocutor, alguém com quem comer e dormir, junto do qual sonhar e ter pesadelos” (p. 10). Um companheiro que seria um anti-glamour, uma voz em dissolução, fibra por fibra, sobre a qual os holofotes se vão apagando, um a um. O retrovírus capaz de produzir identidades esvanecentes – aquelas que, como Guibert e Caio Fernando Abreu, encontram na arte poética um canal de escoamento da dor e das decepções, sentimentos que acompanham, nos dois escritores, o processo de falência do sangue. Apenas a arte sobreviveria à derrocada do corpo. À proporção que a palavra expande seu domínio sobre o mundo, nomeando-o, o corpo implode. “Meu sangue desmascarado, por toda parte e em qualquer lugar, e para sempre, a não ser que houvesse um milagre por transfusões improváveis, meu sangue nu a qualquer momento, nos transportes coletivos, obstinadamente vigiado por uma seta sempre apontada para mim.” (p. 10).

Com o tempo e com sua força vital cada vez mais comprometida, Guibert confere a seu relato a dimensão de seu drama: se a impossibilidade de prorrogação de seu tempo de vida mostrava-se cada vez mais evidente, era preciso buscar uma existência para além da

materialidade corpórea, uma outra dimensão em que o pensamento, livre (apesar de amordaçado ao retrovírus), testemunhasse a própria extinção: o livro. Página por página, proporcionalmente à proliferação virótica e à conseqüente diminuição das células de defesa, seu corpo físico importava menos, pois o valor estético da musculatura e do tecido epitelial agora infectara-se por fungos que se espelhavam pela língua e pela pele, ameaçando atingir os pulmões, causando-lhe a pneumocistose. Em Guibert, até mesmo uma certa admiração pelo vírus começara a se esboçar:

Jules, num momento em que não acreditava que estávamos infectados, tinha me dito que a AIDS era uma doença maravilhosa. E é verdade que eu descobrira algo de suave e desafiante na sua atrocidade, não deixava de ser uma doença inexorável, mas não era fulminante, era uma doença de patamares, uma escada muito alta que levava certamente para a morte, mas que em cada degrau representava uma aprendizagem sem par, era uma doença que dava tempo de morrer e que dava à morte tempo de viver, o tempo de descobrir o tempo e de descobrir enfim a vida, era de alguma maneira uma genial invenção moderna que nos tinham transmitido aqueles macacos verdes da África. E a infelicidade, uma vez que se estava mergulhado na doença, era muito mais fácil de viver que o seu pressentimento, muito menos cruel afinal do que se poderia pensar (*Ibid.*, 99-100).

A citação acima expõe a justificativa para uma análise comparativista entre as poéticas de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. Com colorações diversas, os dois autores se viram atormentados pela degradação física que lhes impunha a infecção pelo HIV.

O relato de um doente percorrerá, nesses autores, caminhos que os conduzem a determinadas ruelas, a algumas passagens mais ou menos obscurecidas pelas pesquisas científicas sobre o HIV. Ao contrário de Guibert, que fez de suas últimas obras uma tessitura amalgamada à proximidade com a morte, explicitando sua condição como “doente” (o corpo, passo a passo, “vestindo” a face da doença), Caio Fernando Abreu, em sua ficção, não nomeia com tanta freqüência a síndrome, apesar das referências esparsas e nem sempre tácteis ao vírus encontradas em *Linda...*, “À beira do mar aberto”, “Dama da Noite”, “Mel

& Girassóis”, *Onde Andará Dulce Veiga?* e outros, todos textos da transição entre os decênios de 1980 e 1990, momento em que a epidemia já se encontrava fincada no imaginário social com a pior conotação possível, além de ter sido catalogada, convertida em gráficos e levantamentos numéricos, perfazendo uma estatística da morte.

Como busquei discutir, o tempo memorialista que se estrutura na poética de Caio Fernando Abreu é o tempo da recordação fantasiosa: o trânsito entre utopia e derrocada possibilita a nomeação do corpo como parte integrante de um processo de simbolização do real de que se apropria a mimese literária e com a qual a episteme das identidades trará uma discussão teórica. Por esse motivo, entendo que o próprio sentido de “corpo” encontra moradia na episteme que se elaborou durante os anos de 1980 sobre o impacto da AIDS no imaginário social e, por tabela, na escritura literária. O tempo memorialista será, então, de duas ordens: 1 – o momento em que o significado de “amar”, enquanto um ato histórico-social para as organizações familiares ou enquanto um elemento da performance libidinal do corpo não se associa ao campo semântico de “morrer”; 2 – o momento em que “amar” e “morrer” apresentam inevitáveis zonas de interseção, em função da possibilidade sempre presente de contágio pelo HIV.

No conto “Saudades de Audrey Hepburn (Nova História Embaçada)” (ABREU: 2001, 49-56), de *Os dragões não conhecem o paraíso*, lemos a seguinte frase: “Sem medo da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava.” (*Ibid.*, 50) Aproximado do ato cinematográfico *camp* evocado pela imagem da diva Hepburn, o olhar narrador, por estar em diálogo com a situação real vivida pelo autor, aponta, entre linhas, dois momentos relevantes nas questões relacionadas à saúde pública mundial: o período anterior ao reconhecimento da letalidade do HIV (o que coincide com a própria

descoberta da doença, em 1981, e o subsequente isolamento *in vitro* do vírus causador, em 1983) atribuída unicamente a homossexuais – seus principais transmissores e pacientes – e todo o decênio de 1980 e parte inicial do de 1990, quando estudos diversos desmitificaram as leituras acerca dos grupos de risco, antes unicamente centrados nos homossexuais.

A memória do olhar narrador, então completamente dominada por uma memória coletiva, não discerne “amor” e “morte”, o que se deve ao próprio condicionamento a que se submeteu o olhar ficcional em seu processo de educação pela dor, pelo desligamento material e pela errância. Outro fator: a morte, lida como metáfora de toda uma relação com o mundo *camp*, construirá sua contrapartida com a imagem da diva Hepburn, símbolo de elegância feminina a preencher toda a tela de cinema. Dessa maneira, mais uma vez, a poética do desencanto diante de uma utopia igualitária entre gays[49] é sustentada dicotomicamente pelo encantamento *camp*. E o corpo infectado se permitirá sonhar a cada imagem festiva e a cada rito desregrado, mesmo que não logre acompanhar mais a movimentação frenética das pistas, devido à astenia muscular e à excessiva magreza – alguns dos sintomas provocados pelo HIV.

Em Guibert, por sua vez, a recordação fantasiosa possui outra dinâmica. Há uma tendência muito evidente de trazer o vivido o mais próximo possível do instante presente. E isso ocorre em forma de nostalgia dolorosa toda vez que o sujeito biográfico recupera, pela memória, pedaços de passado e os confronta com a dura realidade de uma pessoa infectada. Tal sincronização é o que colabora para tornar a elaboração de um diário a escritura de um corpo perecendo, pois, no encontro do passado com o presente, a dinâmica das coisas passa a diluir a própria coisa, que é o passado, acompanhando-se agora o ritmo cada vez mais enfraquecido da vida.

Ambos os escritores lidaram com o sentido fatalista advindo com o contágio pelo HIV, que é alimentado pela falta de perspectiva quanto à cura da doença, ou mesmo seu tratamento – o que ocorre somente a partir de 1996, quando foi introduzida nas políticas de saúde pública a prescrição de um coquetel que combina diversas drogas capazes de reduzir a carga viral a um número administrável e indetectável em exames laboratoriais, aumentando significativamente a expectativa de vida dos soropositivos^[50]. A aura maldita integrará, portanto, a alma dos sujeitos narradores em ambos os escritores. Em Guibert, teremos uma escritura terminal, ao passo que, em Caio Fernando Abreu, uma poética das desilusões, em que o aspeto fatalista será parte integrante de um processo maior de releituras e reincidências culturais.

A maneira como os dois autores descrevem o avanço da infecção sobre o corpo visível é outra medida da diferença entre ambos. Não há, em Caio Fernando Abreu, uma encenação do corpo doente moribundo a partir de uma sintomatologia aparente, como ocorre em Guibert. Este último redobra sua acuidade descritiva ao propor que, à medida que a infecção toma conta do organismo, nada mais lhe resta além de vestir de uma vez por todas a indumentária de soropositivo, tornando-se, de forma irrestrita, o retrato da doença. Assim feito, Guibert ainda propõe, através de seus escritos, que seu corpo interno – ou a imagem remanescente que ainda persiste em seu psiquismo – também se vá moldado ao corpo físico e, gradativamente, transformado-se em “corpo clínico”. O descompasso entre psiquismo e corpo físico é, agora, um dilema não apenas oriundo de certo hedonismo castrado, mas, uma averiguação de como o corpo do outro social é capaz de interagir com um espectro ainda encarnado em que se convertera o tecido infectado do sujeito narrador. A cada vez que se mira no espelho (essa metáfora tão cara aos discursos literário e

psicanalítico), este sujeito depara-se com novas assinaturas da doença: fungos sob a língua, caroços no pescoço e sob as axilas etc. E esse vestir-se conforme a cara da doença passa a ser, depois de uma penosa etapa de aprofundamento no próprio caráter e de certas interpretações a respeito do caráter alheio, um dado inevitável.

Desde que eu estava certo da presença do vírus HIV dentro do meu corpo, que nele se escondia, num ponto não se sabia qual, ou do sistema linfocitário ou do sistema nervoso ou do cérebro, polindo suas armas, o arco esticado ao máximo nessa mecânica de relojoaria que havia fixado sua detonação para dali a seis anos, sem falar no cogumelo sob a língua que tinha se tornado estacionário e que tínhamos renunciado a tratar, havia contraído vários males secundários... (p. 23).

Assim se dá a conversão do psiquismo em corpo clínico: uma sintomatologia, descrita no fragmento acima, materializada em outro *corpus* – o poético. Guibert sistematiza um discurso em que *poiesis* e invasão virótica. comungam da mesma sentença: o fim do corpo e, por conseguinte, de toda atividade de criação dele oriunda.

A respeito do elemento “terceiro” em nosso cotidiano, Jean BAUDRILLARD considera o vírus uma figuração do outro que se aloja no sujeito, mas de forma agressiva, transformando o corpo alheio em hospedeiro (BAUDRILLARD: 1990, 57) no intuito de travar sua própria batalha pela vida. O vírus é um estrangeiro com notável capacidade de adaptação em outra cultura (na verdade em todas as culturas) e, no caso do HIV, por ser até o momento incurável, um invasor com potencial terrorista, capaz de empreender um ataque fulminante a todo um conjunto de tecidos. Mas há algo de sedutor e mítico no vírus: sua letalidade, transposta para o plano poético, atinge uma força romântica e o aproxima (mesmo com conotações opostas à figuração física) da energia psíquica derrotista de certos românticos tuberculosos do século 19. Sua força incapacitante ainda mais incrementa seus significados

lúgubres no plano da poética: o vírus é um invasor que vem de um ato de prazer ou de descuido em nome do prazer. Pode ser amor ou acidente. Esses significados até mesmo antitéticos configuram os soropositivos na ficção Caio Fernando Abreu e no biografismo de Guibert como identidades infectadas que se entregam à atividade poética em suas elaborações as mais dilacerantes.

No conto “À Beira do Mar Aberto” (ABREU: 2001, 35-39), o narrador assume a escritura como espasmo – novamente, a incontinência verbal procede de uma revisitação aos tempos de outrora, “através de histórias como essa, do mar, das velhas tias, das iniciações, dos exílios, das prisões, das cicatrizes...” (*Ibid.*, 36). A escrita-vômito – “...e vomitas sobre mim, depois puxas a descarga e te vais, me deixando repleto dos restos amargos do que não digeriste” (p. 37) – cumpre a importante tarefa de desenhar um corpo infectado, duplamente, pela síndrome e pela poética alucinada e febril, que se manifesta como uma doença necessária ao ato criador: “...quem sabe explodir em feridas indisfarçáveis, flores de um louco vermelho na superfície da pele que recusamos tocar por nojo ou covardia ou paixão...” (p. 39). Como se vê, o desenho do corpo infectado, imerso em conotações outras, opta pelo caminho do êxtase da palavra que é capaz de sublimar a própria amargura. Aí, sim, temos a epifania registrada, não a clariceana, que se dá no plano do acontecimento que rompe a bolha do cotidiano, mas a da própria palavra provocando em si mesma um êxtase tal que só brota do ato criador reconhecendo em si mesmo um ato de vida. Não falaria, em Caio Fernando Abreu, de uma “escrita doente”, como em Guibert, mas de uma poética irônica pelo descentramento da doença, que está ali, com seus sintomas e suas rubricas pelo corpo, mas desalojada de sua função repressora da vida.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador apalpa o pescoço, nele identificando

certos nódulos. Lembra-se então de Pedro, que o teria infectado. Ao contrário de se enveredar por uma descida rumo ao inferno psíquico – de onde, aliás, nunca se viu livre – prefere investigar o paradeiro de Dulce Veiga: ela é sua cura de seu mal interior e sua transcendência figurada em direção ao transformismo. Se a vida promete esvaír-se com a doença, o narrador se desobriga de sofrer antecipadamente com a letalidade do vírus a partir do instante em que a própria encenação da vida gay é erradicada pelo encontro com a cantora desaparecida. O desencanto com o brilho fugidio do *glamour* ido é tão mais forte que o peso maléfico da doença, daí o potencial de articulação do corpo com novos sistemas de significação do real ser mais bem resolvido na ficção do escritor brasileiro do que em Guibert, para quem o fato de ser soropositivo evoca uma amargura que enreda todas as coisas, as voluntárias e as involuntárias, para a construção de um estado de espírito de abraço com a morte.

Há, todavia, instantes em que o medo se manifesta, a partir dessa dicotomia entre o amor sublime e o amor assassino. A nova geração de gays, em “Dama da Noite”, é descrita como herdeira do medo provocado por uma catástrofe epidêmica eminente: “Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor” (*Ibid.*, 94). É a juventude paranóica, que se constrói pelas frestas libertadoras deixadas pela geração de Caio Fernando Abreu, mas que se encontra incapacitada de viver o amor irrestrito apregoado pela contracultura: “Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar” (p. 94-5).

O sujeito narrador de tais contos, de seu epicentro emocional, em rara exceção na obra do ficcionista, nomeia sem rodeios a síndrome, que, no exemplo referido, integra uma

crítica à interdição do corpo pelos discursos moralizantes e de saúde pública: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro” (p. 95). A contenção do corpo libidinal ensinaria a contenção de um espírito homossexual, de acordo os discursos heteronormativizados que crêem na supremacia de uma heterossexualidade sobre outras formas manifestas de sexualidade. Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” , de *Os dragões...*, descrevem-se os sintomas iniciais da infecção: “Há também essa dor que sobe do olho esquerdo pela frente, pega um pedaço da testa em cima da sobrancelha, depois se estende pela cabeça toda e vai se desfazendo aos poucos...E um nojo constante na boca do estômago” (ABREU: 2001, 84). Tais sintomas são, todavia, explicados de outra forma, como que repreendidos pelo próprio conteúdo moralizante de suas recordações: “Não tomo nada, nenhum remédio. Não adianta, sei que essa doença não é do corpo.” A economia discursiva em torno da ausência de denominação da doença, ou da presença efusiva de um terminologia clínica, irriga o jogo semântico empreendido pelo ironista no diálogo empreendido com o interpretador da ironia, que é o leitor desestabilizado emocionalmente, tanto pelo fluxo verbal destituído de reflexões intelectuais e liricamente transbordante, quanto pelo modo como esse lirismo, apodrecido pela linguagem e por ela soerguido, olha para o fatalismo ditado pelos anos de pânico.

Sobre as linhas divisórias entre doença do corpo e doença da alma, Susan SONTAG, primeiro em *A Metáfora como Doença (Illness as Metaphor)* e, depois, em *A Aids e suas Metáforas (Aids and its Metaphors)*, defende que a construção de uma imagem literária para a tuberculose, no século 19, e para o câncer e a AIDS, no século 20, corresponde uma auto-imagem desenvolvida pela sociedade ocidental a partir de aspectos estéticos e de marcas visíveis deixadas pelas doenças no corpo do enfermo e o modo como essas marcas são

traduzidas pelo imaginário social. Assim, a tuberculose adquiriu certo status romântico por ser uma doença gradativa e que impregnava o corpo do infectado com uma aura um tanto quanto melancólica e, ao mesmo tempo, sedutora. SONTAG cita tuberculosos célebres, como KAFKA, KEATS, CHOPIN, ROBERT LOUIS STEVENSON, D. H. LAWRENCE e outros. Para ela, “a semelhança mais contundente entre os mitos que envolvem a tuberculose e o câncer é que ambos são, ou eram, encarados como doenças da paixão” (1984, 29). Mas as semelhanças devem parar por aí, pois à mitologia da tuberculose se somam certos sentidos, como a consunção interior associada à febre, à queimação do peito, aos suores noturnos (sintomas passionais). Além disso, a tuberculose, excetuando-se o aspecto de abatimento e da magreza, não apresenta maiores traços que deformem o indivíduo, dissociando-o da imagem que se possa construir de um doente abjeto. A tuberculose é uma doença dos fluidos pulmonares.

O tratamento romântico da morte afirma que pessoas se tornam singulares e mais interessantes por sua doença. ‘Estou pálido’, disse Byron olhando no espelho. ‘Gostaria de morrer de uma consunção.’ Por quê?, perguntou seu amigo tuberculoso Tom Moore, que estava visitando Byron em Patras, em fevereiro de 1828. ‘Porque todas as mulheres diriam: ‘Olhem o pobre Byron, como ele está interessante assim morrendo’.’ Talvez a principal dádiva dos românticos à sensibilidade não seja a estética da crueldade e a beleza do mórbido (como Mario Praz sugeriu em seu famoso livro), ou mesmo a exigência de ilimitada liberdade pessoal, mas a idéia nihilista e sentimental do ‘interessante’ (*Ibid.*, 42-3).

Se, de acordo com SONTAG, a aura da tuberculose pode ser interpretada como “interessante” devido ao seu potencial para despertar certos sentimentos antagônicos ao otimismo de outras paixões, o mesmo não se pode dizer do câncer, que carrega em si uma imagem muito mais dura, provocando no imaginário social certas visões desagradáveis e nada apetecíveis de tumores malignos se alastrando pelo corpo, solidificando-se em determinadas regiões, ou, mesmo, externamente. A mitologia do câncer institui um silêncio

sobre seu diagnóstico, como se a própria menção da doença evocasse o seu contágio (guardadas as devidas proporções, o mesmo se pode dizer, hoje, da AIDS). “Mente-se aos pacientes cancerosos não só porque a doença é (ou é tida como) uma sentença de morte, mas porque é considerada obscena, no sentido original da palavra: de mau presságio, abominável, repugnante aos sentidos” (p. 13).

A mentira sobre o diagnóstico (por parte da família ou da própria classe médica) é componente da dissimulação para desviar a ação social de sua responsabilidade pela desmitificação da doença. A mitologia do câncer diz ainda que trata-se de uma doença causada por paixões reprimidas. Ao passo que a tuberculose foi a doença das paixões irrefreáveis, e a AIDS é, atualmente, a síndrome das paixões pervertidas. As três doenças constituem, pois, ligações do homem com a memória social que observa com interesse o isolamento dos indivíduos a partir de sintomas – inscrito ou não no corpo externo (em forma de infestação fúngica, ganglionar ou lipodistrofia, no caso da AIDS). Entretanto, o bacilo causador da tuberculose só foi descoberto no século 19: até então, a causa da doença era inteiramente mitificada, o que ainda mais incrementa possíveis interpretações românticas para a sua existência. Como a tuberculose é, hoje, um doença passível de tratamento e cura, transferiu-se às outras duas a aura melancólica.

Câncer e AIDS têm, todavia, abordagens diferenciadas, pois as metáforas oriundas dos casos dessas doenças apontam sempre para um anti-romantismo, para um desentronização moral, uma vez que os corpos aí abordados são observados como organismos condenados, clínica e moralmente falando - como é o caso do câncer, que tem no tumor enraizado e alimentado de sangue (em forma de caranguejo) um retrato infernal de sua causa (talvez em parte psicossomática) e de sua conseqüência nefasta. A AIDS,

sendo inicialmente batizada de “câncer gay”, capta semelhante sentença, vinculada a uma causa espiritual maldita.

Como toda metáfora, muitas das leituras sobre essas doenças encontram-se impregnadas de valores datados e inteiramente desvinculados da realidade dos doentes: como disse anteriormente, a tuberculose oitocentista era a doença das paixões irrefreáveis; o câncer, a das paixões reprimidas. Mas – o que dizer, por exemplo, de BAUDELAIRE, que morreu de câncer?

As metáforas escondem a realidade dos doentes: elas buscam traduzir sentimentos e incapacidades no lidar com a morte. As metáforas traduzem o desconhecido. O desconhecimento da existência e do tratamento do bacilo de *koch* era o causador da mitologia da tuberculose. Hoje, já se sabe muito a respeito do câncer e da AIDS, mas a cura parece ser, por enquanto, uma promessa delirante. O câncer cria um corpo – ou vários corpos, em metástase – dentro do corpo; a AIDS, uma colônia virótica agressiva, disseminada pelo sangue, sem endereço fixo.

Na AIDS da ficção de Caio Fernando Abreu, os sintomas aparentes são a infestação fúngica, ganglionar e a lipodistrofia; na de Hervé Guibert, além das anteriores, há ainda a pneumocistose, a toxoplasmose etc. Não há qualquer mitologia do discurso aidético, nesses dois autores, que seja capaz de conferir à doença a mesma aura interessante e *spleen* como se fez da tuberculose oitocentista, apesar da citação que foi feita neste trabalho segundo a qual o sujeito autobiográfico de Guibert diz sentir certa admiração pelo vírus. Há, claro, um diálogo entre as formas orgânicas de exteriorização da AIDS (sobretudo desta) e do câncer com outro mal: a peste bubônica, ainda mais atemorizada como emissária de uma divindade punitiva medieval. A tuberculose mantém uma relação semântica mais íntima com a sífilis

(em função da “transmissão invisível” de ambas durante muito tempo).

Ao longo do século 20, à medida que a tuberculose vai perdendo sua aura e o câncer se vai notabilizando como uma doença a ser extirpada – servindo, inclusive, para que inúmeros discursos intolerantes^[51] adotassem os lugares-comuns “alastrar-se como um câncer”, “extirpar este câncer” ou “combater este câncer” (cuja versão “mal a ser combatido” é utilizada indiscriminadamente) – este último com nítidas conotações militares – há uma aproximação simbólica entre a imagem consolidada do corpo como organismo coeso e situação política autoritária (que lê a disseminação cancerosa como uma forma de desordem social). Entretanto, ao se penetrar este mesmo século, ver-se-ão inúmeras etapas de um “descentramento” do corpo, que vai perdendo a energia semântica que lhe confere “unicidade”, enquanto novas políticas encontram eco nas reivindicações minoritárias, como foi o caso dos discursos negro e feminista, e como é, atualmente, o discurso gay.

Os lugares-comuns mencionados no parágrafo anterior tanto mais terão seu poder aumentando quanto mais penetrarem nos discursos familiares, de onde é comum que se retirem exemplos como “prefiro um filho morto do que um filho bicha”. A sintomatologia familiar parece ter encontrado morada propícia em determinados discursos intolerantes que apregoam o combate médico a uma doença infecto-contagiosa associado a uma missão militar. De tal forma que, coisa em que muitos ainda acreditam, o combate à AIDS implica na destruição agressivo-militar da homossexualidade. Muitos soropositivos atestam que, em consultas médicas e acompanhamentos de rotina, nas explicações ouvidas dos “profissionais da saúde”, aprendem que é preciso, por intermédio da quimioterapia (coquetel), que se reforcem os “soldados naturais” – os linfócitos – paralelamente à redução virótica no sangue.

Quanto ao corpo infectado, notadamente nos exemplos de Guibert e Caio Fernando Abreu, a AIDS aparece ainda mais perversa do que o câncer: enquanto, com os avanços científicos, a maioria dos casos de câncer pode ser curada se descoberta em fase inicial, a AIDS, mesmo após o advento do coquetel, é uma doença incurável (impossível “conter” o vírus quando este já se encontra no sangue), associada à irresponsabilidade e ao amorismo das relações sexuais desprotegidas, ou mesmo de uma atitude assassina ou suicida dos agentes envolvidos em tais relações. O paciente de câncer que é curado por algum procedimento médico terá tido sempre o “câncer no pretérito”, tornando-se um sujeito com necessidade de controle de rotina; o soropositivo nunca o é “no pretérito”. A imagem física do paciente de câncer só o aproxima da imagem mental que construímos a seu respeito, normalmente, quando a quimioterapia – que, dizem, é mais dolorosa do que a própria doença (assim como o coquetel anti-retroviral parece ser mais agressivo do que a própria AIDS, para alguns pacientes) provoca reações visíveis: queda de cabelo, palidez, fraqueza, magreza etc. O soropositivo, em seu turno, terá cara de adético, se: o emagrecimento for excessivo (mesmo que o sujeito não seja soropositivo, se apresentar certa afetação, se for magro, poderá ser chamado de adético); não apresentando sintomas avançados, sendo soropositivo, é alvejado pela maledicência de indivíduos que sabem de sua condição.

Eis uma outra diferença, pois, entre tuberculose, câncer e AIDS sob o enfoque da construção metafórica da imagem dos doentes: o indivíduo tuberculoso não só era perdoado por ser doente, como atraía um olhar de sensibilização para com a dor e o isolamento; o câncer, quando espalhado pela maledicência ou alardeado como notícia a respeito de alguém que esteja doente, é uma sentença de morte abjeta; a AIDS está, indiscutivelmente, interligada a uma visão extremamente redutora da realidade, que desconsidera o próprio

sofrimento dos infectados, para que se atinja uma concepção paranóica do mito que diz do vírus ser este um enviado para pôr em prática uma expiação humana.

Outro problema dessa metáfora, que tanto se desvia da real dor física e psíquica dos pacientes, é a localização da idéia central por ela apropriada nos corpos adoecidos: da tuberculose, sabemos o alvo central: os pulmões; do câncer, temos notícia de órgãos alvejados, sob risco de metástase; mas – da AIDS, em que região se encontra o vírus, senão em toda a corrente sangüínea, em cada vaso, artéria, em toda extremidade rubramente irrigada, em cada partícula de esperma? Essa presença múltipla do HIV se tornará em traço paranóico. Trata-se, sim, da paranóia da invasão do corpo pelo “terceiro”.

O indivíduo contaminado, que, como Guibert, sonhar com transfusões de sangue impossíveis (CF. GUIBERT: 1991, 11), estará no limite do desespero e se insinuará como objeto de desejo para a AIDS enquanto metáfora (como objeto para distorção pela linguagem). A opção de Caio Fernando Abreu pela não-biologização da doença parece torná-lo mais poético (e algo patético) e menos suscetível à paranóia de que foi vítima Guibert.

O sangue, em Guibert, é um elemento que o conecta à herança simiesca e, por conseguinte, a todo um antepassado não-civilizado ou mítico: “A Aids, que transitou pelo sangue dos macacos verdes, é uma doença de bruxos, de feiticeiros” (*Ibid.*, 13). O vírus esclarece uma situação – a do organismo desprovido de encanto e subjugado pela incapacidade humana de se munir contra os invasores invisíveis. De repente, os corpos gays, que se faziam existir por meio de uma invisibilidade no trato com um tecido social heteronormativizado, são infiltrados por organismos menores e infinitamente mais agressivos do que qualquer processo civilizatório. Outro problema do sujeito aidético, em

Guibert, é a consciência súbita da não-individualidade. Pois a doença transforma a unicidade identitária em hospedaria abusiva. A debilidade da população leucocitária, quando a linha vermelha das células T4 corresponde ao perigoso patamar abaixo de 200 (o homem saudável tem entre 500 e 2000), possibilita que outros organismos existentes em todos os corpos sadios se transformem em ameaças mortais. “Os cogumelos da pneumocistose, que são para os pulmões e para a respiração como jibóias, e os da toxoplasmose, que arruinam o cérebro, estão presentes no interior de qualquer homem...” (*Ibid.*, 13). Se um organismo soropositivo se transforma em aidético – o que pode ocorrer de fato ou por inúmeras estratégias de imaginação do paciente (Guibert sentia todos os sintomas antes mesmo que as doenças oportunistas se instalassem) – a unicidade identitária cai por terra, uma vez que teremos aí a comunhão desigual de corpos dentro do mesmo organismo – vírus, cogumelos, microorganismos de toda sorte e, por fim, o próprio paciente, imerso, por sua vez, no corpo social, desenvolvendo um tipo específico de hipocondria socialmente instituída.

A escritura terminal do escritor francês, diante do que se expôs, possui uma tônica diluente de todos os desejos que alicerçam a homocultura: a paranóia, uma vez desenvolvida, passa a reger quaisquer forças e informações exteriores. Sair à noite, enfrentar uma pista de dança, assistir a um filme americano (Guibert cita *O Império do Sol*, de Steven Spielberg, “uma porcária periclitante...”, p. 58), fazer sexo, o simples ato de olhar-se ao espelho, tudo se torna o instante da morte anunciada.

Em Caio Fernando Abreu, a invasão fúngica é um tema tangencial, não obstante os reflexos da infecção refletidos sobre o espírito dos narradores e personagens. A biologização

da doença, seus fatores agravantes ou sua etiologia, não são abordados, senão pelas vias metafóricas, em que a subjetividade caótica impõe-se sobre qualquer racionalização. Em “Mel & Girassóis”, a alusão à síndrome ocorre como componente de um discurso de fundo heterossexual. Um homem e uma mulher, desconhecidos um do outro, em férias pelo litoral, aproximam-se e empreendem o jogo de sedução pelo código da afinidade cultural – como já se sabe ser um recurso recorrente em narrativas do autor – “Para surpresa dela, ele falou em Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Win Wenders” (ABREU: 2001, 106). Este diálogo, permeado de ícones da alta cultura, mas também de alguns vestígios *pop* – “Descobriram à noite, dançando *Love is a many splendored thing*” (*Ibid.*, 107), “Se ela tivesse amigas ali, brincariam de *Bruxas de Eastwick*” (p. 109)^[52] é um contorno de um idílio, todavia interrompido pela necessidade de cautela, pois a presença invisível do vírus ameaça o fascínio sensual construído às custas da afinidade cultural. O vírus e seu poder anti-encantatório – “...E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência.” (p. 108)

Note-se que, em meio ao tecido cultural, um novo estado de consciência emerge: é preciso acautelar-se diante da imagem invisível do vírus, é importante o conter-se frente à possibilidade de contágio e, sobretudo, é fundamental compreender que o invasor mortal pode vir através de uma relação heterossexual. Temos, logo, o descentramento da imagem de homossexual-agente-transmissor.

Caio Fernando Abreu, no âmbito da discussão das relações humanas, independentes de sua natureza ou preferência, dá um salto significativo diante de Guibert, para quem o inferno da infecção é a força centrífuga de tudo mais: para o escritor brasileiro, o mosaico cultural passa a agir (e a existir) conforme concertado pelo ritmo do sentimento em forma de predileção estética.

De onde provém tal superficialidade, na abordagem da AIDS, por parte de Caio Fernando Abreu? Creio, a partir da leitura do conjunto de narrativas nas quais a temática homoerótica é mais evidente, que, em função de uma consciência dual, a qual se movimenta do provincianismo castrador para a desrepressão radical, que há uma capacidade filtrante da biologização da morte desenvolvida pelos narradores. O objetivo primaz desse filtro seria conter o elemento maior propulsor de uma consciência da morte – seu sentido de inevitabilidade –, convertida em inúmeras metáforas de feição irônica. Percebemos que o narrador iniciante, em *Inventário...*, tem no encantamento do sentimento jovem uma leitura antecipada do lado obscuro da criação literária – o ruir da criação literária semelhante ao ruir do corpo e da consciência de corpo – trilhando-se, nas demais obras, uma concretização da profecia pessimista inicial. A morte, pois, será constantemente reinventada quando do contato dos sujeitos do discurso literário com a cultura circundante. A morte, para o ficcionista Caio Fernando Abreu, é muito mais do que uma seqüela do processo infeccioso ou do que uma patologia que requer um discurso taxonômico (em oposição a ele, vide todo o léxico médico pesquisado e enumerado por Guibert). É uma personagem, como todas as outras. E, disseminando seus tentáculos ao redor do vivido, é uma face dissimulada da linguagem, o mascaramento essencial que traduz sentimento em linguagem.

No mascaramento da doença, logo, instaura-se a ironia. Já que o pânico da AIDS foi, sem dúvida, criado pelo discurso heteronormativizado para, dentre outras coisas, julgar moralmente o comportamento sexual dos gays, a ironia funciona abrindo o flanco semântico da “peste” em sentido contrário: não nomear é o mesmo que dizer, através de uma referência cínica à censura heterossexual, sobre o mal que o preconceito causa àqueles que, agora, não dispõem sequer de saúde para gozar os prazeres da vida. O ironista Caio

Fernando Abreu, assim, não abre mão de referir-se à síndrome, mas instaura um silêncio que funciona como modalidade discursiva para provocar e corromper o juízo moral herdado dos anos de pânico. Ao agir, no interior das elaborações discursivas tendentes ao circunlóquio, o ironista não foge do problema, mas passa a vivê-lo de dentro do próprio dilema do infectado: qual será, agora, o corpo do texto de ficção, mediado pelo corpo do soropositivo?

Guibert, sem ser ironista, fala do perigo da reinfecção, ou seja, da reintrodução do vírus no organismo já infectado, o que causaria infecção sobre infecção, agravando-se a condição do doente. O caminho inverso – o que evita penetrar no sangue, agindo somente na superfície da pele – dá origem à metáfora, em Caio Fernando Abreu, já que Guibert opta por desnudar-se inteiramente diante do outro social, como estratégia de auto-aceitação e de preparação para a morte, culminando no difícil processo de desnudar-se para si mesmo. O profundo recalque inicial de Caio Fernando Abreu (lembramos insistentemente que, nele, o passado atua de forma opressora, que é, todavia, rompida por uma linguagem contestadora) impede que o mesmo ocorra com o escritor gaúcho, cuja linguagem encobre o substrato clínico e segue a trilha do discurso circular encharcado de repetição frasal cuja função é de provocação irônica ao discurso hegemônico heterossexual.

Obras como *Onde andaré Dulce Veiga?* e *Os dragões não conhecem o paraíso* constituem importante laboratório no qual o literário atua em sintonia não só com a necessidade de expressão da dor, mas, também, da elaboração de um universo sógnico em que impera o tecer dos extremos dessa representação de mundo sob a ótica de um diálogo entre o perecer da utopia gay e do corpo e o caldo cultural de uma consciência narradora que se mostra, desde sua gênese, um abismo colonizado. E infectado pela desilusão.

Depressão e melancolia

O outro, outra vez. A voz do outro, a respiração do outro, a saudade do outro, o silêncio do outro.

Já viu gente morta, boy? É feio, boy. A morte é muito feia, muito suja, muito triste.

CFA

Tu queres sono: despe-te dos ruídos, e dos restos do dia...

Ana Cristina César

No conto “O rapaz mais triste do mundo”, a relação do sujeito com seu duplo – apartado na distância dos 20 anos de idade – encontra como meio para interlocução a própria cultura noturna do gueto para constatar que um outro lado do declínio da fantasia (o complemento deste lado, como já vimos, é o envelhecimento físico, que atua de forma negativa nas consciências narcisistas) é devido à maneira como a cultura, em seu papel intermediário, também troca constantemente suas máscaras, substituindo-as por outras cuja leitura é exigida por um momento hedonista presente, obcecado pela simultaneidade. Em um bar ao estilo americano, cujo ritmo musical se conduz pelas trocas de faixas intermitentes de uma *juke box*, um rapaz de menos de 20 anos, o “mais triste” do mundo, é observado por um sujeito mais velho, igualmente triste, que vê a si mesmo na imagem do rapaz. Cenas do passado se sobrepõem às do presente, aguçando nostalgias, em tom melancólico:

Não se deve olhar quando olhar significaria debruçar-se sobre um espelho talvez rachado. Que pode ferir, com seus cacos deformantes. Por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong (tudo é imaginação nesta noite, neste bar, nesta máquina de música repleta de outras facilidades mais em voga), para facilitar o fluxo, desimpedir o trânsito, para adoçar ou amargar as coisas, mesmo temendo que rapazes de menos de vinte anos não sejam ainda capazes de compreender tais abismos colonizados, negros requintes noturnos de vozes roucas contra o veludo azul a recobrir paredes de outro lugar que não este corredor polonês numa cidade provinciana cujo nome me esqueci, esquecemos. Sofisticação, pose: fadiga e luvas de cano longo (ABREU: 2001, 62).

A cena é embaçada tanto pelo *fading* do tempo, quanto pela melancolia que subjaz ao ambiente. As consciências de ambos se fundem na fumaça do local, que se inebria de uma sofisticação homoerótica, travestida de “luvas de cano longo”. O veludo azul, novamente ele, recobre as paredes, que guardam a própria memória ali desconstruída. Lemos os dois extremos do “abismo”: um já colonizado, cooptado (o homem de quase quarenta anos) pela cultura americana e pela desilusão de sucessivos desencontros ao longo da vida; o outro

extremo do abismo é o rapaz de quase vinte anos, que ainda pode errar, no intuito de ser feliz, mas cujo trajeto de futuras decepções é antecipado pelo homem maduro que o observa e que a ele se reporta sempre como “*aquele* rapaz”. O distanciamento entre os dois é também abissal e faz parte da movimentação pós-moderna, do perder-se a si mesmo, entre inúmeras possibilidades de leitura do mundo, a partir do desencontrar-se com o outro. Há, claro, o narrador, que integra, em primeiro plano, o “olhar em abismo”. O narrador observa o homem, que observa o rapaz. Por conseguinte, observa a si mesmo. A narratividade, em seu cronotopo, é fragmentada porque cabe ao narrador elaborar seu caos interior, em forma de escrita. Tempo e espaço, distorcidos por sucessivos devaneios interiores, são desarticulados porque não seguem a linearidade clássica. Nem se deixam conduzir por esquemas digressivos previsíveis, como pode ser o *flashback* novelístico. A distorção do tempo e do espaço, além de pertencerem ao imaginário melancólico a cujo construto aderem estilhaços da memória e flagrantes da vida presente, remete a uma tríade incongruente: o narrador, o rapaz de quase vinte anos e o homem de quase quarenta anos. Lidando com desejos homoeróticos mal resolvidos, os três são faces enviesadas de um olhar pós-moderno, aquele que constrói tanto o ângulo de visão quanto os objetos que se quer ver: “Porque somos três em um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, atenuação. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora quatro?” (p. 62). A fusão de horizontes não gera uma cumplicidade. Ao contrário: apartados, amargos, desconhecidos um do outro (ainda que variantes de uma mesma forma conflituosa de ser), o narrador e os outros dois personagens se aproximam pelo estranhamento de suas vidas perdidas no espaço urbano.

A ambiência pós-moderna é extremamente acidentada no que diz respeito ao volume

de informações que agregam valores a formas de vida no espaço urbano. Os olhares múltiplos e as vozes que dão vida a tais valores buscam demarcar seu próprio território, nem sempre deixando abertas as portas para outras formas de ser. Isto ocasiona um desconforto crescente em tais espaços e nas identidades que neles tecem suas narrativas pessoais ou coletivas. Sujeitos como os ilustrados em “O rapaz mais triste do mundo”, ao mesmo tempo, seduzem-se pela afinidade homoerótica e repelem-se, pelas influências sectárias que aprendem, como a atribuição de valores à beleza física e à juventude. O rapaz realmente não tem futuro. Além de alimentar pensamentos suicidas, por não entender “estar vivo” (p. 63), sabe que nasceu em um “tempo em que tudo acabou” (p. 63). A falta de perspectiva do jovem é conhecida tanto pelo narrador quanto pelo homem de quase quarenta anos, pois ambos vivenciaram o malogro de todas as utopias do século 20, inaugurando o espaço multifacetado e ébrio para a geração seguinte. O rapaz é atormentado pelo pânico e pelo medo - de dormir, de acordar (p. 63). Seus passos são regidos por uma falta de norte. Característica do estado depressivo e do distúrbio do pânico.

A depressão e a melancolia parecem ser, na contemporaneidade, dois sintomas (e também duas causas) de alguns dos mais sérios comprometimentos ao convívio em sociedade. Como tais, fazem-se notar em narrativas de Caio Fernando Abreu no que diz respeito ao deslocamento radical das personagens de um eixo normalizador, não somente heteronormativizador, mas, também, homoeroticamente taxativo: as personagens sofrem porque não integram o movimento homogeneizador da heteronormalização; impelidos a um lado que exerce papel antagônico a este padrão, a vertente dos sentimentos homoeróticos, passam a representar novas cenas de sofrimento, ao se verem sob a luz opaca da opressão hedonista homoerótica, do consumismo irrefreável de produtos e identidades, das

compulsões e das paixões violentamente mal digeridas.

O “olhar em abismo” do narrador é, devido à sua inserção em um cenário de multiplicidades caóticas, esquizóide: atrai toda sorte de imagens, de fragmentações. Trata-se de uma consciência constantemente dividida, orientando-se por farrapos de memória, buscando, nessa (des)orientação, o material para as narrativas de que participa, como narrador ou como narrador-personagem. Vemos cenas em que a profundidade do olhar equivale não à sua perspectiva crítica sobre os eventos externos, mas à visão para o de dentro, que traga a si mesmo, aniquilando-se e reagrupando os estilhaços de “eu” em novas colônias de consciências fragmentadas, que passam a gravitar assumindo *corpus* de outras narrativas do autor. Daí que, na obra de Caio Fernando Abreu, há momentos que podem soar repetitivos, como os deslocamentos das subjetividades de Pêrsio e Santiago, em “Pela Noite”, ou dos personagens de “A outra voz”. A repetição aponta para a monotonia, mas, nesse caso, trata-se de uma reiteração de sentimentos e situações com um valor de certa forma transgressor: recupera sempre o já-dito, porque o que o “olhar em abismo” mais almeja é lembrar-se de que está sempre perdido, sem o Outro.

O circunlóquio é uma outra forma que o “olhar em abismo” tem para dizer de suas lacunas, de seus desejos homoeróticos frustrados. Em “O rapaz mais triste do mundo”, a frase “algum álcool e muita solidão” aparece em diversas ocasiões, tecendo um discurso em torno de si mesmo, ou seja, do ato de dizer a falta que o outro faz, tomando-se a linguagem como essa ponte instável entre o sentimento e a palavra. Todas as relações homoeróticas, em Caio Fernando Abreu, são relações abissais, sem medidas certas ou comedimentos, mas intensamente entregues à dor do existir. O circunlóquio não é apenas um registro frasal que instaura um movimento cíclico no percurso dos personagens. É, com mais propriedade, um

sinal de que o mundo ficcional do autor é movido pelo desespero das identidades acuadas, sem saída ou explicações sobre o sentido de suas vidas. Personagens que se entregam a um movimento em redemoinho, que segue de cima para baixo, onde se verão esmagadas pela pressão do mundo que está “acima” e contra o qual reagem, espantadas, patéticas. Algumas vezes, a pressão é tal, que o mal-estar físico é inevitável. E o discurso febril passa a ser um discurso-vômito, como lemos no conto “À beira do mar aberto”, também de *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU: 2001, 35-9). O “mar aberto” é o universo interior do narrador, um insano, que começa sua narrativa com pontilhados, estratégia com que também a termina. Entre os pontilhados do início e do fim, vai se dando o desabafo de um delirante, em seu oceano íntimo, agarrando-se ao que sobra de si mesmo. O narrador tem um interlocutor, que é a imagem trêmula do homem que ele ama, mas cuja fragilidade enquanto “existência” (fragilidade que também é sua) o atormenta: “...e te imagino então parado sozinho sobre a faixa interminável de areia, o vento que bate em teu rosto, as mãos com os dedos roxos de frio...” (p. 35). Expressões como “dedos roxos de frio” arquitetam o cenário íntimo do mal-estar algo mórbido, da força abissal. “E vomitas sobre mim, depois puxas a descarga e te vais, me deixando repleto dos restos amargos do que não digeriste” (p. 37). A amargura é o lugar-comum do “olhar em abismo”.

Os paradoxos instaurados pela inaptidão e pelos estranhamentos entre os elementos *dentro* (o caráter abissal do sujeito) e *fora* (o outro social, a cultura), criam um caráter melancólico da poética de Caio Fernando Abreu. As imagens oriundas do passado são mais fortes e comprometem qualquer possibilidade de sanidade e acuidade da vida atual que se lhe apresenta. Segundo Jacques HASSOUN, para o sujeito melancólico, “todo acontecimento,

banal ou excepcional, parece acrescido de um valor pejorativo e tende a relembrar que uma sorte injusta e cruel se obstina sobre ele, cujo universo interior é invadido por um negro humor” (2002, 136). Assim, também, o passado de um sujeito melancólico jamais será um conjunto de lembranças de que se pode dispor para alegrar-se, chorar, compartilhar com os amigos. O passado do melancólico é sua caixa negra, ocultando passagens às quais, jamais, se poderá lançar um olhar indiferente ou meramente analítico. A felicidade oriunda de tal passado é distorcida e diluída, a fim de que se torne um componente de dor mórbida veiculada por um humor negro acerca da existência.

Vemos isso em “O rapaz mais triste do mundo”, a fusão de dois pontos de vista etários, o encontro entre passado e presente. Todos os instantes do já vivido são utilizados, em convergência, para a tessitura de um mosaico da angústia. Não falo de uma angústia típica do homoerotismo, porque aí estaria no campo da mera generalização, mas de um chafurdar na dor, necessária à criação literária melancólica, uma vez que a formação sócio-cultural e psíquica do sujeito que narra, em Caio Fernando Abreu, está intrinsecamente debitada em sua aptidão para converter memória dolorosa e sentimento de ausência em discurso.

Sei que é perigosa (nesses tempos de ativismo gay) a análise que considera o discurso homoerótico o resultado dialógico de um processo de expressão dolorosa. Entretanto, a paixão pelo outro impossível, geralmente incorporada pelo sujeito com inclinações homoeróticas, torna inevitável a associação entre o desejo homoerótico e temas como compulsão suicida, dependência química, misantropia, depressão – expressões mais do que nítidas e recorrentes a toda a poética de Caio Fernando Abreu. Não que tais estados depressivos se apresentem na relação direta de causa-efeito da homossexualidade: penso, ao

contrário, que, muito além de estabelecerem entre si uma relação hierárquica, o que culpabilizaria a inclinação homoerótica por toda sorte de infortúnio imputado ao sujeito (como apregoam discursos heteronormalizados), exista um diálogo entre os estados melancólico, depressivo (este, sim, responsável por questões como compulsão suicida e dependência química) e a inclinação homoerótica (a que se atribuiria toda visão estética desconstrutora que emoldura aqueles). Além do mais, os estados melancólico e depressivo podem ser inscritos na literatura com diferentes roupagens: podem ser o resultado de uma deformação gradual da visão narradora frente aos fenômenos da realidade exterior ou, constituintes imediatos dessa deformação, transformarem-se eles mesmos em realidade individual, acima de qualquer outra.

A distinção entre depressão e melancolia só foi teoricamente delineada a partir dos escritos de Freud que compuseram *Além do princípio do prazer* (FREUD: 1920), em que são relidas e devidamente aperfeiçoadas as abordagens da medicina (HIPÓCRATES e GALENO) e da filosofia (ARISTÓTELES e PLUTARCO) clássicas que consideravam o humor depressivo um produto passional da alma – a “bilis negra”. O salto de FREUD consiste em interpretar a condição melancólica como uma impossibilidade de a subjetividade de elaborar o luto, necessário às perdas materiais ou simbólicas. A subjetividade que assim procede introjeta o objeto perdido e o esgarça intimamente, pois abrir mão dele corresponderia, claro, a deixar de lado a onipotência. Em *O mal-estar da civilização*, FREUD sustenta que o sentimento de angústia que assombra a humanidade tende a incrementar suas forças à proporção que se alimenta da incapacidade humana de lidar com os problemas que o próprio homem cria, com o avanço do processo civilizatório. Assim, a civilização tende a criar mecanismos secundários (entorpecentes químicos, entorpecentes religiosos, a Arte em si...) para se livrar,

mesmo que provisoriamente, de males primários (o mal-estar em si). Ora, de acordo com essa leitura, a angústia, parenta da melancolia, teria, desde sempre, morada definitiva na alma humana, pois que feita à imagem e semelhança do próprio homem como criação inerente ao circuito capitalista – competitivo, materialista em dados contextos, narcisista. E o mal-estar teria, como causas, a luta por subsistência (o homem e o meio), o convívio com o outro, o envelhecimento físico e as doenças dele decorrentes e, como não, a luta da subjetividade para trazer de fora tudo que lhe possa expandir o máximo possível o *sentimento oceânico*^[53] e alimentar-lhe a necessidade de onipotência.

A partir de FREUD, a melancolia é vista como um estado mais duradouro que a angústia, podendo ser mesmo um estado natural do sujeito tipicamente melancólico, que não conhece outra realidade de vida além daquela obscurecida pelo luto não cumprido. A depressão, por sua vez, a partir da psiquiatria, constituir-se-á em outro nível de perda – a química. Diferenciar uma e outra será de suma importância: ambas serão detectadas na poética polifônica e dialógica de Caio Fernando Abreu, para quem a perda do passado é algo incomensurável, pois corresponde a perder o que nunca se teve (o melancólico considera que “o destino lhe terá sido sempre cruel; não que a grama do jardim do vizinho fosse mais verde do que a sua, mas porque desde sempre e para sempre não há grama em seu jardim” - HOSSEOUN: 2002, 139-140).

Mas a passagem de um sujeito melancólico para um sujeito deprimido dependerá da maneira como nosso olhar se encarregará de informar-se sobre as concepções sobre *sofrimento psíquico* (melancolia) e condições *neuro-humorais adversas* (depressão). E em tantas outras vezes elas se misturam: um indivíduo não-melancólico pode passar por uma perda familiar terrível e desenvolver um estado depressivo clínico porque não se encontra

preparado para elaborar aquele tipo de perda. Intervenções químicas serão sugeridas para que ele consiga elaborar o luto sem que o estado depressivo destrua todas as outras esferas de sua vida – a familiar, a social, a profissional etc.

Um outro atributo da depressão é que ela nem sempre se mostra em forma de prostração física e psíquica, podendo, ao contrário, incorporar-se em êxtase – pela linguagem descabida em relação a determinados padrões, pelo discurso extremado do corpo etc. De qualquer forma, a depressão nunca está no ponto médio ou no ideal de equilíbrio de humor traçado pela psiquiatria: ela desafia um padrão de comportamento não de maneira intencional e planejada. Mas de forma irônica e inesperada. Dizia-se, comumente, que a depressão é uma doença dos espíritos fracos, coisa de “fresco” – e imediatamente evocamos em nosso interior tudo o que se disse ou se diz a respeito da “fraqueza” das mulheres e dos gays. Hoje, diz-se que a depressão é um dos grandes males de nossos tempos, uma doença incapacitante, que tem acometido cada vez mais pessoas. A depressão atual é indiferente ao sexo e à faixa etária. Ela é simplesmente assumida com menor resistência pelos discursos que dela fazem uso em seus consultórios, em reuniões de trabalho, em conversas informais, que seja.

A condição depressiva estudada pela psiquiatria diz respeito a um distúrbio na produção e distribuição dos neurotransmissores responsáveis pelo equilíbrio do humor. Como caso clínico, portanto, relacionam-se à depressão fatores individuais genéticos, ambientais e sócio-culturais. Alguns grupos religiosos insistem que a depressão é uma doença da alma e que merece um tratamento condizente com este diagnóstico – despossessão, passes mediúnicos, banhos de descarrego. Prova-se, com tais atitudes, que há material simbólico suficiente para retroceder o estudo da depressão à mitologia antiga (o

que não cabe a mim fazer neste momento).

Sobre a melancolia, que não nos enganemos. Ela não é um eufemismo para a depressão. Não se pode dizer, sem prejuízo para os estudos de ambas, que a melancolia seja um estado de espírito brando frente à depressão, porque, esta sim, pode levar ao suicídio. Também é imprudente afirmar que, já que a medicina contemporânea trata a depressão como uma patologia com grandes possibilidades de cura pela ação medicamentosa, à personalidade melancólica possa ser prescrita alguma receita com antidepressivos que atuem na recaptção de serotonina^[54], equilibrando, por conseguinte, o “humor doentio”. Aí estaríamos no plano da biologização de um estado de espírito que é fundamental em vários casos de criatividade artística.

O melancólico, como a galeria de personagens de Caio Fernando Abreu, pode tirar muito proveito de seu estado: a sensação de que não cabe no mundo dos outros, de que seu luto é mais doloroso do que o vivenciado pelos outros e de que toda a dinâmica circundante é antagônica ao funcionamento de seu espírito rende, em muitos casos, páginas de um lirismo algo amargo, cujo cenário – o sentimento oceânico – se inebria com a ausência do objeto perdido, como o êxtase típico dos masoquistas. Já o deprimido, na acepção contemporânea, não discerne o tirar proveito da melancolia de um estado de plenitude por vezes alcançado pela elaboração artística. Porque seu universo mental é um curto-circuito, seu lado cognitivo se vê profundamente ameaçado pela implosão do desejo de viver, seguindo-se uma prostração tão violenta que dele suga até mesmo a vontade de escrever, sua tarefa até então mais digna. Clarice LISPECTOR, ao longo de sua carreira e vida melancólica, construiu um repertório de identidades maltratadas pela dor constante do existir. Mas a Clarice do final da vida, já tomada pelo câncer, afirmava que tinha preguiça de escrever,

logo ela, que sempre ao término de algum livro lançava-se imediatamente a nova escritura para “sentir-se viva” (GOTLIB: 1995, 455). Uma possível depressão clínica de Clarice minou-lhe o ânimo, que ela procurava minimizar “ditando” algumas idéias à amiga Olga BORELLI.

O mesmo não se pode dizer de Caio Fernando Abreu, que não se rende à doença terminal, produzindo intensamente seus textos, mesmo nas mais adversas condições de saúde. Nessa perspectiva, a melancolia intrínseca do autor salvou-lhe de uma depressão clínica incapacitante, ainda que possamos associar, no caso de sua ficção literária, os estados melancólico e depressivo às compulsões.

Segundo Julia KRISTEVA, “falar de depressão nos reconduzirá para a região pantanosa do mito narcísico (...), entretanto, não veremos ali a esplendorosa e frágil idealização amorosa mas, pelo contrário, a sombra lançada sobre o ego frágil” (1989, 13). A abordagem de Kristeva considera o epicentro depressivo uma seqüela da perda do “outro necessário”, asfixiado pelo mito narcísico, o que dará vazão a uma espécie de “sombra do desespero” (*Ibid.*, 13). Tanto a depressão quanto a melancolia são, pois, traços evidentes em indivíduos fragilizados em suas relações com a imagem do outro, transformado em espaço em branco no projeto de interiorização e esgarçamento do objeto perdido.

No universo da construção de um discurso literário melancólico, a narrativa de Caio Fernando Abreu percorre todos esses trânsitos possíveis entre o espírito melancólico e o extremo depressivo da compulsão suicida. E é exatamente neste momento em que se torna relevante associar o humor depressivo presente em suas narrativas a outras compulsões – como a sexual e a toxicomania – tratadas pela psiquiatria com intervenções químicas similares às aplicadas nos casos graves de transtorno de humor, como a compulsão suicida.

Veremos que a conformação psíquica de certas personagens obedecerá ao consumo de algumas substâncias, como a cocaína, fartamente distribuída pelas páginas de “Lixo e Purpurina”, ou o alcoolismo existente em vários outros textos, como “O Rapaz mais triste do mundo”. Notaremos, igualmente, que, em casos como os mencionados, o consumo de substâncias entorpecentes é feito por indivíduos profundamente estrangeirizados em sua condição arredia frente ao outro e à cultura circundante.

Para dar seqüência à averiguação literária, vou percorrer algumas narrativas em que se tem o estado melancólico associado à prostração física e ao ócio alienante (não falarei de ócio criativo), a um tipo bem comum de bolha existencial em que não correspondem entre si os fatos externos e os internos ao indivíduo. Parece-me que tal estado é um terreno fértil para o surgimento da já mencionada toxicomania: é na completa falta de apetite pelo mundo corriqueiro e capitalista que o consumo de drogas atua como catalizador das emoções recalçadas, suprimindo as dores provocadas pelos “objetos em falta” que se esgarçam no interior dos indivíduos. O grande cenário que insistentemente maltrata o sujeito e é, também, um refúgio para a dor do existir é o Passo da Guanxuma, idealizado para ser o objeto inexistente, retomado a um passado unicamente possível por meio da recordação fantasiosa. É do Passo que vem a pungência amorosa homoerótica. E é de lá que, igualmente, vem a noção de derrocada desse amor. Lugar de transições e de sóis negros, o Passo amaldiçoa o sujeito que por ele passou algum dia, ainda que tal passagem configure um estar ali momentâneo. O maior dilema do sujeito ficcional que conheceu o Passo é conviver com a idéia-limite de que este lugar jamais existiu, assim como jamais existiram flores em seu jardim.

O Passo de Caio Fernando Abreu só se faz tátil, pelo espanto da memória, quando

emerge com ele a imagem (morta) de Dudu. Mas que seja uma imagem vinculada à melancolia: “Não tenho ninguém mais lá no Passo. Só o Dudu. Que agora, depois de sete anos, já nem sei direito se tenho para sempre ou, ao contrário, não terei nunca mais” (ABREU: 2001, 85).

A solidão, assim dinamizada, é a tônica dolorosa dessas e outras personagens ao longo de toda sua obra. Não é preciso nomear o Passo para que se saiba de sua existência até mesmo no romance *Onde andará Dulce Veiga?*, cujo andamento narrativo se dá em São Paulo. Ou em “Lixo e Purpurina”, com sua Londres inóspita para os espíritos deprimidos. Ou, de volta a São Paulo, em “Pela Noite”, seguindo os passos de Pêrsio e Santiago. A solidão melancólica (e haveria outra forma de solidão?) é um dado absolutamente inevitável para as personalidades carentes de passado. Há, claro, uma sintomatologia da melancolia que desenraíza o habitante imaginário do Passo, diferenciando-o do arquétipo de uma pessoa saudável. A respeito dos pêlos do corpo, o narrador, em “Uma Praizinha...” diz: “Tenho ficado tanto tempo deitado que eles estão amolecendo. Esse é só um dos sintomas, ficar muito tempo deitado. Tem outros, físicos. Uma fraqueza por dentro, assim feito dor nos ossos, principalmente nas pernas...” (p. 84). A prostração, com variáveis causas, é, por conseguinte, um fator de desgaste do próprio corpo físico, esse ente arredio ao mundo daqueles outros que dialogam com o universo capitalista das aparências vendáveis.

Conforme já explorado neste trabalho, a ambiência noturna é favorita para o transcurso dos seres de palavras devido à sua aproximação com o mundo dos que se excluem do fulgor diurno: esse ambiente, ademais, estimula a interiorização da perda e seu esgarçamento, transformando os transeuntes dos becos em enlutados constantes. “Gosto de ver as putas, os travestis, os michês pelas esquinas. Gosto tanto que às vezes pago um, ou

uma, para dormir comigo” (p. 84). A respeito dessa última citação, permitirei uma breve digressão: é sabido, no trânsito das prostitutas e dos michês, que muitos clientes que procuram por seus serviços revelam-se, entre quatro paredes, seres profundamente deprimidos e acuados em meio às pressões recebidas nas atividades corriqueiras e na própria família, encontrando nos profissionais do sexo uma válvula de escape. Com frequência surpreendente, tais clientes querem apenas conversar – muitos “pagam para chorar” –, tamanha é a dor que se lhes acomete o luto do “outro inexistente”. De tal forma que qualquer desconhecido passe a desempenhar o papel do outro, perfazendo uma interlocução para os desabafos.

Aliás, o discurso em prol do desabafo é um dos elementos principais da poética de Caio Fernando Abreu. Um discurso insano, como convém a um melancólico. Um discurso delirante, eivado de imagens febris, de manias de perseguição ou de alucinações, quando a bolha que mantém o passado em seu resguardo de sobrevivência mostra certas rupturas. A imaginação delirante é uma ameaça sempre presente na vida do melancólico. E atua como algoz na vida do deprimido. A presença de Dudu, em “Uma Praiazinha...”, é muito mais do que uma recorrência ao passado (inexistente) do Passo da Guanxuma. É um verdadeiro delírio: “Então olhei para o outro lado e lá estava você, na calçada oposta, embaixo de um outdoor de carro, calcinha ou dentes, não lembro ao certo.” O melancólico, em certos momentos de seu desespero, não divisa delírio e realidade. Elas são uma mesma construção do imaginário.

O discurso do delirante é onipotente, como convém a um melancólico. Um simples diálogo pode se transformar em monólogo para ambas as pessoas envolvidas. É o que vemos no conto “A outra voz”, que narra uma conversa ao telefone, entre solitários, durante

a madrugada. O Outro, no caso “a outra”, que está na linha oposta, empresta sua voz ao narrador solitário apenas como pano de fundo para divagações outras. Não existe interlocução efetiva, de vez que paira sobre os dois uma incômoda sensação de que eles não têm o que dizer, mas que, de certo modo, não devem abrir mão um do outro. Pois o espírito do melancólico, mesmo enlutado, substitui o objeto perdido e interiormente esgarçado por outros elementos que são captados em sua teia de desilusões (são objetos que substituem a “coisa” em si). O pensamento do melancólico corre solto, ele é o dono de si que perdeu-se no percurso da vida: “Te vejo perdendo-se todos os dias entre essas coisas vivas onde não estou” (p. 118). O diálogo com o melancólico é a construção de significados em que são priorizadas as imagens criadas por ele. A palavra falada pode ser debochadamente inócua, por mais que se queira negar ao melancólico, “tudo já foi dito” (p. 120).

O melancólico tem um constante medo do abandono. Porque já foi abandonado inúmeras vezes: ele não compreende que a solidão, ao lado da morte, é única verdade inelutável do ser humano. Ele não quer ser um humano corriqueiro. “Não me abandone, pediu para dentro, para o fundo, para longe, para cima, para todas as direções. E curvou a cabeça como quem reza” (p. 123). O abandono primeiro da ficção de Caio Fernando Abreu ocorreu no Passo da Guanxuma. Sua voz literária recria inúmeras vezes – a repetição do maníaco – um lócus a cujo retorno se entrega como se a si desse uma missão em prol da dor: o Passo o tortura pela simples menção do nome, pelo simples olhar para trás. As meninas sádicas da escola gritam, ecos incômodos do passado de Pérsio e Santiago, frases de vexame e de medo. O Passo está contido em suas vozes, tão tristes, tão reveladoras.

Clarice LISPECTOR disse que não era uma pessoa triste, que tinha muitos amigos

(GOTLIB: 1995, 455), assim como Caio Fernando Abreu, que colheu pela vida uma vastidão de amizades devidamente catalogadas em suas correspondências. Basta, entretanto, observar os olhares-narradores de Caio e Clarice, a forma como divagam sobre todas as coisas, inclusive as amizades, para saber que a solidão foi, desde sempre, a principal companheira de ambos. É por esse motivo que o rapaz mais triste do mundo, “com seu pequeno passado provavelmente melancólico e nenhum futuro” (ABREU: 2001, 60), é uma súmula de todas as outras personagens deprimidas. Encontrando-se consigo mesmo em fatias de temporalidade diferentes, o rapaz reconhece a inexistência de um projeto de vida. Ele está à mercê unicamente de si mesmo e de sua pouca ou nenhuma habilidade no lidar com o sofrimento.

Nas páginas de condensação depressiva, o rapaz mais triste do mundo se desdobra, penetrando em outros contos, sobretudo naqueles em que a alternância entre a memória do Passo e o agora citadino é a fonte do principal dualismo. Em “Dama da Noite”, encontramos-lo no não-lugar das ruas, “sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo” (p. 93). Ele não tem um rosto propriamente dito, já que qualquer sentimento de alienação frente à realidade pode ser o hóspede para seu corpo frágil diante do maquinário da violência (simbólica e física) noturna.

A tristeza é herdada pelos múltiplos rostos do rapaz mais triste do mundo (só o fato de considerar-se “o mais triste” dentre todos os rostos tristes o torna um melancólico nato). O jovem violentado (mais pelo mundo do que pelo outro) em “Sargento Garcia” vive a impossibilidade do luto (a perda radical de qualquer indício de sutileza e de encantamento pueril), deixando um legado de frustração que desembocará adiante, de forma muito mais dolorosa, em outras narrativas. Em crônica datada de 08 de outubro de 1994, publicada no

jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, Caio Fernando Abreu, clariceamente, assim se expressa:

Ah Deus, que os humanos vão guardando dentro de si tudo e todos que se perdem o tempo todo sem parar, e pode doer, pode doer, eu aviso, mas não deve, não, não deve: te digo que é assim que as coisas são e o fugaz delas é a sua eternidade – não no real, mas na memória de quem lembra, e eu nem sequer entendo o que digo na manhã de domingo e chuva mansa sobre o porto minúsculo-maiúsculo de que falo (ABREU: 2006, 234).

O tom desesperançoso (embebido em falsa esperança, portanto, irônico) é uma linha condutora de seus trabalhos, não apenas nas crônicas às quais se entregou exaustivamente nos últimos anos de vida, mas em toda produção poética. No fragmento anteriormente transcrito, evidencia-se o descompasso entre os ritmos temporais interior e exterior, além da forte presença do sentimento de plenitude provocado por uma noção íntima de eternidade (lembremos que o melancólico é onipotente quando se trata de julgar, para si e para os outros, os sentidos sobre vida, amor, humanidade, eternidade – como se dominasse tais assuntos mais do que todos os outros indivíduos, uma vez que julga tê-los vivido mais, sofrido-os em demasia).

Desconhecendo inicialmente qualquer infecção pelo HIV, o sujeito ficcional de Caio Fernando Abreu nasce melancólico, já nos primeiros escritos. E a AIDS não é mencionada, em suas narrativas de ficção, da mesma maneira como aparece, por exemplo, nas crônicas^[55] em que o autor assume a condição de soropositivo e nas cartas^[56] posteriores à divulgação pública de seu estado de saúde. Essas crônicas e cartas explicitam uma condição que o autor impõe a si mesmo: a de que o aproveitamento da vida deve ser intensificado, sem a hipocrisia e a encenação social em torno da doença. Também mostram um sujeito

destemido, pronto para enfrentar a dolorosa jornada que teria pela frente, com o anúncio de sua sentença de morte. Em carta à amiga Maria Lídia Magliani, o autor diz:

Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks) etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco...

Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há dez anos.

E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de determinar prioridades. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazusa, Hervé Guibert, Cyrill Collard (ABREU: 2006, 255).

O surto criativo ilustrado pela voz melancólica de Caio Fernando Abreu é, pois, um recurso de fuga. Entregar-se à literatura sem fazer dela um ativismo panfletário em prol da conscientização dos soropositivos, cuidar que o tema “AIDS” só apareça de forma mais dinâmica e desnuda em crônicas e cartas, deixando à ficção o papel que ela sempre teve na carreira do autor – o de produzir universos paralelos em que vozes se sobrepõem umas às outras rumo a uma tessitura dos desejos reprimidos. Daí emerge, por efeito, um desejo de “estar à toa”, de entregar-se a uma maré comumente contrária ao andamento da vida. A prostração física e existencial, nesse caso, adquire coloração específica: no conto “Os Sobreviventes”, por exemplo, o tema “solidão”, ativada pela predisposição melancólica, é derivado das sucessivas frustrações vivenciadas pelas personagens no plano político-ideológico. Quando as vivências intelectuais se chocam contra determinados muros – como o fracasso socialista –, e, ainda, quando o mundo exterior das convivências interpessoais implode ante o outro sempre inacessível, resta o culto desmesurado dos espaços interiores, do apartamento, do quarto, redutos de sujeitos encapsulados, dos circunlóquios ou das debilidades frasais. Porque o discurso do melancólico é sempre incompleto, entrecortado

por sua necessidade de se sobrepor à própria lucidez, fazendo dela sua escrava. Daí o que o discurso melancólico, em “Os Sobreviventes”, é uma sucessão caoticamente ordenadas de falas calcadas no sentimento ausência dos enlutados.

A dicção do melancólico é atrapalhada pela incontinência verbal, por sua mania de grandeza – criando uma literatura que não cabe no papel, um mundo aos pedaços infinitamente maior do que o parco espaço sígnico.

Uma vez que o mundo interior do melancólico é significado pela fragmentação – que entendo como uma alastramento do descentramento identitário, KRISTEVA diz ser a fala do melancólico a maneira de “dizer a fragmentação” (1989: 156), nessa espécie de discurso iniciático fundado pelo sujeito narrador, discurso este rebelde à própria representação, erigido para ser lido por si mesmo, sempre autoreferencial. É, assim, na crise da representação, que o melancólico deixa-nos entrever a psicose subjacente. Ele não estará, jamais, nos mesmos espaços em que circulam os sujeitos aptos aos convívios interpessoais e à cooptação pelos mecanismos que integram o maquinário do cotidiano (relações trabalistas, econômicas, enfim, comportamentos regidos pelas trocas materiais e simbólicas).

Outro exemplo: no conto “Ao simulacro da imagerie”, de *Estranhos Estrangeiros*, as trocas ruidosas entre consumo de mercado, filosofia e cultura *camp* decalcam seres aflitivos, para quem pequenas miudezas do cotidiano mais fazem sofrer do que produzir momentos de alegria isentos da afecção do mal-estar, da angústia. Temos aí a convivência, ameaçada por solavancos internos das personagens, entre um homem e uma mulher, estrangeiros em seu próprio país. Aliás, o descentramento instituído pela estrangeiridade (o sentido de não-pertencimento) encontra-se mancomunado com toda construção da melancolia na poética do escritor: é dele (do não-pertencimento) a proposta de se criar um lugar ficcional, o Passo ou

outros, no qual os desejos de auto-comiseração se fizessem explicitar; dele, além, as possibilidades de dialogarem entre si, no espaço urbano (ressentido da inexistência do Passo) indivíduos descentrados pelo enlutamento constante. Em “Bem longe de Mariembad”, também de *Estranhos Estrangeiros*, a unicidade é rompida com uma atitude alucinada do narrador diante da (in)existência de K, personagem-síntese de um esgarçamento da dor motivado pela condição estrangeira.

Já se disse que a estrangeiridade não é uma mera condição oriunda do rompimento de comunidades imaginadas. Ela está muito mais próxima de uma distorção da percepção do sujeito em relação à realidade circundante, que lhe é hostil a partir do momento em que ele resiste ser penetrado por ela^[57]. O enlutado não aceita que a realidade lhe possa determinar um roteiro, uma linguagem, uma cultura, por isso se põe, inconscientemente, em exercício de resistir às imposições. Seu primeiro – e maior – “desajuste”, o que pode significar a semente para a afecção depressiva, que imprime à visão das coisas uma coloração cinzenta, e que é a falta da própria Coisa, objeto de luto.

Assim é que, para o estrangeiro, esteja ele onde estiver, o luto funciona como uma bandeira de uma pátria que ele não tem (nunca conheceu, a não ser de relance, em *flashes* muito rápidos). E os seres de palavras de Caio Fernando Abreu não cabem em espaço algum, se os olharmos pelo prisma de um nomadismo interno: estando em São Paulo, sonham em voltar a Porto Alegre; em Paris, pensam na força magnética da paisagem cultural brasileira; de volta ao Brasil, encontram-se desrepeitados e deslocados no próprio país. Todos os contos de *Estranhos Estrangeiros* ilustram tal espírito melancólico do nômade.

A depressão, segundo KRISTEVA, todavia, é também um composto das relações

entre o espírito melancólico e a ameaça de sua fragmentação como sujeito de um discurso cultural (aí estaremos dialogando com as implicações étnico-raciais e políticas).

Seja no âmbito de um descentramento pela estranheiridade, seja no da construção de um lugar ficcional como cenário para a recordação fantasiosa, os enlutados dessas narrativas terão sempre em comum uma imagem corrompida – pelo eu profundo – do que representa o Outro homoeroticamente inclinado em sua vida. A tal ponto isso se revela que, em contos como “Natureza Viva” (ABREU: 2001, 110-114), os pensamentos do outro, o discurso do outro como um todo (os trejeitos, as palavras ditas e as silenciadas) são produtos de uma imaginação delirantemente implosiva: o outro não existe – ele é um fantasma que se junta às imagens recuperadas do passado e que configuram um “ideal de solidão”, o único ideal possível: “A presença do outro latejaria a teu lado quase sangrando, como se o tivesse apunhalado com tua emoção não dita” (p. 112).

Devido a um outro incômodo, alojado na prática discursiva da solidão irremediável, leremos uma poética em que o silêncio do outro constitui sua voz – e a interlocução dos solitários é a recompensa por uma procura estéril do companheirismo fantasma. A “Natureza Viva”, acrescento – de *Morangos Mofados* –, a respeito da melancolia traçada pelo prisma da ausência do outro homoeroticamente inclinado ou das ruínas deixadas pela interseção maliciosa do outro social, “Aqueles Dois”, “Pela passagem de uma grande dor”, “Além do Ponto” e “Morangos Mofados”. Todos contos em que a voz que narra o faz impelida por uma asfixia que vem de dentro para fora – asfixia pela lacuna, não pela sobreposição forçosa de algum objeto ou pela oclusão da passagem necessária da vida para a não-vida, do claro para o soturno, do significante para o significado (os significados

atribuídos ao outro são verbalizações ou pensamentos instaurados pela “falta”, lembremos).

Na mesma corrente da corrupção do eu profundo pelo silêncio do interlocutor – um eu que nunca está onde o outro o quer, não acompanha seu pensamento, pois está deveras ausentado da realidade para o fazer –, em “Pela Noite”, Pérsio e Santiago, paralelamente ao pacto de resgate do passado (o Passo operante), não conseguem extrapolar a escravização que o *bullying* lhes providencia: não se comunicam além da dor; não se descobrem além da noite. O evidente déficit de atenção de Santiago – sua divagação melancólica em torno de si mesmo – é um traço característico de sua conduta, pois ele é um desertor do Passo, assim como Pérsio, mas, ao contrário deste, não consegue produzir êxtase mundano ou se travestir de um discurso cínico sobre a convivência gay.

A negação da realidade, nota melancólica, produz, em Santiago, uma fluência de pensamento comprometida pela co-morbidade de seu alheamento ao mundo. E ele, em meio aos sobressaltos, é capaz de concatenar alguns significados: “Porque eu também sinto medo, e haverá a morte um dia. A vida é apenas uma ponte entre dois nada e tenho pressa” (p. 98).

Os sentimentos dúbios que Santiago alimenta por Pérsio são objeto de uma encolerização: o sujeito divagante não consegue pôr em prática quase nada do que sente, vendo-se impelido, com certa freqüência, a explosões súbitas de comportamento, acompanhadas de agressões verbais ou de encenações dramáticas dos sentimentos recalçados. Diante da ironia de Pérsio, que, como visto, reduzia toda e qualquer manifestação de afeto homoeroticamente inclinado ao sexo anal e suas conotações imersas em sujidade, Santiago decide ir embora, afastar-se da redoma virulenta do discurso do amigo, fugir do outro e de si mesmo. É absolutamente incapaz de resolver esse problema

que a ausência do outro – tão próximo, ali, com o hálito contagiante, na mesa ao lado – representa em sua vida melancólica. Pérsio e Santiago são vertentes do dualismo típico das oscilações de humor, indivíduos descentrados, acometidos de certa fobia social. O primeiro, um eufórico que canaliza morbidade no ataque verbal depreciativo ao outro social; o segundo, um enlutado introspectivo.

Os exemplos anteriores remetem a um outro perfil de desajustado (um tanto quanto avesso ao *caso* Pérsio e Santiago): aquele que prefere expor-se radicalmente porque crê na heroicidade de seu ato. Vê-se como mártir por sua própria grandiosidade e não mantém controle do esgarçamento interno do objeto faltoso. Externaliza a falta em forma de *performance* pública ou de atentado público ao pudor (conforme nomenclatura jurídica vigente). “Terça-feira gorda” se apresenta como o melhor exemplo do que falo. Nesse caso, a heteronormalização radical e homofóbica exerce um irresistível poder de atração entre os amantes, que tanto mais se vêem excitados quanto maior for a transgressividade de sua ofensiva pública. Trata-se de personagens que se caracterizam pelo desajuste comportamental, segundo os preceitos de classe média. A aproximação libidinosa de seus corpos é uma representação que desrespeita o próprio sentido de prazer seguro: a agressão é, para eles, um triunfo de sua grandiosidade (sentimento típico dos maníaco-depressivos, segundo a prescrição psiquiátrica).

Casos de violência física são, muitas vezes, o somatório indigesto de inúmeras violências simbólicas. E talvez a primeira delas seja a do indivíduo contra sua própria identidade. Os dois personagens de “Terça-feira gorda”, no interior de sua fobia social, só encontram sentido na atração que represente os mecanismos geradores do transtorno de que são acometidos. Quando aproximo personagens diferentes pelos transtornos de melancolia e

depressão, não quero dizer que todos são vítimas de uma mesma afecção, mas, sim, que existe aí um lugar-comum, uma energia muito particular oriunda de seus passados no Passo. Raul e Saul que o digam: os protagonistas de “Aqueles Dois” só se reconhecem um no outro porque, além de pressentirem uma afinidade estética, são desajustados do convívio social heteronormativizado. Criam para si simulacros de existência, a fim de que sobrevivam no ambiente de trabalho a partir do engano e da hipocrisia (dois traços que são associados aos discursos homofóbicos como um todo). Quando, finalmente, percebem que a afinidade chegou ao plano estético das trocas simbólicas, no âmbito do gosto artístico, não impõem qualquer resistência à demissão empregatícia de natureza homofóbica: seus mundos melancólicos, agora, passarão a existir independentemente do preconceito gerador de suas máscaras, uma vez que a eles foi dada a oportunidade de “sentir a falta do outro”, a de querer “estar junto à toa”, conforme nos ensinou MAFFESSOLLI.

Dicotomizados, desenraizados, descentrados, Raul e Saul se assemelham, também, à história do narrador de *Onde Andará Dulce Veiga?*, com a ressalva de que, nesse caso, a homofobia advém, em parte, da própria personalidade esfacelada do protagonista – um melancólico de carteirinha, que percorre várias identidades ao longo da trama (Dulce Veiga seria a última), alarmado que se encontra pela “falta de si mesmo”, que nada mais é do que a “falta do outro em si”. Afirmando insistentemente que “não sabe se é gay”, mesmo que a imagem sempre emergente de Pedro em sua memória lhe diga o contrário, tal narrador é a prova irrefutável de que a homofobia (do outro social em relação às minorias ou das minorias em relação a si mesmas) seja causa de um mal-estar social constante que corrobore a imagem de desajustado e a insira no rol dos deprimidos e melancólicos.

Há, ainda, um tipo específico de desajustado, que faz da homofobia um arsenal anti-

fóbico para a pintura de um “quadro heterofóbico” (a aversão visceral pelos discursos heteronormativizados em geral). Todos esses perfis, entretanto, representam o que há de inquieto na poética de Caio Fernando Abreu. Não há personagem ou narrador que não alimente em seu âmago o mal-estar ocasionado pelo desajuste de seu comportamento frente às regras que lhe são ditadas pela política de costumes heteronormativizados. Sublinha-se, pois, a velha premissa freudiana de que o mal-estar civilizatório tenha como uma de suas molas propulsoras a convivência em sociedade. Convivência que se torna ameaçadora a todo instante – devido a seu potencial auto-destrutivo – com a inserção, no tecido social, das “identidades pervertidas”.

O narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* não apenas pode ser interpretado como uma metáfora agonizante do processo de desajuste identitário, como se presta à investigação clínica de seus sintomas como um “transtornado”, inúmeras são as manifestações da afecção que carrega: transtorno de pânico, depressão, distorção da própria imagem, delírio. Ao aproximar-se da verdadeira Dulce Veiga, o narrador deixa claro que, há tempos, abriu mão de sua própria identidade, diluída nos acontecimentos mundanos onde também perdera sua vocação para o ato de viver. Em seu contato com as *Vaginas Dentadas*, reconhece como evidente o mal-estar oriundo de um desencanto pela vida e pelos sonhos, sobretudo os mais altivos: “_Ícaro morreu de Aids. E eu acho que estou doente também” (ABREU: 1990, 169) – diz Márcia. Mais uma vez, o ficcionista Caio Fernando Abreu segrega as doenças da alma das do corpo.

Em sua poética, não há espaços para identidades resolvidas. Personagens e narradores são construídos a partir de um olhar desfocado, já que sua acuidade será sempre comprometida pelas distorções que lhe são inerentes, que lhes irrigam a alma e que, pode-se

dizer, são o resultado das trocas estabelecidas com o mundo em que vivem. Os decênios de 1970 a 1990 carregam promissores *corpus* científicos da literatura psiquiátrica. Formam uma época em que se erige o homem pós-moderno, ou pelo menos a imagem que dele se diz, que a ele se reporta na teoria culturalista. É, então, esse homem, um desajustado: seguindo o rastro dos descentramentos identitários que transformam as questões de gênero em metáforas da “transição” e de “múltiplos olhares”, o sujeito homoeroticamente inclinado será fatiado em tantas formas e nuances corporais-comportamentais (gays, transexuais, travestis, bissexuais, ex-gays etc) que sua infrutífera busca pelo outro será traduzida como falso ajuste de contas com o passado higienista e certamente com todo um presente homofóbico. Basta que olhemos com um pouco mais de atenção para a imagem do “gay bem resolvido”, que se difunde atualmente, para que compreendamos o quão ingênuas são nossas esperanças de convívio harmonioso de todas as manifestações de sexualidade. Os gays são, de acordo com inúmeros discursos, aqueles a quem a vida impôs um número considerável de limitações e que, compelidos pelas políticas de emancipação identitária, atingiram um patamar em que se vê a possibilidade de felicidade. Nada mais enganoso, se pensarmos que há uma corrente dos tribalismos gays que vêem o símbolo de felicidade nos mesmos moldes pretendidos pelo casamento heteronormativizado. E as narrativas de Caio Fernando Abreu ilustram o que falo. A radicalidade com que o desejo elabora suas faltas cria, a cada página, um mundo de desilusões e de desintegrações daquilo que o olhar ficcional não aceita e contra o qual se posiciona de maneira arredia: os códigos e ajustes da convivência heteronormativizada. O desencanto de tais personagens não é apenas com o mundo em si – o mesmo com o qual aprenderam a “sofrer a diferença”: o heteronormativizado – mas com a imagem de mundo que seus múltiplos olhares

(constrangidos, violentados, repreendidos) alcançou e da qual serviram-se no incremento de uma vocação melancólica que aponta para a desistência da vida mecanicista.

Após o encontro com Dulce Veiga, o que resta ao narrador, se a ilusão (alicerçada debilmente por *glamour*) que ele criara estava ali, em carne e osso, ameaçando pôr terra abaixo o delírio que é o alimento mais precioso das almas errantes e auto-destrutivas? Entendo que, paulatinamente, vou retornando ao ponto que guia este trabalho: os dualismos presentes na poética de Caio Fernando Abreu obrigam-me a, obsessivamente (talvez um efeito colateral da leitura do autor), retornar sempre ao mesmo ponto, como que atraído por pegadas a esmo. De fato, a partir do momento em que constatei que a estrutura de descentramento ao dual dessa poética exige a compreensão dos espaços de dentro e de fora a que se submetem as representações, foi possível entender que fatores como depressão, melancolia, violência física e/ou simbólica, narcisismo e hedonismo fomentam todos um exercício de construção da “diferença” pela linguagem. Diferença sofrida, mal-resolvida (ao contrário daquilo em que muitos acreditam), que caminha para uma plenitude perigosa, aonde só chegam os enlutados que transitam da purpurina para o lixo.

Conclusão

Ninguém é capaz de compreender um dragão. Eles jamais revelam o que sentem.

CFA

AS NARRATIVAS DE CAIO FERNANDO ABREU SÃO TEXTOS QUE DIALOGAM COM UMA DESORDEM GLOBAL. Tipicamente pós-modernas. A intertextualidade, lida, predominantemente, em forma de paródia e pastiche pós-modernos, traz à tona a crise de elaboração da própria identidade do sujeito, crise que, em nossa sociedade, preexiste ao texto escrito. Criação literária e vida desregrada apontam na mesma direção: falta de direção.

Em função das novas concepções de mercado consumidor e de estilização superficial da vida, o autor propõe uma escritura marginal, que provoca em si mesma situações-problema, como a questão da ficção na pós-modernidade e do corpo, configurado pela escrita e desfigurado pela doença. Um caminho seguido por Caio Fernando Abreu é pôr a ficção à deriva no movimento multicultural da urbes, relegando a ela o papel de criar, por si mesma, uma linguagem-resposta aos múltiplos horizontes de expectativa relacionados a modos de ler, de ser, de vestir, enfim, de “consumir”.

Os estados depressivo e melancólico são sintomas da fragmentação do sujeito que, na pós-modernidade, passa a não ser, agora de forma menos camuflada, dono de si mesmo. Se uma das características mais evidentes da cultura de consumo é a fartura de oferta de produtos nas prateleiras, outra é a de tornar o próprio homem produto, às vezes o menos importante, em meio à circulação das mercadorias.

As narrativas homoeróticas apresentam a cena gay: muitas luzes, festas temáticas,

arrebatamento dos sentidos. É uma tristeza ensandecida. O entre-lugar é a presença da sexualidade alternativa lida por si mesma, em exercício de desreferencialização dos modelos caducos da repressão sexual. Onde andaré Dulce Veiga, senão no próprio espírito em busca de novas espiritualidades? Os modelos de comportamento sexual heteronormativizados, gastos e esvaziados pela necessidade constante de renovação na oferta de produtos, na sociedade de consumo, ruem aos poucos. Mas o discurso homofóbico, se não nos mantivermos em estado de alerta, pode mascarar-se em outras circunstâncias, assumindo novas e intolerantes vozes, às vezes até mesmo homoeroticamente inclinadas.

A crise religiosa da pós-modernidade se manifesta não através da falta de religião das personagens, mas através da busca de outras formas de expressão espiritual. A religiosidade, na urbes, deve coabitar o espaço multicultural, e por ele ser invadida, assimilando novos códigos morais e éticos. Ou mantendo-se reacionária, sectária, radicalmente à parte. As religiões são solapadas pelo “espírito consumista”. Mas podem dele se aproveitar, instaurando uma nova ordem moral e consumidora na desordem global. É o enfraquecimento dos códigos morais e éticos antigos (todos eles homofóbicos) e o fortalecimento de uma espiritualidade que surge do desencanto, da depressão e da melancolia, sem, no entanto, driblar tais estados espirituais. É, também, o surgimento de novos ícones de devoção e de êxtase espiritual por meio do consumismo e da mecânica capitalista.

DURKHEIM reforça a proeminência do entusiasmo coletivo vivido por todas as sociedades (1974: 92). Esse sentimento, entretanto, dentro das estruturas ritualísticas de uma espiritualidade gay, é oscilante, conforme vemos em narrativas de Caio Fernando Abreu, entre o arrebatamento festivo e a melancolia ironicamente manifesta. Uma vez que essa

nova espiritualidade sugere o fim de uma antiga, o sincretismo religioso ganha *status* diferenciador na elocução irônica, que se aproveita da condição marginal gay para falar “de dentro” do gueto, sem, no entanto, ser partidária dele. O sincretismo e o zen-budismo^[58], em Caio Fernando Abreu, exercem exatamente o papel de substituir, pela ótica alucinada e polissêmica atribuída aos novos ícones religiosos, o vazio deixado pelas igrejas monoteístas. A espiritualidade também sobrevive no âmago do *camp*, em que temos devotos gays de imagens e divas, demonstrando, em experiências de êxtase, o esvaziamento semântico de antigos ícones religiosos, “que não falam aos gays”, que “não protegem os pecadores nefandos”.

O subtexto, em Caio Fernando Abreu, apresenta uma voz que ri da opressão. É a paródia dos costumes entrelaçada ao pastiche do *pop* e do cinema. Quando os textos parodiados se encontram com as releituras do pastiche, temos um entre-lugar discursivo rico em referências. Babel afetada e homoerótica.

Há um paradoxo enriquecedor entre, por um lado, as tendências pós-modernas para a competição, igualização e imitação que as novas formas de espiritualidade consumistas indicam e, por outro, distinção, diferenciação, lidos quando a reação paródica, de ímpeto renovador, cede ao pastiche, que assimila valores e formas de representação *old-fashioned*. Dulce Veiga trilhou esses caminhos nos quais cinema *cult* e música fazem, paralelamente, homenagens e críticas a estados de espírito de uma época. Assim, a ficção de Caio Fernando Abreu, em que o desejo homoerótico assume função desconstrutora de verdades e textos, deixa-se colonizar, às vezes, sob páginas em palimpsesto, por inúmeras facetas do consumismo identitário e material. Há, também, a colonização virótica, que exerce o poder descentralizador sobre os conceitos de beleza física e de saúde. A oposição entre as belezas

inventadas e difundidas pelos veículos audiovisuais, caros aos grupos de indivíduos homoeroticamente inclinados, e a realidade de um soropositivo, são expostas por uma dialética irônica entre imagem do belo e doença. Entre a sala do espetáculo e a sala de um hospital.

Como um mosaico representativo de narradores, sem lugar, rosto ou nome, as narrativas são objetos artísticos colonizados, invadidos por discursos raivosos ou prostrados, nunca indiferentes. Quando o riso escarminho dos narradores não é paródico, tende ao desespero, à angústia verbalizada por uma enunciação irônica. É o riso nervoso dos que se sabem irremediavelmente perdidos. A dama da noite incensa sobre si mesma um perfume fúnebre e entoia um mantra para os desiludidos e fóbicos, os que têm medo de morrer de AIDS. Ela é a própria corporificação irônica do grotesco, uma diva hollywoodiana decadente e prostituída. O fotograma queimado de todas as divas do cinema.

Os dragões, em seu paraíso grotesco, são personagens que, no projeto artístico de imitar a vida, burlam as regras da boa convivência e, em sua misantropia nata, transformam o desejo de normalidade em desconcerto absoluto da ordem social. Os dragões rompem com as metáforas ordinárias da boa literatura: são seres imaginários e fugidios; apenas a palavra é capaz de entendê-los, de dizê-los. No entanto, não o faz. O narrador empresta sua voz solitária e auto-depreciativa (ABREU: 2001, 148) para falar deles, para dar a vida a eles, já que sua própria vida perdeu o valor unificador dos contos de fadas: “Queria tanto saber dizer *Era uma vez*. Ainda não consigo” (*Ibid.*: 147). Também os dragões buscam construir uma nova espiritualidade: seu tempo é mítico, eterno, não se deixa calcificar por extratos bem recortados de temporalidade. Eles agem no intuito de preservar a espiritualidade tribal, “diferente”, carregando consigo vozes de visionários, delirantes perdidos nos espaços da

memória.

Em *Morangos Mofados*, a desordem dos valores sociais se confunde com o projeto polifônico de traduzir as vozes perdidas ou normalmente desconsideradas nas solitárias construções urbanas. E as trocas culturais que entre si fazem os abismos colonizados, interpretados por seres de palavras em estado deplorável de excesso – por êxtase ou decadência –, penetram matérias inertes urbanas e ganham vida em novos mediadores de cultura. A busca incessante por novos prazeres e sensações tira as identidades do norte que lhe fora imposto pela repressão, sendo necessário que elas criem para si grupos de convivência ou organizações específicas de "solidão compartilhada". Não há mais uma linguagem-padrão. Há formas de contestar, de inverter os papéis, de carnavalizar a sisudez da vida.

As narrativas de *Morangos Mofados* concentram-se sobre a falta de concentração^[59] do indivíduo contemporâneo, em sua inabilidade para articular mundo interior e mundo exterior, transitando por um cenário social com mais dúvidas do que respostas aos dilemas da contemporaneidade. Através do choque entre os saberes urbano e interiorano, produz-se um terceiro saber, avesso aos dois, mas sempre em diálogo ácido com ambos: a identidade que destoa do retrato fixo e do fotograma linear. Sem essa particularidade do discurso irônico, polifônico, polissêmico e intertextual do ficcionista Caio Fernando Abreu, não haveria *sobreviventes*, não nos sendo possível ler nas vozes dos seres de palavras o tom enjoativo, a madorna política e existencial das esferas “privilegiadas” de consciência, criticadas assim que provocadas, em seu desassossego existencial, pelo interpretante do enunciado irônico. Também não poderíamos escavar e desencantar palavras cuja carga poética é venenosa, irrigada pela ironia raivosa das vozes abandonadas pela possibilidade de

amar, em “Uma praiazinha...”.

Os filhos bastardos da contemporaneidade, sobre cujas consciências os pais, a Igreja e o Estado não têm mais domínio exclusivo, habitam cenários ilusórios e esquizofrênicos. São ovelhas negras, que adiam, durante a atividade de composição da escrita ficcional, o dia em que perecerão massacradas pela excesso de informações que, contraditoriamente, constituem seu alimento fantasioso diário. Os contos desgarrados metaforizam os conflitos interiores que impelem as individualidades para um cenário de desidentidades. São narrativas que, movidas por uma força julgadora que as exclui da *boa literatura*, adensam-se para dentro de si mesmas, acuadas que estão pelo domínio dos que ditam as regras. O desgarrar-se de tais ovelhas é sempre proposital e o retorno ao cerne da questão existencial da própria literatura é a transfiguração do real, este objeto que produz dor nos indivíduos que se permitem tal sensação, como os personagens de Caio Fernando Abreu.

As identidades homoeroticamente inclinadas são estrangeiras não apenas porque vivem um exílio voluntário, mas porque estranham-se mutuamente, afligindo-se mediante o Outro. Os estranhos estrangeiros devem aprender a conviver com as instâncias múltiplas da realidade, mas não o fazem. Reagem ao aprendizado formal e adotam como lema de existência o rompimento de fronteiras. São identidades multi-hifenizadas, não apenas brasileiros-ingleses, brasileiros-americanos, mas brasileiros-?. Uma busca pelo amor pode ser uma procura pela capacidade perdida de emocionar-se. E esse dado é correspondente ao olhar homoeroticamente inclinado, que precisou inventar a si mesmo ao longo do século 20 e, nas últimas quatro décadas, passou a reinventar-se para manter-se de pé ante o desmoronar das utopias e o edificar-se das imagens-espetáculo.

A estrangeiridade corresponde a uma capacidade de negociação entre culturas, já

que o indivíduo precisa aprender a usar não apenas uma linguagem, no intuito de inserir-se no mercado de bens simbólicos e de capital. Nesse sentido, o sujeito homoeroticamente inclinado é sempre um estrangeiro para si mesmo, como nos diz KRISTEVA, porque, a cada reinvenção, deve aprender a perder-se, a ver diluída a própria auto-imagem, já que a anterior deixou de ser válida para aquele momento específico da vida. O estrangeiro passeia entre méis & girassóis, sempre em deslocamento, entre o que é dito e o sabor do que se entende. A palavra *estrangeiro* deixa de ser um verbete para a catalogação das identidades que embarcam e desembarcam em portos, aeroportos e rodoviárias. Ela invade o texto literário de Caio Fernando Abreu. Ela é uma metáfora para a própria narrativa que, de tanto buscar uma estrutura, desafina. E o desconcerto é sua beleza.

Ao soltar "as frangas", em paródico "desbunde" literário, as narrativas homoeróticas de Caio Fernando Abreu acenam, com seus paetês, plumas, vestidos, purpurina, fezes e esperma, para a desconstrução da vida enquanto conto de fadas de classe média. Escolhem o simulacro como auto-retrato crítico. E a morte do sonho como passaporte para outra vida.

Cabe a mim, diante do que foi exposto, demarcar algumas conclusões sobre a importância da narrativa homoerótica de Caio Fernando Abreu nos "compêndios" de literatura brasileira contemporânea. Sem querer reduzir a obra do autor a um lugar a mais nas prateleiras das livrarias ou das bibliotecas, embora sua contribuição artística mereça maior visibilidade, digo que a opção por uma marginalidade literária, no plano da enunciação, foi o melhor caminho para que um olhar homoerótico se formasse, destoando-se do olhar restritivamente gay. As narrativas do autor são, como já dito, pós-gays e pós-utópicas. Isso já as desqualifica como porta-vozes de "uma política", e as direciona "contra

qualquer política identitária” radical. Seu engajamento se dá na direção de uma linguagem própria, que parte do princípio de que não se deve adotar a altivez intelectual (“Os Sobreviventes”), porque isso minaria o contato mais amplo e sinestésico com o grotesco, o escatológico e o cropológico. Abandonando a altivez intelectual, todavia, o autor nos apresenta pontos distensos: adota o linguajar grotesco, mas não é lido pelas “massas”; reproduz a cena escatológica e cropológica (pela imundície prazerosa do ânus), mas há certos elementos emocionais em contenção, reprimidos, que causam o sofrimento psíquico a narradores e personagens.

Os pontos distensos contêm uma energia dual. O flerte de tais narrativas com o *pop* e com o audiovisual contemporâneo, geralmente, rende narrativas herméticas, ao contrário do que propõem as novas *mass media*. As únicas narrativas, aqui abordadas, cujas propostas estéticas permitem a averiguação por uma leitura superficial são *Onde andaré Dulce Veiga?*, porque, nesse caso, estamos diante de uma obra que presta tributo ao próprio conceito de *best seller*, ao se apropriar das estratégias narrativas dos romances policiais, e *As frangas*, pelo olhar pastichoso recaído sobre a fabulação infantil. Todos os demais livros, sacudidos que estão pelo descentramento identitário, não se permitem, a partir do que Roland BARTHES (1996) qualifica como *texto de prazer*, uma interação linear, medida, para causar um efeito emocional específico (angústia, tensão, alívio, conforto etc) entre os horizontes de expectativas do leitor contemporâneo e o desenvolvimento do enredo. São, antes, *textos de fruição*, porque exigem um movimento psíquico muito mais intenso, por vezes depressivo, no sentido de se desestabilizarem crenças pré-concebidas sobre a própria história sexual individual. Os textos de fruição (*Inventário...*, *Morangos Mofados*, *Triângulo das Águas*, *Os dragões...*, *Estranhos Estrangeiros*) que subjazem à estruturação

narrativa do ficcionista são, assim, homoeróticos, porque provocam desejos plurais. Nesse sentido, transcendem a mera estruturação romanesca e a tipificação de personagens. O desejo multifacetado impera sobre o comportamento folhetinesco que tais narrativas possam adquirir, e o significante torna-se um elemento falível para traduzir emoções intensas. *Onde andar...*, por sua vez, embora apresente a pluralidade afetivo-sexual necessária ao conceito de *homoerotismo*, contém um andamento narrativo também afeito ao consumismo literário.

O olhar homoerótico do ficcionista Caio Fernando Abreu se constrói como reação às taxações impostas pelas identidades radicais. Ele não nega a existência de uma condição *homossexual* presente em personagens trazidos à tona pela recordação fantasiosa (“Pela Noite”), mas não as aceita como definitivas, optando pelo intercâmbio entre as sexualidades (“Mel & Girassóis”). Ainda que refute quaisquer classificações, por temer o enquadramento identitário de praxe, Caio Fernando Abreu acaba por erigir uma poética na qual a condição sexual é, sim, determinante para a configuração de seu olhar ficcional e, por conseguinte, de sua forma de traduzir as emoções homoeroticamente inclinadas. Certas narrativas são homoeróticas porque trazem o *léxico inclinado* a nomear o desejo entre indivíduos do mesmo sexo. Porque a incorporação de termos e expressões como “viado”, “boy”, “dar o cu”, e de superlativos como “lindíssima” ao enunciado se dá em meio a um contexto em que se busca expressar um desejo conflituoso (sendo esse desejo implícita ou explicitamente direcionado a indivíduos do mesmo sexo), as narrativas abordadas ao longo deste trabalho podem, evidentemente, ser reunidas como pertencentes ao rol das obras homoeróticas contemporâneas.

A narrativa homoerótica é aquela que intenta dizer, diante do que a palavra não é capaz de expressar, sobre as tensões estabelecidas entre o desejo homoerótico em sua

construção, enquanto linguagem, diante de situações e de um linguajar heteronormativizado. Assim sendo, Caio Fernando Abreu é muito mais do que apenas um narrador de seu tempo: é um “inventor” de um modo específico – e homoerótico – de dizer a afetividade. E de recriá-la, sempre que possível, no intuito de uma desidentificação. De uma des-identidade.

Referências

ABELOVE, Henry; BARALE, Michele; HALPERIN, David (eds). **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York, London: Routledge, 1993.

ABREU, Caio Fernando. **Inventário do Irremediável**. Rio Grande do Sul: Movimento, 1970.

_____. **Inventário do Ir-remediável**. Porto Alegre: Sulina, 1996a.

_____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

_____. **Mel & Girassóis (antologia)**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. **Onde andarรก Dulce Veiga? Um romance B**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. **Limite Branco**. São Paulo. Siciliano, 1994.

_____. **O ovo apunhalado**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

_____. **Pequenas Epifanias**, crônicas. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. **Morangos Mofados**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Cartas**. Organizadas por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

- _____. **Triângulo das Águas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005.
- _____. **Caio 3 D: O Essencial da Década de 70**. Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2005.
- _____. **Caio 3 D: O Essencial da Década de 80**. Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2006.
- _____. **Caio 3 D: O Essencial da Década 90**. Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2006.
- ALLEN, Dennis. **Homosexualité et literature**. Franco-Italica. Serie contemporanea, Alessandria, n. 6, 1994, p. 11-27.
- _____. **The Gay 90's**. New York: New York University Press, 1997.
- ALMEIDA, Pires de. **Homossexualismo: A Libertinagem no Rio de Janeiro. Estudo das Perversões e Inversões do Instinto Genital**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Porto: Ed. Presença, 1974.
- ANDERSON, B. **Imagined Communities**. London: Verso, 1983.
- ANDRADE, Mário de. "Frederico Paciência" . In.: **Contos Novos**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993. P. 80-93.
- ARIES, Philipe. **Sexualidades Ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- AS BRUXAS de Eastwick**. Direção de George Miller. São Paulo: Warner Filmes, 1998. 119 min., color, legendado ou dublado. DVD.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Ática, 1995.
- AZEVEDO, Sânzio de. **Adolfo Caminha: Vida e obra**. Fortaleza: Casa de José de Alencar,

1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UnB, 1993.

BARBOSA, Raul de Sá. **Introduction. Bom-Crioulo: The Black Man and the Cabin Boy**. San Francisco: Gay Sunshine, 1982.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo Masculino: Perspectivas Teórico-Methodológicas e Práticas Críticas**. Caderno Seminal, Rio de Janeiro, vol. 8, pp. 7-42, 2000.

BARCELLOS, José Carlos. “**Literatura e Homoerotismo Masculino: entre a Cultura do Corpo e o Corpo da Cultura**”. In.: *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002. P.p. 127-155.

BARTHES, Roland; ECO, Humberto; TODOROV, Tzvetan. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. **Fragmento de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 1990.

BHABHA, Homi. **Nation and Narration**. London and New York: Routledge, 1990.

BEATTIE, Peter. “**Conflicting Penile Codes: Modern Masculinity and Sodomy in the**

Brazilian Military, 1860-1916". In: Sex and Sexuality in Latin America. Ed. Daniel Balderston and Donna J. Guy. New York: New York University Press, 1997. p. 65-85.

BESSA, Marcelo Secron. **Prefácio**. In: Melhos contos: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Global Editora, 2006.

BESSA, Marcelo Secron. "Restrovírus, Zidovudina e Rá! AIDS, Literatura e Caio Fernando Abreu". In.: **A Escrita de Adé: Perspectivas Teóricas dos Estudos Gays e Lésbic@s no Brasil**. São Paulo: Xamã Editora, 2002. p. 77-96.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BERSANI, Leo. **Homos**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro, 1987.

BLUE Velvet. Direção: Davida Lynch

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRACKETT, Ethan Samuel. **Erasing Baoundaries: Construction of Gender and Race in Adolfo Caminha's Bom-Crioulo**. B.A . Thesis, Harvard U, 1994.

BRAVMAN, Scott. **Queer Fictions of the Past: History, Culture and Difference**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BROWN, Michael P. **Closet Space: Geographies of metaphor from the body to the globe**. London and New York: Routledge, 2000.

BUENO, Eva Paulino. "**Caminha, Adolfo**". In: Latin American American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook. Ed. David William Foster. West Port, CN:

Greenwood, 1994. p. 94-100.

BUTLER, Judith. **The pleasure of repetition.** New Have: Yale University Press, 1990.

_____. **Bodies that matter. On the discursive limits of Sex.** New York: Routledge, 1993.

CALIFA, Pat. **Sex changes.** São Franciso: Cleis, 1997.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-crioulo.** São Paulo: Ed. Ática, 1995.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Roberta Close e M. **Butterfly: transgênero, testemunho e ficção.** Estudos feministas, v. 7, p. 37-52, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 5 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.

CARDOSO, Sérgio (org.) **Os Sentidos da Paixão.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

CASTRO, Francisco José Viveiros de. **Attentados ao Pudor: Estudos sobre as aberrações do Instinto Sexual.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1932.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Diferenças sexuais.** São Paulo: Escuta, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual, essa nossa desconhecida.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo.** 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

_____. **A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II.** São Paulo: Ed. Escuta, 1995.

DANIEL, Herbert. **Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos.** [S. l.]: Espaço e

Tempo, 1987.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Introdução: Rizoma**. In: Mil Platôs. Rio de Janeiro, 1996.

DOLLIMORE, Jonathan. **Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault**. Oxford: Clarendon, 1991.

DOLAN, Jill. **Presence & Desire: essay on gender, sexuality, performances**. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

DONALSON, Stephen. **Homosexual Themes in Literary Studies**. Nova York/Londres: Garland, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Natal: UFRN- Editora Universitária, 1995.

DUBERMAN, Martin Bauml, VICINUS, Martha & CHAUNCEY, George (ed.). **Hidden from history: Reclaiming the gay and lesbian past**. New York: Nal Books, 1989.

DURKHEIM, E. "Value Judgements and Judgements of Reality". In.: **Sociology and Philosophy**. Nova York: Free Press, 1974.

DYER, Richard. **Judy Garland and gay men**. In: Heavenly Bodies. Londres: Macmillan/British Film Institute, 1987.

DUARTE, Eduardo, SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e Doutores: Saber Médico e Prostituição no Rio de**

Janeiro, 1840-1890. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOSTER, David William. **Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing.** Austin: University of Texas Press, 1991.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade v. II: o uso dos prazeres.** 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANK, Lisa, SMITH, Paulo (orgs.) **Madonnarama.** São Francisco: Cleis, 1993.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Totem e Tabu.** Rio de Janeiro: Imago, 1974.

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

FRY, Peter. “Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: Prostituição, Homossexualidade e Raça em Dois Romances Naturalistas.” In: **Caminhos Cruzados: Linguagem, Antropologia e Ciências Naturais.** São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 33-51.

GINWAY, M. Elizabeth. “**Nation Building and Heroic Undoing: Myth and Ideology in ‘Bom-Crioulo’**”. In: *Modern Language Studies* 28.3, Fall, 1998, p. 41-56.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice, uma vida que se conta.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HABERLY, David T. **Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HALL, Donald E. & Pramaggiore Maria (editors). **Re-Presenting Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire**. New York and London: New York University Press, 1996.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOWES, Robert. **Race and Transgressive Sexuality in Adolfo Caminha's Bom-Crioulo**. In.: Luso-Brazilian Review, XXXVIII. Wisconsin: Board of Regents of the University of Wisconsin System, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction**. Nova York: New York University Press, 1996.

JAMESON, Fredric. "O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo". In.: **O Mal-estar no Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. P. 25-44.

JONES, Peter. **O mundo de Atenas. Uma introdução à cultura clássica ateniense**. São

Paulo: Ed. Martins Fontes, 1977.

KAPLAN, E. “Ann. Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: o caso MTV“. In.: **O mal-estar no Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. P. 45-63.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1989.

_____. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Bruno Souza. **A ética da narrativa**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000 (Tese de Doutorado).

_____. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro**. São Paulo: Annablume, 2002.

LEYLAND, Winston (org.) **Sexualidade e criação literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denílson. “**Bichas e Letras: uma estória brasileira**“. In: SANTOS, Rick, GARCIA, Wilton (orgs.) **A escrita de Adé: Perspectivas Teóricas dos Estudos Gays e Lésbicos no Brasil**. São Paulo: Xamã, 2002.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos. Sensibilidades Melancólicas, Imagens Neo-Barrocas**. Brasília: UNB, 1997. Tese de Doutorado.

_____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2002.

LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton (orgs.). **Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura**. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo & Imagem**. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2002.

MACRAE, Edward. **A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura**. Campinas: Unicamp, 1990.

MADONNA. **Sex**. New York: Warner Books, 1992.

MAFFESOLLI, Michel. **O Tempo das Tribos. O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **Dinâmica da Violência**. São Paulo: Ed. Vértice, 1987.

MALINOWSKI, Sharon. **Gay & Lesbian Literature**. Detroit/Londres: St. James Press, 1994.

MENDES, Leonardo Pinto. **O Retrato do Imperador: Negociação e Sexualidade no Romance Naturalista Brasileiro**. Diss. Um. Of Texas at Austin, 1998.

MILLER, Neil. **Out of the past: Gay and Lesbian History from 1869 to the Present**. Nova York: Vintage, 1995.

MIRA, Alberto. **Para entendermos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica**. Barcelona: Tempestad, 1999.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOSSE, George. **The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity**. Oxfor/Nova

York: Oxford University Press, 1996.

MOTT, Luiz. **Escravidão, homossexualidade e demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.

_____. **O sexo proibido: virgens, gays e escravos**. Campinas: Papyrus, 1988.

MURRAY, Stephen. **Latin American Male Homosexualities**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

NETO, Luiz Mello de Almeida. **Família no Brasil dos anos 90: um estudo da construção social da conjugalidade homossexual**. Brasília: UNB, 1999. Tese de Doutorado.

NORTON, Rictor. **The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity**. London and Washington: Cassell, 1997.

O MÁGICO de Oz. Direção de Victor Fleming. São Paulo: Warner Filmes, 1999. 101 min., color, legendado ou dublado. DVD.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo de. **Corpos e afetos em Caio Fernando Abreu**. In: Espaço, cultura e representação. Natal: Ed, UFRN, 2005.

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAZ, Otávio. **A dupla chama – amor e erotismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando Abreu” . In.: **A Escrita de Adé: Perspectivas Teóricas dos Estudos Gays e Lésbic@s no Brasil**. São Paulo: Xamã Editora, 2002. P. 97-114.

PESSOA, Frota. “**Adolfo Caminha, 1867-1897**” In: *Crítica e Polêmica*. Rio de Janeiro: Arthur Gurgulino, 1902. p. 215-233.

- PIERUCCI, Antonio Flávio. **Ciladas da diferença**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PLATÃO. “**O Banquete**”. In: O Banquete. Apologia de Sócrates. Belém: Ed. UFPA, 2001.
- POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Ática, 1990.
- PROULX, Annie. **O segredo de Brokeback Mountain**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca Ltda., 2006.
- PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- QUEIROZ, Luiz Gonzaga Morando. **Transgressores e Transviados: A representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992. Dissertação de Mestrado.
- REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BOBERTSON, Pámela. **Guilty pleasures. Feminist camp from mãe West to Madonna**. Durhan: Duke University press, 1996.
- SANTOS, Rick, GARCIA, Wilton (orgs.) **A escrita de Adé: Perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicos no Brasil**. São Paulo: Xamã, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____, **Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture**. Ed. John Gledson. London: Verso, 1992.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men: English literature and male homosocial desire**. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley / Los Angeles:

University of California Press, 1990.

SIBILA, Paula. **Identidades e Culturas: do homo-psicológico ao homo-tecnológico: a crise da interioridade**. Rio de Janeiro: *Semiosfera*, ano 3, número 7, 2003.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. **Do Texto à Cena: Transcrições da obra de Caio Fernando Abreu**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. Dissertação de Mestrado.

SINFIELD, Alan. **The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment**. London: Cassell, 1994.

SINFIELD, A. **Gay and After**. Serpent's Tail, 1998.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas, Polacas... A Prostituição no Rio de Janeiro do Século XIX**. São Paulo: Ática, 1992.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

SONTAG, Susan. **Aids and its metaphors**. London: Penguin Books, 1989.

_____. **Notes on Camp**. <http://.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncapm.1964.html>. (Disponível em 20/04/06).

_____. **A Doença como Metáfora**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (org). **Literatura e Homoerotismo: uma introdução**. São Paulo: Scortecci Editora, 2002.

SPENCER, Collin. **Homossexualidade: Uma História?** Rio de Janeiro: Record, 1997.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Can the subaltern speak?** In: *Marxism and interpretation of culture*. C. NELSON & L. GROSSBERG (orgs). Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

_____. **In other worlds**. Essays in cultural politics. New York: Metheum, 1987.

_____. **Outside in the teaching machine**. New York and London: Routledge, 1993.

STRYKER, Susan. **May Words To Victor Frankenstein Above The Village of Chamounix: Performing Transgender Rage**. New York: Gordon and Breach Science Publishers S.S. 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

TARABORRELLI, J. Randy. **Madonna: uma biografia íntima**. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

TEIXEIRA, Ângela B. do Rio *et al* (orgs). **Sobre o desejo masculino**. Salvador: Ágalma, 1995.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso – a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade**. São Paulo: Record, 2002.

TURNER, William B. **A Genealogy of Queer Theory**. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VELUDO AZUL. Direção de David Lynch. São Paulo: MGM, 2002. 121 min., color, legendado ou dublado. DVD

WEEKS, Jeffrey. **Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity**. London: Rivers Oram, 1991.

WOODS, Gregory. **A History of Gay Literature: The Male Tradition**. New Haven/

London: Yale University Press, 1998.

YOUNG, Robert J.C. **Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race**. London: Routledge, 1995.

[1] O termo *homossexual* será por mim grifado sempre seu uso se der em um contexto que busque evidenciar “categorias sexuais” em oposição, como *gay* e *homossexual*, por exemplo.

[2] Embora a Associação Americana de Psiquiatria (APA) tenha, em 1973, banido de seus verbetes a homossexualidade como “doença mental”, no Brasil, a exclusão de tal “patologia” só ocorreu em 09/02/1985, quando o Conselho Federal de Medicina decidiu, cedendo a pressões do Movimento Gay e de outras vozes, tornar sem efeito o código 302.0, da Classificação Internacional de Doenças (CID). Em âmbito mundial, todavia, tal exclusão efetivou-se vinte anos depois da decisão brasileira, em 1995, pela Organização Mundial de Saúde (OMS). (Cf. NETO: 1999, 29).

[3] Aspas minhas: analogia à expressão “homens que gostam de outros homens”, reiteradamente adotada por James N. GREEN (2000).

[4] No original: “It refers to the supposed uncertainty about his own sexual identity of the perpetrator of the antigay violence” (1990: 20). [Tradução minha].

[5] SEDGWICK considera as redes de convivência excessivamente masculinizadas como os locais ideais para o surgimento de sentimentos antagônicos de “revanchismo” e “solidariedade”, que são formas de materialização de desejos plurais. A “homossociabilidade” é um conceito complexo, porque abrange não apenas a inclinação homossexual específica, como também o “desejo homosocial”, traduzido em forma de afinidade e, às vezes, repulsa (que é, também, uma forma de dialogar com a atração entre indivíduos do mesmo sexo) (Cf. SEDGWICK: 1985).

[6] No caso específico dos homossexuais, Pierre BOURDIEU amplia seu conceito de “violência simbólica”, utilizado para caracterizar prioritariamente a dominação masculina em relação à mulher. Segundo BOURDIEU, “a forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, à diferença da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizadas” (2002, 143).

[7] Há, todavia, teóricos que apontam para o surgimento de uma cultura de massa, no Brasil, a partir dos anos 30, momento que marca não apenas a derrocada da República Velha, mas a sedimentação do rádio como mania nacional, além do nascimento de um império jornalístico pelas mãos de Assis Chateaubriand (Cf. SODRÉ: 1972, 24-5).

[8] Sobre as coletividades que se formam em torno de afinidades estéticas, conferir MAFFESOLLI: 1987.

[9] Uma homocultura é, de início, uma cultura de gueto criada para sustentar as relações homoeróticas e manter viva uma memória dos grupos formados por indivíduos que gostam de pessoas do mesmo sexo. Faz-se através da frequência aos ambientes especificamente gays, como boates, bares e saunas. Reproduz seus códigos por meio do sistema afetivo e intersemiótico de adoração ao cinema clássico ou com vocação ao *cult*, à música e às divas, em função das quais muitos números performáticos são construídos por artistas transformistas. Todo o tecido homocultural se faz coeso por práticas lingüísticas que mantêm um léxico próprio: termos como “viado”, “bicha”, “bofe”, “tia”, “irmã”, além de uma infinidade de adjetivos e substantivos que se reciclam cotidianamente no interior do próprio movimento difusor da homocultura, assumem valor semântico paródico, a provocar as razões homofóbicas que lhe deram vida. A homocultura se faz presente nas energias sociais e consumismos identitários visíveis em shows de transformistas, no mundo das divas, nos circuitos de “pegação”, nas trilhas sonoras das boates, no consumismo “fashion” e em todos os novos tribalismos que incensam práticas de sexualidades alternativas ao padrão heterossexual – alguns, indivíduos assumem-se abertamente como gays; outros, nem tanto, envoltos que estão por inúmeros mascaramentos sociais. Pertencer a um universo homocultural (da adoração às divas, das representações paródicas de *drag queens*, *drag kings* e outros, dos transcurtos noturnos pelas boates e, sobretudo, da assimilação, via consumo, dos estilos de vida marcados por uma “sensibilidade gay”) seria, pois, identificar-se com atributo(s) que remete(m) a uma “diferença” em relação ao dualismo arcaico de gênero – homem/mulher –, sem que isso obrigue os indivíduos aí inseridos a práticas sexuais ou inclinações passionais para com outros do mesmo sexo.

[10] Segundo BAKHTIN, “a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias e necessidades são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (1993: 43). À abordagem de BAKHTIN sobre o grotesco, é preciso acrescentar o papel característico que a cultura popular brasileira, com seu linguajar afetivo (de onde provém o grotesco como “desvio” da norma), tem no empreendimento literário de Caio Fernando Abreu, que busca aproximar-se das camadas menos elegantes da língua para criar um “estilo alternativo” e irrequieto, em que impera a não-conformidade.

[11] Cito-os, aqui, pelo ano de publicação. Para citações no corpo da tese, observar edições nas Referências.

[12] AZPITARTE afirma que “muitos acham que esta última denominação [homofilia] é 'o termo preferido pelos próprios homófilos, que consideram expressar melhor o conjunto de sua personalidade' (Daniel, M., e Baudry, A., *Les Homosexuels [Vie Affective et Sexuelle]*, Casterman, Paris, 1973, p. 17). Outros, no entanto, afirmam que se trata de uma manobra evidente, já que o vocábulo 'homófilo' assusta menos que o termo 'homossexual', podendo seduzir ingênuos, persuadidos de que o perigo é menor quando o aspecto sexual parece estar excluído” (AZPITARTE apud NETO: 1999, 30).

[13] Na primeira edição, este adjetivo não possuía hífen, cujo acréscimo implica em maiores possibilidades interpretativas e na abertura da ambigüidade “remediável/irremediável”, que também pode ser oxímoro representativo da condição humana.

[14] A homofilia ganha uma dimensão mais política, no Brasil, quando, nos anos 70, as influências dos movimentos gays americanos – sobretudo do *Gay Power*, da cidade de São Francisco, e dos ventos Pós-Stonewall (ou seja: toda política de visibilidade gay e de reivindicação que tenha como estopim as lutas travadas entre gays e policiais, no bar Stonewall, em Nova York, no ano de 1968) – e o acelerado processo de urbanização das capitais Rio de Janeiro e São Paulo rendem terreno fértil para a formação de grupos de debate sobre homossexualidade (*Somos*, 1978) e de veículos impressos prioritariamente dedicados ao público gay (*O Snob*, 1969; *Lampião da Esquina*, 1978) ou simpatizantes a ele (*O Pasquim*, 1970) – GREENN:

2000, 299, 393, 432 e TREVISAN: 2002, 343-350. O uso do termo *gay* é também uma importação e substituí, com sua popularização em todo o território nacional, o uso de *entendido*, muito comum nos anos 60. Segundo o antropólogo Peter FRY, o termo “entendido”, usado por cariocas e paulistas, apontava para um afrouxamento da hierarquia “bicha/bofe” – passivo efeminado e ativo viril, respectivamente (FRY: 1982, 94-95). O termo *entendido* ainda é empregado por muitos gays, mas as conotações são fluidas e não servem para identificá-los perante o todo social.

[15] SEDGWICK classifica esse tipo de violência anônima, o das cartas, como um discurso baseado no silêncio em que se pode, claramente, ler, não pelo código verbal, mas por posturas sociais as mais diversas, o enunciado “eu sei que você sabe”(1990: 147). Nomeia esse tipo de investigação silenciosa – mas com ressonâncias incômodas – da intimidade alheia como a “retórica pública do segredo vazio” (*Ibid*, 158). O pensamento da autora acerca dos conflitos do tecido homosocial baseia-se na existência de dualismos profundamente enraizados no imaginário social e ratificados pelas práticas político-culturais que reiteram o conformismo das posturas sexuais e do conhecimento público que delas se tem em pilares dualísticos, como *conhecimento/ignorância, natural/desviante, urbano/provinciano, inocência/iniciação, homem/rapaz, cognição/paranóia, público/privado, majoritário/minoritário* – para delimitar apenas os mais evidentes.

[16] A obra *Ovelhas Negras* foi publicada em 1995. Em 2005, com o lançamento da coletânea Caio 3D (2005, 2006, 2006), compilação em três volumes do mais significativo de sua obra, *Ovelhas Negras* recebeu nova roupagem. Está inserida no primeiro volume, *Caio 3D: O Essencial da Década de 1970* (ABREU: 2005). Usarei esta obra para recortar exemplos e citações.

[17] Os principais verbetes que atualizam o olhar de SEDGWICK sobre a economia discursiva que aprisiona o desejo homoerótico e, ao mesmo tempo, libera a interpretação pública sobre a intimidade gay dizem que o armário é um quarto para privacidade e recolhimento; um aposento privado; uma câmara fechada (1990, 65).

[18] João Silvério TREVISAN (2002:183) salienta que o desbunde foi uma atitude de diversas frentes político-culturais que buscavam embaralhar as posições de feminino e masculino, propondo, pois, novas vias de acesso à sexualidade, durante os anos 70. TREVISAN destaca alguns nomes que fizeram o cenário contracultural e de “desbunde” dessa época: Caetano VELOSO, o grupo teatral Dzi Croquettes, o cantor Ney MATOGROSSO, o artista plástico Hélio OITICICA, dentre outros. Ver, também, em GREEN, 2000:408.

[19] O brasilianista James N. GREEN observa que a história da presença de “homens que gostam de homens” (expressão do autor) no Carnaval brasileiro demonstra que manifestações públicas de inversão de gênero são sazonais e restritas (GREEN, 2000: 393) e que, como eco da decretação do AI5 na década de 60, os travestis, que muito brilho sempre emprestam à festa, viram-se proibidos de realizar bailes exclusivamente gays, apenas sendo permitida sua presença, desde que “respeitosa”, em festas destinadas ao público heterossexual (*Ibidem*, 369).

[20] Veremos, ao longo deste trabalho, a importância da metáfora “purpurina” na referência às identidades que compõem uma cultura gay festiva.

[21] Evidentemente, com tal expressão, afirmo a presença de Caio Fernando Abreu como etapa da construção de uma identidade gay brasileira pelo viés literário. Atualmente, alguns críticos afirmam que a política das desidentidades (que se traduz como uma reconstrução de identidades) compreende um contexto “pós-gay”, ou seja, posterior à necessidade de afirmação disseminada ao longo dos anos 70 e 80. (Ver SINFIELD: 2003 apud LOPES: 2002, 23).

[22] O estabelecimento de uma vida social entre os gays e os códigos e linguagens específicas que aí têm origem.

[23] José Carlos BARCELLOS observa que a dinâmica da cultura gay é marcada por um processo de exclusão da palavra, pois “desde suas manifestações mais mezinhas na vida cotidiana, a cultura gay afirma-se por um

estar-aí que se veicula preferencialmente em códigos gestuais e visuais que dispensam longos discursos, justificações ou argumentações elaboradas: um olhar, um toque, um gesto, um pequeno sinal e tudo está dito” (BARCELLOS: 2002, 129).

[24] Dentre as várias conotações atribuídas à imagem de Hermes, as que mais se evidenciam diante do apetite paródico do narrador, em “Sargento Garcia”, são: o deus da fertilidade, tendo seu culto centrado na Arcádia; protetor dos rebanhos associado a divindades da vegetação (as ninfas e Pã); vínculo onomástico com “herma”, palavra grega para denominar os montes de pedras que indicam caminhos, “conduzindo” pastores e viajantes; tardiamente, foi representado como um jovem de corpo atlético (um modelo para os desejos homoeróticos) e imberbe, ostentando um capacete alado, além de asas nos pés e, nas mãos, o caduceu - bastão mágico com que distribui fortuna.

[25] Lembremos que este termo, como já salientado, aplica-se ao contexto naturalista oitocentista ou, como é o caso da presente referência, às conotações eivadas de biologização que atravessam os discursos autoritários e homofóbicos ao longo do século 20.

[26] Vide, em MAFFESOLLI (1987), a relação entre o novo tribalismo - em sua acepção estética e cultural - e o culto a Dionísio, divindade associada à fertilidade do campo e da família. As “falóricas” eram festas agrárias gregas em que se carregava um grande falo, apontando, pois, para seu aspecto sensual-libidinoso no que tange à agregação comunitária em torno de certos objetivos, que se ramificavam sempre em prazer do corpo e fertilização (ambos ritualísticos). Contemporaneamente, as festas gays, em bares, boates, paradas do orgulho gay e outras têm uma forte presença ritualística, no sentido de uma agregação de indivíduos a partir de uma afinidade estética (música, roupa, cinema etc.) impregnada de sensualidade e consumo de álcool e outras drogas. Inclusive, a expressão “vício grego” foi muito usada, em boa parte da história da doutrinação cristã e da perseguição inquisitorial, para demarcar fronteiras entre o que é considerado pela Igreja como uma perversão inominável (ou “pecado nefando”) e o que é saudável na constituição de famílias falocráticas e cristãs. Curiosamente, em muitas festas destinadas à clientela gay, o culto a Dionísio aparece em forma de tema, de indumentária dos dançarinos (os chamados “go-go boys”), o que caracteriza uma forma de releitura do mito, ao passo que se lê também o moralismo cristão na figura de padres e freiras, em *performances* paródicas e despudoradas.

[27] Muito próximo da epifania de Clarice LISPECTOR, ou seja, a existência de dois momentos constitutivos do universo interior das personagens: o antes e o depois de uma descoberta emocionalmente descentralizadora.

[28] Cf. DUARTE: 1995.

[29] A expressão “recordação fantasiosa” é aqui empregada no mesmo sentido a ela atribuído por Freud e, posteriormente, apropriado por DERRIDA: um processo de recalque através do qual uma imagem memorialista indiferenciada e/ou secundária, sem importância aparente, encobre uma impressão efetiva com a qual mantém uma resistência (KOFMAN, CAP. III).

[30] Um aprofundamento sobre a identidade do estrangeiro no cenário metropolitano pode ser encontrado no trabalho de Bruno Souza LEAL, *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* (op. Cit., 2002). Ver, também, o ensaio *Entre homens, entre lugares*, de Denilson LOPES (2002, 187-212).

[31] A identidade gay, conforme inúmeros estudos, não se resume somente a uma prática sexual com pessoas do mesmo sexo, mas de uma identificação cultural específica, de um compartilhamento de afinidades estético-culturais. Fala-se, também, de uma “afinidade estética” entre gays – boates, música, vestuário – como marca integradora dessa identidade (LOPES: 2002).

[32] Cidade ficcional que é vista com frequência em narrativas do autor, geralmente caracterizando-se a partir de traços memorialísticos em que vida e obra se misturam. A primeira referência ao Passo da Guanxuma foi

feita no conto “Uma Praiazinha de Areia Bem Clara, Ali, na Beira da Sanga”, presente em *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU, 2001: 81-90). A referência ao Passo da Guanxuma é feita em várias narrativas, dentre as quais destaco a novela “Pela Noite” e o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. “Guanxuma” é o nome dado a um fitoterápico indicado como antidiurético e no combate a diversas afecções, como as da pele – o que evidencia uma aproximação cada vez maior entre a obra de Caio Fernando Abreu e os tratamentos da medicina alternativa que se propagaram a partir da década de 1970.

[33] Na repetição pronominal, o Mesmo e o Outro em sua diferenciação identitária.

[34] FOUCAULT opõe à arte erótica (*ars erótica*) uma ciência sexual (*scientia sexualis*), desenvolvida no século 19, e que é apta a diagnosticar, no sexo, certas “disfunções”, muitas das quais mediante o rito da confissão, para que e, em seguida, se processe o enquadramento ou tratamento do “desviado” (2001: 66).

[35] Termo cunhado por estudiosos ingleses e que nomeia perseguições e humilhações no ambiente escolar impelidas por certo grau de violência, implícita ou não, com ressonâncias psíquicas para a vida dos alunos que não se encaixam nos padrões de beleza – os obesos, os que apresentam deformações físicas –, de raça, de orientação sexual, de comportamento – os tímidos, por exemplo.

[36] O jornalista Paulo Francis, por exemplo, considerado um ícone da imprensa brasileira, sobretudo em sua crítica à ditadura e à estatização de empresas. Invariavelmente, alcunhava o sexo anal como “sodomia masculina” e fazia questão de utilizar esta expressão medieval como taxonomia necessária à distinção entre os puros e os impuros (os homossexuais) e, respectivamente, os saudáveis e os doentes. Tal a sua “respeitabilidade” nos jornalismo impresso e televisivo (TREVISAN: 2000, 451).

[37] Grifo do autor.

[38] Grifo do autor.

[39] Grifo do autor.

[40] Verdade é que Hollywood tem se apropriado estrategicamente da imagem viril do cowboy de outrora, em filmes como *Brokeback Mountain*, do taiwanês Ang Lee (um olhar fílmico erigido a partir da tentativa de resistência de Taipé contra a cooptação comunista chinesa e patenteado pela indústria das imagens americana), obra baseada no conto homônimo de Annie PROULX, no qual os cowboys Ennis e Jack são rudes e nada estilizados (dentro de uma sensibilidade estética gay), ao contrário da beleza física clássica proposta pelos personagens de LEE. Contrapondo o modelo clássico de beleza masculina e a nova perspectiva narrativa em torno do herói oriundo do velho oeste americano, PROULX, por exemplo, descreve Ennis como possuidor “de nariz aquilino e cara estreita, era desgrenhado e tinha o peito meio encovado, equilibrava um tronco pequeno em pernas compridas e finas (...)” (2006:11).

[41] Obra escrita em forma de diário, quando o autor viveu, como um imigrante, em precária situação, na cidade de Londres. O texto foi publicado em *Ovelhas Negras* e se caracteriza por ser uma compilação de dispersos (*Ibid.*, 193), um misto de realidade e ficção, em que as vozes autoral e ficcional se mesclam e compõem um painel literário único. Este relato da decadência humana ao lócus mais solitário que a metrópole européia possa ser (não há moradia fixa: há o despejo constante do narrador e de seus amigos, a não fixação de endereço que o impele a escrever para a mãe e não poder esperar por uma resposta) e ao insólito das relações (amigos fugazes, identidades-sombras, em deslocamento perene) pode ser visto também como a reificação do homem em meio à dinâmica urbana, aos contratos de convivência entre ingleses e imigrantes ilegais, às necessidades básicas de sobrevivência, à experiência alucinógena das drogas e ao contato sexual nos transcurtos noturnos.

[42] O estilista, apresentador e, agora, deputado federal eleito Clodovil Hernandes é um exemplo de

“personagem afetada” construída em tom paródico e provocativo durante os anos 80 e difundida pelo audiovisual heteronormativizado.

[43] Em *A próxima vítima* (1995), de Sílvio de ABREU, e *Por amor* (1997), de Manoel CARLOS rompe-se com a estrutura de composição do *homossexual* afetado comumente exibido em programas de humor.

[44] Em 2001, a MTV exibiu o “Fica comigo gay”, o primeiro programa a autorizar, explicitamente, um beijo gay em rede nacional. A partir de então, outras experiências se deram nessa direção, como o “Fica comigo lésbico” (2002) e o “Beija-sapo gay” (2006).

[45] Uma forma de consumo que interfere na caracterização identitária nas obras de Caio Fernando Abreu é o consumo de entorpecentes. Nesse caso, há uma ironia: o sujeito que consome as drogas é, também, por elas consumido. Esse retrato *hippie* e adicto pode ser lido em “Lixo e Purpurina”, obra escrita em forma de diário durante os anos nos quais o autor viveu em exílio voluntário na Inglaterra. A “fuga” para as terras inglesas é apenas uma, dentre várias. O consumo de drogas ilícitas, também. Entre uma fuga e outra, o diário é composto, frase por frase, até que adquira a forma de um metatexto, que se põe em diálogo com todas as citações de que o narrador faz uso e se erija como um corpo próprio, ou um *corpus* composto e decomposto, sucessivamente, até que atinja uma voz particular, caracterizada pela dor e pela angústia, que são traços das identidades descentradas por políticas excludentes. De repente, nem o ímpeto libertário *hippie* de origem faz mais sentido: “Grafitado, num muro em St. John’s Wood: ‘Flower Power is dead’” (p. 201). O fim de uma ilusão conduz o narrador à busca de outras formas de evadir-se. A notícia, estampada no muro londrino, de que o estilo *hippie* estava condenado à extinção é a confirmação do que o narrador já vivenciava, há tempos: uma busca por instantes fugazes de felicidade em meio à infelicidade reinante.

[46] No original: “what the Camp eye appreciates is the unity, the force of the person” (SONTAG: 1964, 6). [Tradução minha].

[47] Nome próprio há muito associado à pueril protagonista de *O Mágico de Oz*, de Victor FLEMING (1939). A atriz Judy Garland, devido à repercussão do papel, tornou-se ícone *camp*. A atuação de Rossellini submete a inocência da personagem do filme a um espetáculo grotesco, em que há a ranhura no modelo de inocência campesina, com a violência sexual proposta pelo filme de LYNCH e o subsequente rompimento com a infância. A voz amargurada e subjugada de Dorothy-Rossellini se opõe ao encantamento alienante da voz de Dorothy-Garland. O resultado dessa retomada, feita por LYNCH e por Caio Fernando Abreu, é o abandono da sutileza e da utopia (no sentido mais exato de uma busca por um lugar perfeito na vida) e a nomeação de outros lugares ficcionais em que predominam o desnível ou “baixo nível”. O arco-íris presente em *O Mágico de Oz*, símbolo da comunicação entre dois mundos (um esmaecido e morto; outro, vivo é mágico), tornou-se ícone do Movimento Gay.

[48] Grifos meus.

[49] As narrativas homoeróticas do ficcionista Caio Fernando Abreu retratam uma forma de sensibilidade pós-gay no que diz respeito ao momento posterior à erupção de comportamentos e à formação linguageira provocadas a partir de Stonewall, momento no qual os ideais em torno de uma igualdade entre *homossexuais* e *heterossexuais* se transformaram em estruturadores de propostas político-identitárias. O autor Caio Fernando Abreu afirma que “não existe literatura gay. A literatura é boa ou má literatura” (ABREU: 1996, 34). Em entrevista, justifica tal pensamento: “Nunca me liguei a movimentos de liberação gay porque eu acho que não existe homossexualismo, existe sexualismo. As pessoas são sexuadas ou assexuadas” (FONSECA: 1988, 14). Tal perspectiva é pós-utópica porque soma a descrença em um engajamento sexista a um olhar muito particular sobre o valor estético do texto literário, que, como vimos, subverte toda referência ao beletrismo e ao tom bem comportado.

[50] Medicamentos como os nucleosídeos (*Zidovudina – AZT, Lamivudina, Estavudina, Abacavir*), os não-nucleosídeos (*Nevirapina, Delaviridina, Efavirenz*), o nucleotídeo (*Adefovir Dipivoxil*) os inibidores de protease (*Indinavir, Ritonavir, Saquinavir, Nelfinavir, Amprenavir*) até o moderno *Fuseon* (que atua antes

que o vírus penetre nas células saudáveis) ajudarão a reduzir conotações malignas sobre o contágio e integrarão uma nova forma de discurso dos gays infectados: a de que sua saúde pode ser administrada, bem como a de que seus corpos ainda apresentam grandes possibilidades estéticas quando o tratamento é combinado com atividades físicas que combatem certas deformações, como a *Lipodistrofia* – acúmulo irregular de tecido adiposo.)

[51] Segundo SONTAG, “o estalinismo era chamado de cólera, sífilis e câncer. O uso exclusivo de doenças fatais para imagens na política dá à metáfora um caráter muito mais penetrante. Hoje, fazer a analogia entre uma doença significa imputar-lhe culpa e prescrever-lhe um castigo.” (CF. SONTAG: 1984, 102).

[52] Notável como, em “Mel & Girassóis”, o cinema europeu, metonimizado em nomes como WENDERS e FASSBINDER e avesso à superficialidade e linearidade de boa parte das produções hollywoodianas, é citado paralelamente a sucessos comerciais, como *As Bruxas de Eastwick*, filme de George MILLER (1985), protagonizado por Michelle Pfeiffer e Jack Nicholson. O narrador do conto processa imagens e textos com valores (afetivos e materiais, já que, nesse caso, podemos falar de um embate irônico entre a alta e a baixa cultura) diferenciados e os reúne numa compilação pós-moderna (ou num mosaico babélico, no qual os textos dialogam entre si, exclusivamente, por se recusarem mutuamente no plano da linguagem cinematográfica).

[53] Expressão de FREUD para designar o mecanismo de fuga contra a opressão civilizatória. O sentimento oceânico pode originar-se da expressão religiosa das massas, da catarse artística e do uso de entorpecentes químicos, por exemplo (1990, 14).

[54] Na década de 1990, o *Prozac* (nome-fantasia para o agente químico *Fluoxetina*) surge como a pílula da felicidade, pois sua prescrição, inicialmente condicionada aos casos depressivos em função da carência de serotonina, promove uma revolução nos estudos da depressão clínica. Imediatamente, surgem novos medicamentos, com reduzidos efeitos colaterais – se comparados aos antidepressivos tricíclicos aplicados até os anos 70.

[55] Caio Fernando Abreu expõe publicamente sua doença com a publicação de *Última crônica para além dos muros*, em 18 de setembro de 1994, no Jornal *O Estado de São Paulo* (a crônica seria republicada no livro *Pequenas Epifanias*, de 1996).

[56] Parte das cartas em que se aborda explicitamente a AIDS se encontra reunida no volume *CAIO 3 D: o essencial da década de 1990*.

[57] Cf. em KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos (Op. Cit.)*: as análises decorrentes da condição estrangeira na contemporaneidade.

[58] O tom escapista, sempre irônico, acha morada também na atração dos narradores pelo misticismo. Em diversas narrativas de Caio Fernando Abreu, o misticismo atua como uma busca pela transcendência, uma construção de espiritualidade também à margem da doutrinação cristã. Em fevereiro de 1974 o autor envia, ainda de Londres, uma carta à sua mãe, na qual revela experiências com uma nova corrente mística: “Conheci uns caras sensacionais, que transam um negócio chamado ARICA. É uma espécie de síntese de conhecimentos esotéricos e mágicos - com base na ioga, na macrobiótica, no budismo Zen, astrologia, física nuclear etc. O treinamento todo, que dura 40 dias, é muito caro - 200 libras esterlinas - mas estou fazendo uma hora por semana, gratuitamente. Depois quero fazer 4 horas aos sábados, são 8 libras por mês. Os resultados são incríveis: a mente se abre para a magia, para o oculto, o corpo se equilibra - e o estágio final é o estado de SATORI, a iluminação ou o encontro com Deus dentro da gente mesmo” (ABREU: 2005, 315).

[59] No sentido irônico do termo, *falta de concentração* como reforço para *dispersão*.