

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**

WAGNER VONDER BELINATO

**PELAS NOITES:
IDENTIDADES HOMOERÓTICAS EM CAIO FERNANDO ABREU**

**MARINGÁ
2009**

WAGNER VONDER BELINATO

**PELAS NOITES:
IDENTIDADES HOMOERÓTICAS EM CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

MARINGÁ
2009

WAGNER VONDER BELINATO

**PELAS NOITES:
IDENTIDADES HOMOERÓTICAS EM CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá

Prof^ª. Dr^ª. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Para ler ao som de

J'étais là, Zazie

&

Perro amor explota, Bersuit

Dedico este trabalho:

Aos meus pais, Aparecido e Remoalda (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS:

Em pouco mais de dois anos de estudo a vida de qualquer um muda bastante. Pessoas que, fundamentais no início pela força, companheirismo e amizade acabam, por vários motivos, se distanciando. Da mesma maneira que alguns amigos optam por outras viagens, outros se aproximam, ou se reaproximam, criando novos laços. Ainda que distantes, todos significam. Aos pertencentes a este movimento contínuo, dedico as próximas páginas.

Mas também: ao meu pai, Aparecido, e à minha mãe, Remoalda (*in memoriam*). A caminhada foi, com eles, mais fácil.

Aos meus irmãos, pelo suporte e atenção em muitos momentos.

Ao professor Adalberto, mesmo antes, pelas preciosas aulas de Graduação, pela inteligente orientação e pelas saudáveis e necessárias discussões.

À professora Marisa, também antes, pela atenção e pelas infinitas contribuições e discussões.

À Giovana, pelo companheirismo desde o primeiro segundo do primeiro minuto, quem sabe, (trecho de *Aqueles dois*), de mestrado.

Às amigas Elida e Lilian pelas discussões e contribuições.

Aos amigos Anderson, Hugo e Pedro, pelas dicas em traduções pouco corretas.

RESUMO :

Entre os anos 1970 e 1996, Caio Fernando Abreu publicou uma centena de obras. Reunidos em livros de contos ou nos romances *Limite branco* e *Onde andar Dulce Veiga ?*, que o autor usou para falar de sentimentos e conflitos humanos. Tal qual um Don Quixote, imagem presente em um de seus textos teatrais, ele falou ainda, de maneira igualitária, de um grupo por muito tempo relegado, o dos homossexuais. Pelas mãos do autor, o grupo recebeu uma abordagem sria e comprometida. Esta abordagem, atribuída a uma posição cada vez mais participativa do contista nos fez refletir sobre a condição e da abordagem dada ao grupo em sua obra maior. Em um mundo transformado rapidamente em repressivo, e aqui se fala dos períodos ditatoriais no Brasil e na América Latina, principalmente durante os anos 1964 até aqueles chamados da “Abertura”, a partir dos anos 1980, o escritor não parou de publicar. Na contramão da repressão, manifestou-se sempre com mais esforço, sempre mais favorável  aceitação do grupo Gay, do qual o mesmo era parte representativa e privilegiada. Jornalista, ele falava de uma posição privilegiada, enquanto a maioria dos outros homossexuais era obrigada a calar-se. Ele tinha, desta maneira, a palavra, o poder de ser publicado em um mundo que se escondia. Tendo como base tais informações, este estudo aparece, com a intenção de esclarecer ainda mais a já rica bibliografia sobre o autor, requerendo espaço em tais discussões. Com isto em mente, a análise da novela *Pela noite*, de 1983, e dos contos *Aqueles dois*, de 1982 e *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, de 1988, visa uma abordagem do tema da homossexualidade, assim como a construção das personagens que se debatem em tais histórias. Seja seguindo a história dos automeados Prsio e Santiago em *Pela noite*, aos quais esta análise dispensa maior tempo tendo em vista a grande concentração de referências e de jogos propostos nesta obra, criando relações de amor e de intenções escondidas, assim como de subentendidos, seja seguindo a trajetória de Raul e Saul e o amor chamado inocente, surgido ocasionalmente em *Aqueles dois*, ou mesmo observando Dudu e seu algoz a abordagem pretendida nos permite ver, no contexto histórico das obras do autor, da sociedade assim como das leituras feitas de suas obras, a abertura que permeou o tema da homossexualidade. Existe, portanto, uma reflexão precedente, que visa abrir caminhos na pósmodernidade, época reconhecida e na qual surgiu todo o corpo da obra do autor. Talvez as discussões tenham evoluído, em parte, graças ao trabalho de ourives de Caio Fernando Abreu.

Palavras-chave: literatura *queer*, identidade, pósmodernidade, Caio Fernando Abreu, homossexualidade.

RESUMÉ :

Entre les années 1970 et 1996, Caio Fernando Abreu a publié une centaine d'oeuvres. Soit réunis dans des recueils de nouvelles, soit dans les romans qu'il a fait paraître, « Limite Blanche » et « Qu'est devenue Dulce Veiga ? », où il a parlé des sentiments et des conflits humains. Tel un Don Quijote, image présente dans un de ces textes théâtrales, il a parlé aussi, de manière égalitaire, d'un groupe classé à l'ordre des humains ratés, celui des homossexuels. Le groupe a reçu, par l'auteur, une approche sérieuse. Cette abordage sérieuse et engagé du thème, attribué a une position de plus en plus participative du noveliste nous a fait réfléchir à propos des conditions et de l'approche du groupe dans son oeuvre majeure. Dans un monde devenu brutalement repressif, et ici on parle d'une période ditatorialle — cela au Brésil et en Amérique Latine — notamment pendant les années 1964 jusqu'à « l'Ouverture », a partir des années 1980, l'écrivain n'a pas cessé de publier. Dans le sens contraire de la répression, il se manifestait toujours avec plus d'effort, en etant de plus en plus favorable à l'acceptation du groupe Gay, dont il était une partie représentative et privilégié. Devenu journaliste sans diplôme, il parlait d'une position privilégié, tandis que la majorité des autres étaient forcés a se taire. Il avait, pourtant, la parole, le pouvoir d'être publique dans un monde caché. Ayant ces informations comme base, cet étude apparaît, avec l'intention d'éclairer un peu plus la déjà riche bibliographie sur l'auteur, en demandant un space dans ces discussions. Ces idées en tête, l'analyse des oeuvres « Pela noite » (Vers la nuit – nouvelle, 1983), « Aqueles dois » (Ces deux-là, conte, 1982) et « Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga » (Une petite plage d'une très claire sable, là, à côté de la sanga, conte, 1988) vise une approche du thème de l'homossexualité, ainsi que la construction des personnages qui se débattent dans ces histoires-là. Soit en suivant l'histoire des autonommées Pérsio et Santiago en « Pela Noite », auxquels cette analyse dépense un peu plus de temps, une fois l'énorme concentration des références et de jeux proposés dans cette oeuvre, créant un jeu d'amour et d'intentions, des sous-entendus, soit en suivant Raul et Saul et l'amour innocent, surgi de l'hasard dans « Aqueles dois » ou même en observant Dudu et leur bourreau, l'approche nous permet de voir, dans un contexte historique des oeuvres de l'auteur, de la société, ainsi que des lectures faites de leurs oeuvres, l'ouverture qui a eu lieu dans les discussions autour de l'homossexualité. Il y a, pourtant, une réflexion précédente, qui vise à ouvrir les chemins dans la post-modernité, époque reconnue et dans laquelle on rencontre tout le corpus des oeuvres de l'auteur. Ces discussions, peut-être, ont aussi évolués grâce au travail d'orfèvre de Caio Fernando Abreu.

Mots-clés : littérature *queer*, identité, post-modernité, Caio Fernando Abreu, homossexualité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CARTA PARA ALÉM DOS MUROS	10
1. – PERCEBER PÓSMODERNIDADES	21
1.1 – FESTA ESTRANHA	21
1.2 – VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR	23
1.3 – VIVA O COLETIVO	26
1.4 – DESDE OS PRIMÓDIOS ATÉ HOJE EM DIA	28
1.5 – GENTE ESQUISITA	32
2 – INTEIRO E NÃO PELA METADE	40
2.1 – VOZES DO SILÊNCIO	40
2.2 – PERCURSO HOMOERÓTICO: O PRÍNCIPE SAPO	53
2.3 – VISÕES CONSTRUÍDAS: UM AUTOR DE LITERATURA GAY? 64	64
2.4 – TODOS NÓS, O MESMO	70
3. - IDENTIDADES PELA NOITE	76
3.1 – GEOGRAFIAS	76
3.2 – NOMES COMPOSTOS	81
3.3 – PARALELOS	88
3.4 – DOIS MAIS DOIS	96
3.5 – SEIS	101
3.6 – ENCONTRO	108
TODAS AS PONTAS APONTAM DIFUSAS	113
BIBLIOGRAFIA	117

INTRODUÇÃO:

CARTA PARA ALÉM DOS MUROS¹

“Verifico com alívio que a vida permanece mais ou menos habitável...”
António Lobo Antunes

“En el caso del Brasil, es difícil seleccionar un texto representativo.”² (FOSTER, 2000, p.99). David William Foster encontra a dificuldade acima ao mencionar, em *Producción cultural e identidades homoeróticas: Teoría y aplicaciones*, a posição do Brasil perante a produção de homotextualidades na América Latina. Para o estudioso, tal dificuldade se encontra principalmente pela profusão de textos produzidos em literatura brasileira, onde há espaço para diversas manifestações, sejam elas com pretensões artísticas ou mercadológicas.

De acordo com Denílson Lopes (2002), apenas a partir dos anos 1970 a existência de uma homotextualidade no Brasil passou a ser mencionada com propriedade quando, na esteira do estruturalismo, emergiu a necessidade de tratar do assunto. Ainda segundo o estudioso, “[...] foi fundamental um esforço de recuperação da homossexualidade na história, como de uma voz esquecida, um tabu triplamente negado no século XIX pelo catolicismo (pecado), pela ciência (patologia) e pelo Estado (crime).” (2002, p. 21). É neste mesmo período, para João Silvério Trevisan, que surge uma gama de escritores que “[...] vertiam mais desinibidamente, na ficção, suas vivências, afetos e angústias enquanto homossexuais.” (2002, p.265).

A proximidade da diferenciação estabelecida por Denílson Lopes é encontrada também em Richard Parker, que estabelece diferenças formais e históricas para os termos veado - que grafia *viado* -, sodomita e homossexual (1991), a fim de explicar principalmente o surgimento da figura do homossexual. Assim, tem-se que as cartas de amor de Frei Francisco da Ilha Madeira, datadas do Portugal do século XVII e descobertas por Luiz Mott na Torre do Tombo, são classificadas como “cartas de amor de um frade sodomita.” (*in*: FISCHER, 2000, p.108, grifo nosso), embora a leitura de tais missivas dê a exata noção da paixão existente entre os envolvidos.

¹ As cartas para além dos muros formam uma série de quatro textos, publicadas em jornal e em seguida reunidas em *Pequenas epifanias* (1996), em que o autor Caio Fernando Abreu introduzia a seus leitores o fato de ser portador do vírus HIV.

² No caso do Brasil, é difícil seleccionar um texto representativo.*

*Exceto indicação em contrário, as traduções de trechos em francês, inglês e espanhol das citações inclusas na análise são de minha autoria.

Tanto as observações de Lopes (2002) quanto de Parker (1991) ecoam as constatações de Michel Foucault, que, em *História da sexualidade I: A vontade de saber*, define o homossexual como um indivíduo cuja construção foi definida no século XIX e que:

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

Uma vez que a figura do homossexual, como a conhecemos, surge para entendimento crítico apenas a partir do século XIX, os textos que remetem à homossexualidade antes deste período sofrem com a oscilação entre as definições de sodomitas, veados e homossexuais, conforme conceito esclarecido por Parker (1991). Assim sendo, João Silvério Trevisan (2002), aponta a maior abertura da discussão ocorrida nos anos 1970 com base nos mesmos critérios. O fato de haver várias referências à homossexualidade na literatura é explicado por Foster (2000), na continuidade de sua análise, como sendo uma característica das discussões sexuais no Brasil.

No porque el legendario homoerotismo de Brasil lleve a una particular riqueza: mientras que hay mucho que decir con respecto a la tolerancia sexual en Brasil y complejos patrones de cultura erótica, hay una fuerza equilibrante igualmente fuerte de orden sexual la cual forma parte de la interpretación que se hace en dicho país del proyecto de la modernidad. En su lugar, el simple hecho es que Brasil es un enorme país con un nivel de producción literaria que lo iguala en tamaño, y es razonable que la mayoría de los grupos subalternos sean aproximadamente representados en tan vasta producción.³ (2000, p.99).

Embora ainda não esteja concluída uma tessitura analítica sobre a homotextualidade, é possível, já, apontar para certos rumos, como as discussões em

³ Não porque o lendário homoerotismo do Brasil leve a uma riqueza especial: ainda que haja muito a dizer no tocante à tolerância sexual no Brasil dos diversos padrões de cultura erótica, existe uma força de equilíbrio igualmente forte da ordem sexual que forma parte da interpretação que se faz no país dos produtos da modernidade. Em seu lugar, o simples fato de o Brasil ser um país enorme com nível de produção literária que se iguala em tamanho mostra ser razoável que a maioria dos subgrupos sejam mediamente representados em tão vasta produção.

torno da identidade pessoal ou dos grupos de homossexuais. Auxilia na questão Denilson Lopes, que, em seu artigo *Uma história brasileira*, indica:

A história da homotextualidade na literatura brasileira ainda está por se fazer, apesar de haver artigos e teses pontuais, que urgem serem mapeados e reavaliados, para não embarcarmos em modismos fáceis e descontextualizados da realidade brasileira. Mesmo um trabalho abrangente e fundamental sobre a homossexualidade brasileira, como *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan, em que foi incluída uma apresentação dessa produção cultural e artística, não ultrapassa muitos os limites de um levantamento introdutório. (2002, p.121).

Neste sentido, e tendo em vista o surgimento da figura do homossexual moderno apenas no século XIX, não é difícil compreender que a tessitura do discurso homotextual ainda esteja em fase de construção. A ocasião de um período de conjecturas culturais e de expansão dos meios de comunicação de massa, assim, aparece como ambiente favorável para a maior propagação de tais narrativas.

No caso de Caio Fernando Abreu, Heliane Kohler (2001) aponta, no artigo *Le dialogisme dans la fiction narrative de Caio Fernando Abreu*, que o discurso da contracultura, nascido das discussões e manifestações dos anos 1960 — com destaque para o Maio de 1968 parisiense⁴ — repercute em outras nações contrastando com as culturas e manifestações políticas locais. A reunião, em um mesmo ambiente, de fatores propícios, desta forma, deixa lugar para o nascimento da prosa repleta de referências de um autor:

Issu de la génération de la fin des années soixante et début des années soixante-dix, celle de la contre-culture qui, au Brésil, subissait la répression de la dictature militaire, Caio Fernando Abreu, ainsi que d'autres jeunes d'alors, vivait en quête de liberté, non seul au sens politique, mais surtout au sens existentiel du terme.⁵ (in: SINGLER, 2001, p.194)

O escritor é citado também por Foster, que começa a elencar, de acordo com as condições que verifica em seu estudo, autores bastante representativos, para si, que tratam da homossexualidade: “Hay muchos novelistas convencionales a los cuales

⁴ Embora seja uma das revoluções mais conhecidas dos anos 1960, o Maio parisiense é um movimento que veio na esteira dos Provos, surgidos em Amsterdã e que, a partir daí, tiveram reflexos mesmo nos movimentos feministas e homossexuais.

⁵ Proveniente da geração do final dos anos sessenta e começo dos anos setenta, esta da contracultura que, no Brasil, entrava em cena ao mesmo tempo em que a repressão da ditadura militar, Caio Fernando Abreu, assim como demais jovens de então, vivia em busca de liberdade, não somente no sentido político do termo, mas também no que ele contém de existencial.

poderia referirse. Caio Fernando Abreu (1948), Silviano Santiago (1936) y Agnaldo Silva (1944) son quizás los más representativos del discurso *gay* [...]”⁶ (2000, p.99).

A condição do mercado editorial brasileiro, além das condições da construção do próprio discurso sexual no Brasil, acima mencionados, é considerada favorável para o aparecimento de tais obras:

Aún más, Brasil es uno de los pocos países de América Latina que tiene su propia producción de ficción de supermercado (en la mayoría de los países latinoamericanos, los best-séllers consisten, mayormente, en traducciones de títulos de los Estados Unidos), y gran parte de esta ficción incluye representaciones sensacionalistas de la sexualidad, incluyendo el homosexualismo. Tales imágenes en los escritos de Cassandra Rios y Adelaida Carrara son difícilmente comentables, pero sirven de una manera muy limitada para naturalizar la discusión pública acerca de la disidencia sexual.⁷ (FOSTER, 2000, p.99)

Já distante certo tempo da revolução sexual dos anos 1960, alguns caminhos puderam ser traçados, eclodindo em referências diversas nos anos 1980. Além de reconhecidamente pósmoderna, a década é citada como lugar propício para a produção de peças que coloquem em cena o debate sobre a identidade em que as diversas categorias, até então em desvantagem, iniciam a requisição por um espaço seu. Em *Identidade*, de Zygmund Bauman, o período é referenciado como aquele em que eclodem diversos movimentos que até então estavam ou eclipsados ou em incubação:

Muitas dessas categorias em desvantagem responderam ao desafio. Os anos 1980 foram uma década de inventividade frenética. Novas bandeiras foram costuradas e erguidas, novos manifestos elaborados, novos cartazes concebidos e impressos. Como a classe não mais oferecia um seguro para reivindicações discrepantes e confusas, o descontentamento social dissolveu-se num número indefinido de ressentimentos de grupos e categorias, cada qual procurando a sua própria âncora social. Gênero, raça e heranças coloniais comuns pareceram ser os mais seguros e promissores. (2005, p.42).

Nesse panorama histórico, Caio Fernando Abreu procurou, mesmo sem a intenção explícita de construir uma prosa que discutisse conceitos sociais nem

⁶ Há muitos escritores convencionais a que se pode referir. Caio Fernando Abreu (1948), Silviano Santiago (1936) e Agnaldo Silva (1944) são, provavelmente, os mais representativos do discurso *gay* [...].

⁷ Além disso, o Brasil é um dos poucos países a possuir sua própria produção de best-sellers (na maioria dos países latinoamericanos, os best-sellers consistem, em sua maioria, em traduções de títulos dos Estados Unidos), e grande parte dessa ficção inclui representações da sexualidade, entre as quais a homossexualidade. Tais imagens nos escritos de Cassandra Rios ou de Adelaide Carrara são difícilmente comentáveis, embora sirvam, de maneira bastante limitada, para naturalizar a discussão pública acerca da dissidência sexual.

reivindicar aberturas, retratar indivíduos e circunstâncias específicos. Ao incluir, em suas tramas, temas como o uso de drogas, a homossexualidade, o homoerotismo e a homoafetividade, a androginia, a repressão social e o alheamento do indivíduo, traçou um panorama social através da diferença, passando a representar a sociedade com indivíduos que contrariam a moral estabelecida, procurando abordá-la e retratá-la em um painel composto de fragmentos, mostrando a totalidade do social a partir de suas diferentes partes.

O processo que utiliza o autor pode ser denominado a partir do empréstimo da bricolagem derridiana, conceito que é definido em poucas palavras pelo teórico: “Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é *bricoleur*.” (DERRIDA, 2002, p.239).

A bricolagem, termo comum principalmente entre os franceses, não possui tradução exata em português, mas pode ser explicada a partir de seu original, *bricoler*, e do hábito que constitui. É *Bricoleur* o indivíduo que, além de suas atribuições, procura realizar pequenos trabalhos, em diversas áreas, em sua própria casa, por lazer, ou como trabalhador. Vulgarmente, pode ser remetido ao *faz-tudo*, presente nas grandes cidades brasileiras. Falando da prosa de Márcia Denser, em introdução ao livro *Toda prosa*, Ítalo Moriconi define o conceito de *bricoleur*:

O escritor *bricoleur* é aquele cujo universo de operações textuais se restringe a um número finito de elementos, que se combinam incessantemente, das maneiras mais variadas possíveis. Jogo de repetições e diferença, de repetições na diferença. Dentro dessa família de *bricoleurs*, a limitação do gesto criador a um número finito de obsessões ou situações pode ou não dar margem a um escape luxuriante, luxurioso, no sentido de uma explosão da materialidade da palavra, de uma liberação do poético. (MORICONI, in DENSER, 2001, p. 6).

Essa múltipla e hipoteticamente infinita utilização de recursos limitados pode ser tomado de empréstimo para a obra de Caio Fernando Abreu. A restrição faz com que o autor, nas palavras de Candido, procure “[...] assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios [...]” (1987, p.215). Caso notório desta assimilação é o aproveitamento que o escritor gaúcho faz das personagens Pêrsio e Santiago. A impressão que causaram no autor, bem como na sociedade como um todo, o lançamento do livro *Os prêmios*, de Julio Cortázar, no primeiro caso, e de *Crônica de uma morte anunciada*, no segundo, ambos na década de 1970, fizeram do jogo de identidades

proposto na novela *Pela noite* um laboratório de possíveis interpretações a respeito da mitificação de certas personagens. O mesmo ocorre na crônica *O mistério do cavalo de Édipo*, de *Pequenas epifanias* (1996), em que as características míticas das personagens ganham contornos atualizados.

Não raro, lugares idealizados, como a cidade de Passo da Guanxuma, criada por si, ou Marienbad, idealizada através da música homônima da cantora francesa Barbara, são evocadas, a fim de garantir às personagens uma referência à qual se agarrar. *Dulce Veiga*, talvez a personagem mais conhecida do autor, não é sua, é de Bruno Barreto, no filme *A estrela sobe*, que por sua vez baseia-se na obra de Marques Rebelo, onde a personagem apenas contribui para que Leniza, a protagonista, atinja a catarse em sua trajetória.

Assim, ao construir personagens que se destacam do contexto social que habitam, como no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), ou que se distanciam pouco a pouco desta sociedade, como em *Aqueles dois* (1982), o autor atribui a suas personagens uma característica una, através do trabalho realizado com a linguagem. Os livros de contos, por exemplo, vinham à luz apenas depois de estruturados e moldados ao gosto do autor, obedecendo a um crescente de argumentação, a fim de enfatizar aspectos previamente delimitados, o que lhes esvazia o possível epíteto de coletâneas ou recolhas de contos. As únicas obras do autor que merecem tal nomenclatura são os livros póstumos *Estranhos estrangeiros* (1996), *Fragmentos* (2000) e *Melhores contos* (2006), ainda assim por não contarem com seleção do autor. Mesmo *Ovelhas negras* (1995), o último de seus livros em vida, recebe organização determinada.

Os estudos relativos às obras de Caio Fernando Abreu ganharam maior intensidade a partir do falecimento do autor, em decorrência de complicações causadas pelo vírus HIV, e oferecem um panorama do entendimento crítico sobre o fazer literário desse, que trouxe à luz histórias que versam sobre indivíduos sem identidade própria, inseridos em uma sociedade massificada e tida como pósmoderna. O conceito de pósmodernidade, aqui referido, se liga diretamente com o ambiente repressor da ditadura militar, data do início das publicações do autor. Na década de 1970, vieram à luz quatro obras, uma delas, ao menos, censurada em parte⁸.

É necessário citar ainda que Caio Fernando Abreu foi, de certa maneira, uma figura privilegiada do contexto homossexual brasileiro. A julgar por análises realizadas

⁸ O *Ovo apunhalado*, publicado pelo Instituto Estadual do Livro (RS), teve alguns de seus contos excluídos pela censura.

nos estudos sociológicos principalmente de James N. Green (2000) e Richard Parker (1991, 2002), o cenário brasileiro mostra-se geralmente desfavorável a homossexuais que não possuam condições financeiras primárias ou determinado grau de instrução. São principalmente homossexuais pertencentes às classes menos favorecidas que, — embora o preconceito não poupe outras classes sociais — sofrem a maior carga de discriminação. Ao contrário, Caio Fernando Abreu nasceu em família de classe média, possuía a privilegiada profissão de jornalista e, constata-se por seus relatos pessoais, teve condições de viajar e conhecer outras realidades, enquanto a grande maioria da população homossexual é obrigada, no contexto sociocultural em que habita, a contentar-se com limites mais demarcados e severos. A voz levantada pelo autor, no entanto, estende-se a vários ambientes homossexuais e serve de lume a novas gerações, conforme será visto em *Todos nós, o mesmo*, quarta parte do capítulo **Inteiro e não pela metade**.

O presente estudo, que se divide em três partes, trata da pósmodernidade e de suas implicações na primeira delas, denominada **Perceber pósmodernidades**. Apoiado principalmente nas constatações realizadas por Jean-François Lyotard, que define a pósmodernidade como uma trindade, a análise perpassa constatações de teóricos como Leyla Perrone-Moisés (1998), que em poucas páginas de seu *Altas Literaturas* exemplifica o conceito, visando clarear certas contradições entre teóricos que discutem sua implicação direta na recente produção literária.

A trindade do termo pósmodernidade é estabelecida por Jean-François Lyotard em *Le postmoderne expliqué aux enfants*. No estudo, o autor localiza no Iluminismo o surgimento do que primeiramente seria o pósmoderno. O termo, aqui, é tratado em oposição à época clássica da cultura ocidental, opondo-se, ainda, as revoluções nas ciências que tiveram lugar no Iluminismo, ao Teocentrismo e aos costumes medievais. A seguir, o filósofo passa a demonstrar que todas as épocas foram, a seu tempo, modernas e que, assim sendo, o prenúncio das mudanças que nestas épocas se anunciava, com os movimentos de vanguarda que se inseriam em cada uma delas, caracteriza o pósmoderno em relação ao contemporâneo. Por fim, com base nos acontecimentos posteriores à Modernidade, período histórico nomeado por Charles Baudelaire, o filósofo localiza a pósmodernidade a partir da celeuma dos conflitos das grandes guerras mundiais, estabelecendo como marco os acontecimentos de Auschwitz para a atual crise de identidades, relacionando os eventos que lá ocorreram ao fim da modernidade:

“Auschwitz” peut être pris comme un nom paradigmatique pour l’inachèvement tragique de la modernité.

(...)

A “Auschwitz”, on a détruit physiquement un souverain moderne: tout un peuple. On a essayé de le détruire. C’est le crime qui ouvre la postmodernité, crime de lèse-souveraineté, non plus régicide, mais populicide (distinct des ethnocides).⁹ (LYOTARD, 2005; p. 36-38)

As celeumas, os traumas que cita Lyotard, com a tentativa de destruir as raças nãoarianas nos campos de concentração, são apontadas como marco para o alheamento social e a perda das identidades individuais, uma das marcas mais significativas da pósmodernidade.

Desta forma, o conceito de pósmodernidade está intrinsecamente ligado aos questionamentos acerca das identidades individuais e grupais. Após a verificação da situação no momento da produção do autor, a presente análise avança para uma segunda parte, que pretende identificar, uma vez que Caio Fernando Abreu não escreveu orientadamente para um público homossexual, tanto a situação identitária da homossexualidade no Brasil quanto as orientações mercadológicas e sociais que determinaram o entendimento do autor como sendo um autor de literatura destinada ao público homossexual. Fernando Arenas, em *Utopias of otherness*, reconhece a pluralidade do escritor, alegando que:

The literature of Caio Fernando Abreu speaks in the tones of anguished subjectivity at the edge of life, painfully struggling to achieve a sense of inner balance at a time of faded individual and collective hopes. In Abreu’s writing there is a sense of loss and profound solitude, as well as heightened skepticism about sexual and political utopias that nurtured the Brazilian (and, in general, Western) imaginary throughout the 1960s e 1970s.¹⁰ (2003, p.43).

Denominado **Inteiro e não pela metade**, o capítulo intenta, juntamente a Perceber pósmodernidades, construir caminho para a análise que o segue. À revelia de Caio Fernando Abreu, formou-se em torno de seu nome uma imagem, quase a aura de

⁹ “Auschwitz” pode ser considerado como um nome paradigmático para o “inacabamento” trágico da modernidade. [...] Em “Auschwitz” foi fisicamente destruído um soberano moderno: todo um povo. Fez-se a tentativa de o destruir. É o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa-soberania, já não régicide, mas populicídio (distinto dos etnocídios). Tradução de Tereza Coelho in Lyotard, 1993:32-33.

¹⁰ A literatura de Caio Fernando Abreu fala em tons de uma subjetividade angustiada em uma vida de riscos, dolorosamente lutando para alcançar um senso de equilíbrio interior em um tempo de falência do indivíduo e de esperanças coletivas. Na escritura de Abreu, existe um senso de perda e profunda solidão, assim como um ceticismo engrandecido sobre utopias sexuais e políticas que nutriram o imaginário brasileiro (e, em geral, ocidental), através dos anos 1960 e 70.

um guia espiritual da homossexualidade atual. Trevisan diz que, dentre os autores meritórios de destaque na produção nacional “Há que salientar a voz personalíssima de Caio Fernando Abreu” (2002, p.265), que surge com uma prosa plena de “[...] rapazes sonhadores e abúlicos, em clima pós-desbunde, procurando amor na cidade grande ou arrastando consigo uma sexualidade sem paz.” (2002, p.265). A análise de tal visão, por certo não globalizante, mas que domina o entendimento das obras de Caio Fernando Abreu, tem apoio de teorias de produção e leitura de obras literárias, uma vez que o intento é o de verificar tanto as produções de abordagem homoafetiva e homossexual do autor quanto, ao serem estas obras inseridas em coletâneas e reproduzidas em outros textos literários, observar a construção da imagem de um escritor de literatura homossexual, identificando, ainda, a repercussão da obra do autor em outros construtos narrativos — principalmente aqueles publicados pelas Edições GLS, editora especializada em literatura homossexual — e teatrais/musicais, como no caso da obra de Laura Finocchiaro.

Desta forma, a obra de Caio Fernando Abreu passa a ser observada como uma literatura de “primeira geração gay” — em compasso com o que aponta Trevisan (2002, p.265) — indicando que tanto o ambiente de produção quanto o mercado editorial sofreram modificações ao curso dos últimos 30 anos, cedendo espaço a autores de uma nova prosa, que muitas vezes destituem, a exemplo de seu público, o sentido anterior de “gueto”, normalizando as abordagens da homossexualidade.

Desta forma, **Identities pela noite**, terceira e final parte da análise empreendida, é aquela em que entram em cena a novela *Pela noite*, de *Triângulo das águas* (1983) e, em contraponto com esta, os contos *Aqueles Dois*, de *Morangos Mofados* (1982), e *Uma praiazinha de areia bem clara ali, na beira da sanga*, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) para, a partir da análise das personagens neles retratadas, — Pérsio e Santiago em *Pela noite*, Raul e Saul em *Aqueles dois*, Dudu e seu algoz em *Uma praiazinha...*¹¹ —, identificar de que maneira são retratadas e construídas a imagem do homossexual nas obras do autor, intentando responder a questionamentos lançados a respeito do conceito de identidade e de seu aparente descentramento e desencontro.

É a partir da observação de Pérsio e Santiago na novela *Pela noite*, buscando observar seus jogos e intertextos que, estendendo o olhar para os dois contos que

¹¹ Referenciaremos, doravante, o conto como *Uma praiazinha...* por considerarmos desnecessária a repetição do título completo do mesmo.

completam o *corpus*, se pretende analisar a construção da imagem do homossexual e de que maneira este retrato repercute atualmente.

Tal análise, por certo, conta com lugares marcados, iniciando-se pelo contexto do tempo presente, que possui certas diferenças em relação ao momento da escritura e mesmo à recepção inicial das obras e passa pela predileção de tais obras a outras que poderiam constituir a base do presente estudo, — textos que são mencionados e retratados primeiramente no segundo capítulo da análise, mormente no excerto denominado *Percurso homoerótico: o príncipe sapo*. Em certa medida, o norte para a escolha dos textos foi uma sutil diferença entre eles: *Pela noite* retrata homossexuais em busca de um parceiro, *Aqueles dois* mostra heterossexuais que se aproximam, esfacelando suas antigas noções de sexualidade e *Uma praiazinha...* relata a violência diante da possibilidade de uma abordagem sexual divergente dos conceitos sociais incutidos como corretos nos indivíduos ali retratados.

O papel mutante que essas personagens passam a exercer, desta forma, depende do ponto a partir do qual as referências são buscadas, assim como a função da personagem nas obras narrativas, com a maleabilidade própria do mundo ficcional. Tal afirmação vai de encontro ao explanado por Antonio Candido, quando busca definir o papel da personagem no mundo fictício, dizendo que este extrapola os limites da simples construção imagética, ao passo que delimita as diferenças entre pessoas (reais) e personagens (fictícias):

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (2007, p. 67).

Candido (2007) fala de personagens em oposição a indivíduos, mas sua definição (ao passo que contrastiva) também é válida para a redefinição das próprias personagens. Como afirma Cândido (2007), estas identidades, construídas com fragmentos de diferentes lugares, são refletidas no universo ficcional, opinião com a qual corrobora a crítica especializada na obra de Caio Fernando Abreu. Os estudos realizados sobre a identidade nesta obra tendem a considerar as personagens como seres alheios ao mundo que os cerca. Nas palavras de Bruno Souza Leal, em *A metrópole e a paixão do estrangeiro*: “[...] os contos de Caio Fernando Abreu constroem-se conscientes de sua estranheza, da mesma forma que dão voz a estrangeiros que vivem

em seu interior.” (2002, p.116). Vale ressaltar, contudo, que a afirmação de Leal não é nem estanque nem absoluta e que, somente ao acompanhar atentamente o trajeto das personagens é que se passa a entender a maneira particular com a qual estas acabam por se relacionar com o mundo circundante, aproveitando referências no sentido de construir suas próprias histórias. Ao dar a voz aos estrangeiros que habitam os novos mundos dos contos, esses acabam por desnudar personagens espelhadas no mundo real, que sofrem com os mesmos estigmas e traumas dos cidadãos que compõe a sociedade, representando pessoas de carne e osso, transmutados em cidadãos de papel.

1 - PERCEBER PÓSMODERNIDADES

1.1. FESTA ESTRANHA¹²

...la police a empêché un clown, un auguste, au demeurant fort mal maquillé et au costume de scène très bien dépenaillé, de s'introduire dans la salle d'audience du palais de justice...

Michel Quint

No ano de 1964 Caio Fernando Abreu estava ainda com 16 anos. Nascido sob o signo de Virgem, aos 12 de setembro de 1948, provavelmente sentia-se, como uma parte da população brasileira, bastante aflito com o Golpe de estado realizado no dia 1º de abril daquele ano, que implantava em seu país o Regime Militar. Como a vida segue naturalmente seu curso, em 1965 o ainda estudante secundarista muda-se para Porto Alegre para fazer o colegial, sem que um evento tenha necessariamente ligação com outro.

É na capital gaúcha, carinhosamente chamada de *Gay Port* em suas correspondências, que se situa *Limite branco*, romance escrito no ano de 1967 e publicado algum tempo mais tarde, pela editora Expressão e Cultura e por recomendação de Carmen da Silva, escritora que fizera aparecer, em 1965, o conto *O príncipe sapo*, primeira obra publicada do autor, em uma das edições da *Revista Cláudia*.

Revisitando a história do jovem Maurício 25 anos depois, Caio Fernando Abreu, em introdução à edição que diz ter aparecido apenas por insistência do editor Pedro Paulo de Sena Madureira, alega que este “[...] é um romance de e sobre um adolescente no final dos anos 60. Naquela transição, no Brasil, entre o golpe militar e o fatal AI-5, um pouco antes do psicodelismo e do sonho *hippie* mudarem os comportamentos.” (1994, p.5).

De fato, os tempos, a partir do início da ditadura, embora não sejam narrados no primeiro romance de Caio Fernando Abreu, mas sim aludidos no prefácio que o autor juntou à obra 25 anos depois, foram bastante atribulados. Nem a sociedade nem as artes passaram incólumes pelo período, deixando marcas de todo contrastantes com os movimentos artísticos e políticos anteriores.

¹² Trecho de *Eduardo e Mônica*, música do grupo Legião Urbana.

O trauma deixado pela ditadura é visível nas artes nacionais, tanto na música, que optou pelo protesto, quanto na “boa” poesia e na “boa” literatura, que manifestaram os traumas sofridos, tomando partido dos intelectuais na luta pela redemocratização nacional.

A mudança ocorrida é apontada por Alfredo Bosi, quando afirma que “Se nossa história política nos ajuda a estabelecer o divisor das águas, este poderá passar pela fase negra da ditadura militar, entre 1964 e 1974, com toda a sua carga de opressão, exílio e censura.” (2006, p.435).

No espaço de 25 anos que separou a segunda edição de *Limite Branco* da primeira, o autor e seus conterrâneos não viram eclodir somente as torturas e barbaridades que tiveram lugar no Brasil e em inúmeras outras partes da América Latina. Paralelamente à violência vivida no período, dada a conjuntura política, houve o aporte das aberturas sociais e sexuais que ocorriam no estrangeiro, juntando-se ao cenário latino-americano influências das revoluções juvenis do Maio parisiense¹³, bem como as evoluções dos meios de comunicação, encarregados de difundir uma cultura mais jovem e informal, também porque massificada. Ainda falando na introdução de *Limite branco*, Caio Fernando Abreu diz que este “[...] é um livro antiquado, concordo. Fala de uma época pré-informática, quando estudavam-se latim e francês, e a boa educação era quase uma camisa de força.” (1994, p.6). O choque de culturas era, portanto, latente.

Agregando historicamente os eventos de repressão e o aporte de diferentes influências que marcaram a transição da prosa surgida nos anos 1920, centrada na luta de forças sociais e da história nacional ela mesma, esfacelando os ideais revolucionários e esperançosos em voga com os grupos modernistas, convencionou-se chamar ao período surgido pouco após a segunda guerra mundial de pósmodernidade (SANTIAGO, 2002, p.13). Para a definição do tema, vários aspectos tem sido e vem sendo evocados.

A pósmodernidade se apresenta como um tema demasiadamente complexo e polimorfo, trazendo em si um grau de abstração que deixa ao dispor de teóricos uma gama de aspectos a que, com frequência, se alude para defini-lo.

Giséle Manganelli Fernandes, que busca abordar o assunto em *Conceitos de Literatura e Cultura*, obra cujo caráter de referência é esclarecido no prefácio urdido

¹³ Pode-se considerar, de acordo com o já citado e em relação aos movimentos dos Provos, que o Maio Parisiense foi, mais que uma revolução, um movimento midiático e, por isso mesmo, mais lembrado.

pela organizadora dos textos nela reunidos, Eurídice Figueiredo, assim se declara a respeito das condições que possibilitaram a percepção da pósmodernidade:

O pós-moderno intriga, pois coloca em questão o conceito tradicional que se tem de arte e de suas relações com o mundo. As idéias de um trabalho completo e da existência de certezas acabaram, e encontramos em um mundo caracterizado pela profusão de fragmentos e incertezas. (FIGUEIREDO, 2005, p.367).

A estudiosa faz notar que o pós-moderno “coloca em questão o conceito tradicional que se tem de *arte*” (grifo nosso), limitando sua discussão apenas aos aspectos culturais do tema. Note-se, contudo, que Leyla Perrone-Moisés, ao seguir os rastros deixados por diversos estudos que tratam do tema, se cerca de cuidados quando aborda a questão. A estudiosa esclarece que o “[...] conceito de pós-modernidade [...] é um conceito frágil, impreciso, paradoxal [...]” que, tendo nascido no terreno da arquitetura e das artes plásticas, “[...] passou rapidamente para a teoria literária, onde ele é muito menos pertinente [...]” (1998, p.179). De fato, a autora apresenta as dificuldades que vem enfrentando os principais teóricos da pósmodernidade para definir o objeto de seu estudo.

1.2. VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR¹⁴

Atentando ainda aos passos de Fernandes (2005, p.370), verifica-se que esta cita estudos de Jameson a fim de esclarecer certos aspectos evocados na caracterização do conceito de pósmodernidade:

Cabe-me agora dizer uma palavra sobre o uso adequado desse conceito: ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É, também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica [...] (JAMESON *apud* FERNANDES, *in* FIGUEIREDO, 2005, p. 370).

¹⁴ Música homônima do grupo Blitz.

De acordo com a estudiosa, Jameson utiliza em seu estudo observações acerca do capitalismo tardio, englobando observações referentes à massificação do consumo e à expansão dos capitais, delimitando certo período histórico em que o fenômeno ocorre. Em seguida, a estudiosa cita algumas das características das narrativas surgidas neste período:

O tempo e o espaço são fugazes (revelando a fragmentação do mundo atual), há confusão de vozes (tanto o narrador, como a personagem pode estar expressando), mistura de pronomes (o autor pode unir-se aos leitores), as personagens podem ser conhecidas de maneira rápida, como se as estivéssemos vendo num computador percorrendo páginas de um *site*, e, num mesmo romance, podemos ter narrador de primeira e de terceira pessoas misturados. (FERNANDES *in* FIGUEIREDO, 2005, p.381).

Veremos, mais detalhadamente à frente, que, embora seja alegada certa fragmentação nos discursos pósmodernos, as observações de Fernandes, baseadas principalmente em estudos de Jameson e de Eagleton são correlatas às de Michel Ribalka, que as baseiam nas reflexões realizadas por Ihab Hassan¹⁵.

Por outro lado, Perrone-Moisés, no longo estudo que tece nas *Altas literaturas* que analisa, aponta contradições às quais sucumbiram estudiosos da envergadura de uma Linda Hutcheon, autora, entre outros, de *A poética do pós-modernismo* ou de um Gianni Vattimo, quando tais estudiosos tratam dos mesmos discursos e das produções ditas pósmodernas. Tais apontamentos baseiam-se, por exemplo, nas afirmações de que “Os narradores na ficção [pósmoderna] se tornam desconcertantemente múltiplos e difíceis de localizar.” (HUTCHEON, *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p.184), o que Leyla Perrone-Moisés observa acontecer, ao menos, desde a obra de Stendhal. Merecem destaque da autora de *Altas literaturas*, ainda, as considerações acerca da consciência metaficcional, característica do pósmoderno, segundo Hutcheon, marca que, atenta Perrone-Moisés, pode ser encontrada já nas obras de Cervantes e Sterne.

Pode-se dizer que esta imprecisão na localização dos discursos pósmodernos acontece não somente nos discursos de Hutcheon ou de Vattimo, mas também em estudos que repercutem tais observações, como o de Fernandes (2005).

No que tange às ilimitadas possibilidades de definição do tema, talvez empreender uma minuciosa leitura de *A Orgia perpétua* (1979), análise que Mario

¹⁵ Discussão empreendida à frente, neste mesmo capítulo, em sua quinta parte, intitulada *Gente esquisita*.

Vargas Llosa faz do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, obra aparecida em 1857, possa ser elucidativo.

Ecoando as observações de Perrone-Moisés, aqui se podem vislumbrar como Flaubert utilizou, já em sua época, muitas das características evocadas atualmente como pósmodernas. Na terceira parte de sua análise, Vargas Llosa nomeia as funções do narrador construído por Flaubert como “Um narrador-personagem plural: o misterioso *nous*”, “O narrador onisciente”, “Narradores-personagens singulares”, “As palavras em cursiva: o nível teórico”, “As imagens obstrutoras” e “O estilo indireto-livre” (1979, p. 7). Por certo, pode-se dizer que Llosa olhou para a obra de Flaubert na pósmodernidade e, assim sendo, encontrou características correlatas ao período em que vivia. De certa maneira, a observação é verdadeira. Mas não teria argumentos Llosa se a obra não trouxesse, em si, os subsídios à reflexão empreendida.

Os exemplos não se limitam à literatura do século XIX. Miguel de Cervantes, como cita Perrone-Moisés (1998) recolheu novelas de cavalaria e as parafraseou em *Dom Quixote*. Rabelais recolheu contos e lendas da Idade Média e as imprimiu na narrativa dos gigantes Gargantua e Pantagrue. Os exemplos também não poderão ser limitados aos autores reconhecidos atualmente como grandes gênios criativos. Em 1904, surgia, pelas mãos de Maurice Leblanc, a personagem Arsène Lupin, subvertendo os romances policiais ao focar o ladrão e retratá-lo como um fino aristocrata. Entre os colecionados inimigos do ladrão mais charmoso do mundo, está o detetive Herlock Sholmès, anagrama de Sherlock Holmes (LEBRANC, 1993).

Tal demonstração salienta que não há consenso aparente sobre os conceitos e características concernentes à pósmodernidade, nem sobre o início do que corresponderia ao período. O que se encontra, via de regra, é o eco das vozes de críticos e filósofos como Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Junger Habermas e Terry Eagleton, repercutindo nos mais variados estudos e através de diversos fragmentos das obras em que o tema é abordado, seja em observações de estudiosos que já contam com renome nacional, como Leyla Perrone-Moisés e Italo Moriconi ou de novos nomes que despontam neste cenário, como o da própria Gisèle Manganeli Fernandes ou de Márcia Denser.

1.3. VIVA O COLETIVO¹⁶

Cá entre nós: fui eu quem sonhou que você sonhou comigo? Ou teria sido o contrário?

Caio Fernando Abreu

Em que pese a presença e o reconhecimento da fragmentação nos discursos literários, o enfoque, atualmente, está na fragmentação do discurso que é promovida pela rede mundial de computadores. A possibilidade da utilização de *hiperlinks*, do acesso rápido a obras literárias e da realização de pesquisas cruzadas com o auxílio da rede mundial de computadores ganha espaço nas discussões sobre discurso e literatura, uma vez que indicam novas possibilidades de leitura, em que o conceito de texto é variável de acordo com o leitor, que passa a exercer, em certa medida, o papel de construtor do mesmo.

Esta característica multifacetada do texto é tida, por alguns teóricos, a exemplo de Edward Said, como uma espécie de degradação a que o discurso está sujeito. O fenômeno é abordado com propriedade pelo intelectual, que trata do tema em “O papel público dos escritores e intelectuais” (2007, p. 147-174). Acerca da repercussão e da fragmentação que podem atingir determinado discurso, Said pontua que:

As idéias atuais de arquivo e discurso devem ser radicalmente modificadas e já não podem ser definidas como Foucault a duras penas tentou descrevê-las apenas há duas décadas. Mesmo que alguém escreva para um jornal ou revista, as chances de uma reprodução multiplicada e, ao menos idealmente, um tempo ilimitado de preservação provocaram um estrago até na idéia de um público real em oposição ao virtual. (2007, p. 159).

Tal observação se baseia no poder multiplicador que o estudioso reconhece no uso da Internet, onde o texto produzido para um meio físico, jornal ou revista ou para um virtual, pode ser rapidamente retransmitido, ganhando novos significados e atingindo públicos inesperados.

Cabe salientar que mesmo que as observações de Said, apesar de promoverem uma releitura dos estudos de Foucault, estão nestes estudos enredados, sendo de todo correlatas com estas, que já previam a rarefação dos sujeitos discursivos, quando alertavam que:

¹⁶ Título do livro de Gérard Mordillat publicado na coleção Cantadas Literárias nº31.

[...] trata-se de determinar as condições de seu funcionamento [do discurso], de impor aos indivíduos que se pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. (2006, p. 36-7, grifo nosso).

O que a internet subverte, por certo, é o limite de indivíduos que tem acesso a inculcar opiniões em determinados discursos, mas apenas em primeira instância. Grandes conglomerados de mídia também agem na internet, limitando, por outro lado, o poder de fragmentação que o usuário/leitor possui.

É preciso reconhecer, portanto, que a rarefação e fragmentação de discursos não são aspectos pertinentes apenas à internet, mas também aos tradicionais meios de propagação do discurso, como às obras impressas. Tal é o caso, por exemplo, de uma das peças que vai aqui analisada, o conto *Uma praiazinha...*, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988. O conto traz como epígrafe uma citação de Oscar Wilde: *each man kills the things he loves*.

Na véspera do lançamento do livro, em São Paulo, foi publicada uma entrevista com o autor no Jornal O Estado de São Paulo, sendo este questionado pelo repórter sobre a alusão feita. O repórter questiona se Caio Fernando Abreu realmente acredita no que havia escrito, uma vez que, em tradução descompromissada, o trecho diz que “todos os homens matam a coisa amada”.

Entendendo a redução significativa implícita na questão do jornalista, o escritor responde-a dizendo que:

Na referência, também menciono que aquilo é Wilde citado por Fassbinder em *Querelle*. Lembra? A Jeanne Moreau cantava e depois fazia um lá-lá-lá displicente. Aliviava o peso do verso com lá-lá-lá. É uma tendência da gente, já que somos todos neuróticos [...] (ABREU, 2005, p. 260).

Faz, de maneira bastante clara, perceber que não citara Wilde apenas com o significado atribuído ou que poderia ser depreendido da leitura do poema *The ballad of Reading gaol*, do qual o trecho foi retirado para a cena de *Querelle*. A interpretação depende do conhecimento tanto do filme quanto da atitude displicente que a repetição da personagem de Jeanne Moreau atribui ao verso quando o canta, suavemente, ao passo que Querelle, personagem central da trama, e seu irmão brigavam, no lusco-fusco dos cenários de Fassbinder, atribuindo novas possibilidades de interpretação à citação.

O mesmo trecho, aliás, já repercutiu de maneiras diferentes na literatura¹⁷. Wilde fora citado por Anthony Burgess em *Laranja mecânica*, quando, durante o tratamento, foi inculcada no protagonista Alex repulsa à música de Beethoven, associando o último movimento da Quinta Sinfonia à violência que o protagonista praticava anteriormente:

Então reparei, no meio de toda a minha dor e enjôo, que música era aquela que estalava e ribombava na trilha sonora. Era Ludwig van, o último movimento da Quinta Sinfonia, e eu krikei como bizummi quando percebi isso. — Parem! Eu krikei. — Parem, seus sodomitas graznis nojentos.

[...]

O que acha disso, Branom?

— Não se pode evitar — disse o Dr. Branom. — Cada homem mata a coisa que ama, como dizia o poeta-prisioneiro. Talvez esteja aí o elemento da punição. O Diretor vai ficar contente. (2008, p.115, grifo nosso).

Em outros termos, Mia Couto também parece fazer referência ao trecho, quando uma de suas personagens reflete, em *O último voo do flamingo*, sobre o comportamento do pai: “O seu coração tinha mãos fracas: tudo o que ele amava acabava escorregando no nada.” (2008, p. 140).

1.4. DESDE OS PRIMÓRDIOS ATÉ HOJE EM DIA¹⁸

Uma das dificuldades encontradas para a definição da pósmodernidade é apontada por Fernandes, quando diz ter “[...] consciência de que há uma dificuldade extra para o seu entendimento: o fato de que estamos vivendo na era pós-moderna.” (*in* FIGUEIREDO, 2005, p.367). Ao mostrar-se consciente a respeito de que vivemos na era pósmoderna, Fernandes classifica a pósmodernidade como um período histórico, mas suscita, a partir de suas observações, um aprofundamento a esta consciência do ser contemporâneo: não apenas percebemos de que vivemos na pósmodernidade, mas temos consciência de que somos seres pósmodernos e, como tal, fragmentários e descentrados.

¹⁷ Alain Turing, matemático, escreveu o mesmo poema por ocasião do término de seu noivado com Joan Clarke, quando revelou a ela sua homossexualidade. No caso do matemático, os tratamentos adotados pelo governo Britânico à época, após julgamento e condenação, fizeram com que Kurt Gödel declarasse, mesmo sem conhecê-lo, que o haviam matado. Cabe ressaltar que alguns dos preceitos matemáticos de Gödel foram contraditados por estudos de Turing.

¹⁸ Trecho da música *Homem primata*, do grupo Titãs.

No entanto, se seguirmos o pensamento de Perrone-Moisés, somos levados a verificar que muitos teóricos da pósmodernidade sucumbem, como acima demonstrado, em definir a pósmodernidade a partir de uma concepção moderna do termo. Para a estudiosa:

A definição da pós-modernidade oscila, de autor a autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais. Além disso, os teóricos identificam freqüentemente modernidade social com modernidade artística, estabelecendo uma relação direta e especular que nem sempre existiu. (2003, p.180).

Ainda de acordo com Perrone-Moisés, pode-se encontrar em Jean-François Lyotard definições pertinentes sobre o que seria a pósmodernidade e qual seria seu início. Para o filósofo francês, o termo designa “[...] o estado da cultura depois das transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX [...]”, partindo da hipótese de trabalho de que “[...]o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na dita era pós-industrial e as culturas da era dita pós-moderna. Essa passagem começou desde pelo menos o fim dos anos 50.” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180).

A partir da aparente contradição nas definições do pósmoderno por Lyotard, Perrone-Moisés demonstra que:

As dúvidas nos assaltam: a partir do fim do século XIX, ou da segunda metade do século XX? O emprego das expressões “*a partir de*”, “*depois das transformações*” e “*essa passagem*” não indicam uma metanarrativa? Lyotard não pode, entretanto, ser acusado de contradição, na medida em que ele se colocava na posição de um *expositor* da situação pós-moderna (seu livro tem o subtítulo de *Rapport sur le savoir* [Relatório sobre o saber]), e não na de defensor da mesma, o que tentou tornar menos ambíguo em livro posterior. (2003, p.180-1).

O livro posterior, citado em nota pela autora, é *O pós-moderno explicado às crianças*, e, a partir dele, pode-se concluir pela consideração de definições diversas, citadas por Lyotard (1993), como concernentes ao pósmoderno. O início do percurso é o Iluminismo, que figura, para o filósofo, como a modernidade em oposição à época clássica na cultura ocidental, opondo-se, ainda, as revoluções nas ciências que tiveram lugar no Iluminismo, ao Teocentrismo e aos costumes medievais.

Nos dizeres de Moriconi (1994), ainda quando era analisado o primeiro livro do filósofo, *A condição pós-moderna*, de 1979,

[...] a força da modernidade pode ser identificada por Lyotard, no texto mencionado já no interior da época medieval, ao passo que o pós-moderno é definido como atividade sempre presente na retrospectão do moderno, anamnese daquilo que a modernidade esconde constitutivamente ao cristalizar-se o projeto. (1994, p. 21-2, grifo nosso).

De fato, seguindo as considerações de Moriconi, somos levados a concluir que Lyotard conduz seus leitores a perceber que todas as épocas foram, a seu tempo, modernas.

Tal visão é corroborada por Jauss (1996, p.47-51), que explica ser o vocábulo *moderno* derivado do latim, e que a compõe *modus*, a maneira, ou a maneira com a qual, acrescido de *hodiernus*, agora mesmo.

Da mesma forma que *hodiernus* deriva de *hodie*, *modernus* deriva de modo que, então, não significava apenas precisamente, já, imediatamente, logo, mas, provavelmente significasse também agora mesmo — sentido que se perpetuou nas línguas românicas. Acompanho, nesse estudo, a excelente posição de W. Freund, que afirmava, com boas razões, que *modernus* não significava apenas “novo”, mas também “atual”. (1996, p.51).

Assim, o termo *moderno* pode ser definido como “a maneira com a qual se faz, ou realiza alguma coisa, agora mesmo/atualmente”. Pouco antes, o autor vinha comentando, e refletindo com maior proximidade sobre a moda, que:

Moderno marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais precisos e explicado pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornaram obsoletas — entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido. (JAUSS, 1996, p.50).

Aproximadamente a mesma explicação é encontrada nos estudos de Jameson, quando cita os usos da palavra latina *modernus* e seus usos atuais (JAMESON, 2005, p. 27-33). O uso que se fez de Modernidade enquanto época histórica passa, assim, a ser considerado como datado e, talvez daí seja derivada a principal confusão terminológica que permeia mesmo as reflexões sobre o que seja o Pósmoderno.

A segunda consideração que faz Lyotard, e esse talvez seja o sentido mais difundido de pósmoderno, se apresenta a malha de acontecimentos posteriores à Modernidade que, por sua vez, sucedeu o Movimento Romântico, tido como o precursor, nas artes e na cultura em geral, dos movimentos atuais, sendo desencadeado pela Revolução Industrial. Talvez, diz Perrone-Moisés (1998), o período iniciado com o Movimento Romântico e com as constatações históricas que lhe deram origem tenha apenas se agravado através dos tempos, até que se chegue à definição, futura, de acordo com a estudiosa, de uma grande época literária, ainda em fase de construção (1998, p. 189). A estudiosa vê no abandono do projeto moderno, que é evocado como uma das características da pósmodernidade, “[...] uma das consequências da ironia romântica levada ao extremo [...]” (1998, p.196), sendo ainda consequente da crítica voltada contra si mesma, refletindo, desta forma, hipóteses lançadas por Michael Löwn e Robert Sayre (p.196).

Após a constatação que se faz da modernidade que houve em cada época histórica, é possível compreender que pósmoderno também é concernente a todas as mudanças anunciadas internamente nesses períodos, com os movimentos de vanguarda, vindo a concretizar-se apenas algum tempo depois.

A este respeito, Ricardo Piglia considera que a vanguarda é uma ideologia espontânea de todo escritor e denuncia fórmulas específicas para o vanguardismo:

Ser de vanguarda quer dizer ser “moderno”, todos nós, escritores, queremos ser de vanguarda. A modernidade é o grande mito da literatura contemporânea. Ao mesmo tempo, nos dias de hoje, pelo menos na Argentina, a vanguarda converteu-se num gênero. Existe uma maneira cristalizada, tão plena de convicções e de regras que se poderia escrever um romance de vanguarda com a mesma facilidade com que se pode escrever, por exemplo, um romance policial. Por tudo isso, caberia dizer, enfim, que o problema não está tanto em uma obra ser ou não de vanguarda: o fundamental para um escritor é que o público e a crítica sejam de vanguarda. (2004, p.75-6).

Toda a novidade que deveria conter o texto literário, desta forma, anunciando ou renunciando eventos posteriores dá lugar a um texto marcado, com qualidades já intrínsecas de uma narrativa de vanguarda. O estudioso argentino aponta, por certo, novamente para uma contradição terminológica. Nada que seja intencionalmente programado pode ser de vanguarda, pelo fato de saber-se, de antemão, os fatos que poderiam ou poderão ser desencadeados dentro de certo espaço de tempo. Tais obras,

com o distanciamento temporal da época de seu aparecimento, tendem a constituir a base para o aparecimento de obras realmente de vanguarda. Também Jameson cita o fenômeno, ao expor que Oskar Lafontaine esclarece que “[...] as palavras ‘modernização’ e ‘modernidade’ tem sido degradadas, tornando-se conceitos da moda, com os quais podemos pensar o que quisermos.”. (LAFONTAINE, *apud* JAMESON, 2005, p. 18).

1.5. GENTE ESQUISITA¹⁹

Quanto às possibilidades de manifestação da pósmodernidade na América Latina como um todo e particularmente no Brasil, no entanto, as discussões desenvolvidas por teóricos europeus e americanos (do norte) parecem deixar de perceber a mescla cultural de que emergiram as civilizações latinoamericanas modernas. A mesma mescla, ocorrida também na colonização da América do Norte, parece ter sofrido um apagamento nos discursos mais difundidos sobre o tema. Desta forma, não se trata de equiparar a evolução de nossas sociedades no compasso da evolução histórica européia, mas sim de definir em que aspectos as sociedades latinoamericanas evoluíram.

Humorizando os rumores sobre os avanços civilizatórios que teriam originado a pósmodernidade no Brasil, Márcia Denser²⁰ (2001), escritora e crítica, trata com certo humor o tema, explicitando em seu artigo *Panorama da literatura brasileira contemporânea*, que:

E os ingleses e americanos pensando ter inventado a pós-modernidade e seus atributos. Nós, brasileiros, nascemos pós-modernos. Multiplicidade, fragmentação, hibridismos e respectivos anexos, qualquer coisa, nossa jogada com a realidade começa aí. As regras do jogo da sobrevivência, diga-se. (2001, s/p).

Ainda na década de 1980, Caio Fernando Abreu, ao prefaciar uma reedição de *O ovo apunhalado*, relatava as mudanças ocorridas nos últimos anos, e nos quais foram publicados quatro de seus livros, ao dizer que:

¹⁹ Mais uma vez *Eduardo e Mônica*, Legião Urbana.

²⁰ Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/ensaio07.htm Acessado em 27/07/2008, às 17h09min.

Ele [O ovo apunhalado] foi publicado em 1975, ano marco daquela coisa confusa, gostosa e passageira que batizaram como *boom* da literatura brasileira. Ano de *Zero*, de Ignácio de Loyola, de *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, de *A festa*, de Ivan Ângelo — livros e escritores que muito admiro. Mas isso foi coincidência: na verdade, os contos que o compõe foram escritos entre 1969 (o mais antigo é “Réquiem por um fugitivo”) e 1973 — em Campinas (na fazenda de Hilda Hilst), em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente, no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “Underground” de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*, do pier de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo *Flor do Mal*. Tempos de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempos de Living Theater expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante. (2007, p.09-10, grifo nosso).

Na mesma linha, Michel Rybalka explicita os atributos da pósmodernidade que melhor se aplicam à situação acima evocada, quando ressalta que:

Se seguirmos Ihab Hassan que, por volta de 1970 no seu livro *The Dismemberment of Orpheus*, foi um dos primeiros a estudar sistematicamente a questão, o pós-modernismo é caracterizado pela configuração que segue: indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstancialização do eu (minha tradução para *self-lessness*), o irrepresentável, ironia, hibridação, carnavalização, *performance*, desconstrução, imanência. Ao que podemos somar as palavras-chave seguintes: abertura, heterodoxo, pluralismo, não-seletividade, ecletismo, circularidade, acaso, contingência, duplicação e reduplicação [...], super-imposição, reciclagem, diferença [...] (1991, s/p).

A partir dos conceitos de fragmentação e descanonização, principalmente, é possível afirmar que a literatura nacional contemporânea engloba segmentos oriundos de manifestações femininas e feministas, homossexuais e homotextuais, de contracultura e marginais, oferecendo um prisma do conflito existente em torno das identidades. Se, contudo, nos últimos 40 ou 50 anos é que houve maior abordagem dos temas acima expostos, não se podem esquecer os feitos de um Machado de Assis, discutindo a alienação individual/coletiva em *O alienista* nem de um Adolfo Caminha narrando as desventuras homossexuais de Aleixo e Amaro, o bom crioulo a que se refere o título da obra.

Parece ser no sentido de fragmentação inerente já ao aparecimento das sociedades latino-americanas que se manifesta George Yúdice, para quem:

²¹ Conferência apresentada em 12 de fevereiro de 1991, na Universidade de Michigan, manuscrito. Trad. Adalberto de Oliveira Souza.

[...] ‘a América Latina estabelece o precedente da pós-modernidade muito antes de a noção aparecer nos contextos europeu e norte-americano’ pelo fato do ‘caráter heterogêneo das formações sociais e culturais da América Latina’, o que ‘possibilitou formas descontínuas, alternativas e híbridas de emergir que desafiaram a hegemonia do *grand récit* da modernidade’. (apud FERNANDES, in EURIDICE, 2005:385).

O que querem fazer notar tanto Márcia Denser, em seu discurso ironizado, quanto Giséle Manganelli Fernandes, através do texto de Yúdice, parece ser certa confusão que se enreda na malha dos discursos, surgida da utilização indistinta dos termos pósmodernidade e pósmodernismo. Tal utilização deixa de oferecer, a princípio, a possibilidade de identificar a que momentos da história e da própria evolução da literatura correspondem cada momento, gerando a necessidade de elucidar a que etapas da evolução cada termo se refere.

Sendo assim, cumpre salientar que quando já se exauria o movimento moderno na Europa, com o aparecimento, no início do século XX, de diferentes vertentes de vanguardas, é que surge no Brasil a Semana de Arte Moderna, refletindo tais acontecimentos e abrindo espaço a manifestações como o Cubismo e o Dadaísmo. Como Modernista ficou conhecido o grupo que realizou a Semana de Arte de 1922, e a partir daí é que, ao surgir o termo pósmodernidade, houve confusão. O esclarecimento quanto à aparente indeterminação terminológica é trazido por Perrone-Moisés, que conclui:

[...] entre nós usa-se indistintamente pós-modernidade e pós-modernismo, este último por influência do inglês. Modernidade e Modernismo são termos que em nossa língua, e sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas vanguardas históricas) e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje. (1998, p. 180).

De fato, se for estabelecido um compasso histórico, pode-se dizer que marcas da Modernidade, como foi traçada na Europa, pode ser encontrada no Rio de Janeiro e também em São Paulo, das últimas duas décadas do século XIX e início do século XX, que ficou visível com os grandes investimentos em infraestrutura e em uma guinada social percebidos nesse período, tanto nas cidades quanto na ligação entre as regiões, com a implantação de maior malha férrea e a construção de estradas. Também os

hábitos sociais, espelhados nas sociedades londrina e parisiense refletiam, mesmo que tardiamente, tal modernidade, uma vez que a importância do cenário social do Rio de Janeiro do final do século XIX pode ser considerado uma equiparação tardia à *flânerie* francesa, com trajes compassados e/ou espelhados na moda europeia.²²

Ao passo que a sociedade já mostrava sinais de uma modernização que agia do exterior para o interior do país, a grande colonização só ocorreria anos mais tarde, e com maior intensidade por volta dos anos 1940, expandindo os limites urbanos para as regiões mais distantes do litoral e com a construção de Brasília, nos anos 1950-60.

Se as mudanças ocorridas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro no início do século XX podem ser evocadas como marco para a modernidade, a idealização de Brasília, como nova capital, talvez possa fazer às vezes de marco pósmoderno.

As evidentes contradições que permeiam já em si o nascimento das sociedades latinoamericanas são notadas por Néstor García Canclini, em seu artigo *La modernidad después de la posmodernidad*, fazendo perceber o ajuntamento de sociedades que constituem os povos latinoamericanos:

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.²³ (CANCLINI, in BELUZZO, 1990, p.212).

O aparecimento de uma cidade que serviria ao devir, onde anteriormente não existia senão o cerrado, foi de fundamental importância para aproximar os extremos do Brasil de seu centro político e para acelerar o processo de ocupação dos territórios mais longínquos possíveis, expandindo a modernização do país para a região da Floresta Amazônica e Pantanal. Isso, é claro, é válido apenas se considerarmos a pósmodernidade como um evento histórico amplo, e não apenas como um movimento literário.

Ao tratar especificamente da evolução literária que possibilitou a manifestação de autores como Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar e Marcelo Rubens Paiva, respectivamente com seus *Morangos mofados*, *A teus pés* e *Feliz ano velho*, surgidos na década de 1980 na coleção *Cantadas Literárias*, cujos títulos eram publicados pela

²² A época corresponderia à *Belle époque*.

²³ Os países latino-americanos são, atualmente, resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas, educativas e comunicacionais modernas.

Editora Brasiliense, pode-se encontrar respaldo em *A educação pela noite*, no capítulo *A nova narrativa*, em especial quando Antonio Candido destaca características e obras que cimentaram o caminho para tais acontecimentos literários. O estudioso destaca que “A atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 a 1940.” (1987, p.204).

O estudo que desenvolve Candido abarca, por certo, autores e obras em voga principalmente até meados da década de 1970, com apresentação em 1979 e três publicações em periódicos antes que aparecesse em livro, em 1987. Assim, não houve espaço, no estudo, para autores pertencentes ao *boom* literário da década de 1980, caso de Caio Fernando Abreu, que havia sido publicado na década de 1970 apenas em pequenas tiragens, à exceção da coletânea *Histórias de um novo tempo*, da Editora CODECRI, conforme se verá à frente.

Como um todo, a literatura atual citada por Candido — entenda-se para tanto o período de 1950 a 1970 —, não traz mais as velhas opções ideológicas, uma vez que questionamentos como “Direita ou Esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita?” não tem mais lugar, pois os livros são marcados por uma “[...] experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.” (1987, p. 206).

Ao analisar, por exemplo, a produção de Murilo Rubião, Candido cita que:

Já então a voga de Borges e o começo da de Cortázar, logo seguida pela divulgação no Brasil de livros como *Cien años de soledad*, de García Márquez, fizeram a crítica e os leitores atentarem para este discreto precursor local, que todavia precisou esperar os anos 70 para atingir plenamente o público e ver reconhecida a sua importância. Entrementes a ficção tinha-se transformado e, de exceção, ele passava quase a uma alta regra. (1987, p. 208).

À maneira das “[...] casas de la burguesía y de sectores medios com alto nível educativo de Santiago de Chile, Lima, Bogotá, México y muchas otras ciudades²⁴” (CANCLINI, *in* BELUZZO, 1990, p.212), também na residência onde cresceu Caio Fernando Abreu, na fronteira Santiago do Boqueirão, havia uma biblioteca multilíngue, onde o autor pode apreciar livros em diversos idiomas, como

²⁴ [...] casas da burguesia e de setores médios com alto nível educativo de Santiago, Lima, Bogotá, Cidade do México e muitas outras cidades [...].

atesta Clayre Cairon (1999, p.236), tradutora francesa do autor, em posfácio à edição de *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, publicada pelas Éditions Autrement.

Assim, a publicação de obras latinoamericanas no Brasil repercute não somente nas obras que cita Antonio Candido, mas também na de Caio Fernando Abreu e de outros escritores surgidos mais recentemente. As epígrafes que marcam a trajetória do autor riograndense põem às claras as leituras que este realizava na época. Cortázar, por exemplo, aparece já em *O ovo apunhalado*, de 1975 e em *Pedras de Calcutá*, de 1977.

As rupturas realizadas pelos autores surgidos nas décadas de 1970 e 1980 encontram respaldo em *A nova narrativa*, em especial quando Candido conclui que:

[...] na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair de suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. (1987, p.215).

Alfredo Bosi, talvez dado o caráter globalizante de sua *História concisa da literatura Brasileira*, define o período correlato ao pósmoderno como *Tendências Contemporâneas*, abarcando aí as manifestações surgidas a partir de 1930 no Brasil e inserindo, no período, nomes já consagrados como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Clarice Lispector, Raquel de Queiroz e Lúcio Cardoso. Preocupou-se, contudo, o estudioso a mencionar em uma nota de rodapé que:

O autor tem consciência dos riscos a que se expõe quem faz uma relação, ainda que sumária e apenas simplificadora, da ficção contemporânea. Os últimos vinte anos foram marcados por um crescente movimento editorial, de modo que só uma pesquisa acurada poderia dar conta da mole de publicações registradas. Assim, as lacunas não significam omissão voluntária, mas impossibilidade material de cobrir toda a área de documentos a analisar. (BOSI, 2006, p. 420).

Após considerar a cealeuma da ditadura militar como marco pósmoderno, Bosi afirma que “[...] já se começava a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação.” (BOSI; 2006, p.435). Entre as obras que se seguem, o estudioso cita *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon, *Estorvo*,

de Chico Buarque, *O caso Morel*, de Rubem Fonseca e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, entre outros.

Também Silviano Santiago, enredado *Nas malhas da letra*, cita o ano de 1964 como marco do rompimento dos ideais modernistas. Para o autor, a ficção anteriormente centrada nas lutas de classe perde espaço para uma que faz notar a introspecção, com o surgimento de uma prosa voltada a discutir problemas inerentes aos indivíduos face ao mundo, construindo uma autocrítica ao posicionamento anterior e às atitudes tomadas pelos cidadãos. Neste cenário, “[...] a descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64.” (SANTIAGO, 2002, p.19).

O *boom* que teve lugar na literatura nacional, com a literatura de contra-cultura, trouxe à baila obras e autores até então deixados em segundo plano, caso das literaturas de apelo *queer* ou feminista e de autoria feminina. À guisa de exemplo para o que veio a ser a literatura de contra-cultura nacional, pode ser consultada a recolha de contos *Histórias de um novo tempo – o novíssimo conto brasileiro*, no qual são inseridos dois contos de Caio Fernando Abreu. A seleção que pretende, segundo o prefácio de Jaguar, reunir autores que:

Pertencem a uma geração que começou a repensar a realidade sócio-cultural brasileira após e durante um dos períodos mais sombrios da história nacional. [...]
Seus autores tiveram contra eles um sistema rigorosamente adverso, um sistema que em virtude de suas próprias características deveria lhes ter castrado o processo criativo. (1977, p.6-7).

Somam-se ainda os textos de Luiz Fernando Emediato, Jéferson Ribeiro de Andrade, Antônio Barreto, Julio César Monteiro Martins e Domingos Pellegrini Jr. Publicada pela editora CODECRI, ligada ao PASQUIM, a coletânea oferece um panorama da situação editorial da época, pois, segundo Luiz Fernando Emediato, um dos autores nela incluídos, “Histórias de um novo tempo saiu com 20.000 exemplares e vendeu tudo em 15 dias. A segunda edição, mais 10.000, também acabou logo.”²⁵.

As décadas de 1960 e 1970 destacam-se, desta forma, como a época do surgimento de uma nova abordagem na literatura, convergindo o aporte de diferentes referenciais culturais com o experimentalismo entre diversas mídias, já agora

²⁵ Disponível em: http://www.geracaobooks.com.br/literatura/cartas_caio/caso_caio.php. Acesso em 21 de julho de 2007, às 13h30min.

massificadas. Ainda nesta seara, Candido cita que “[...] o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política.” (1987, p.209).

A pluralidade da época, nas palavras de Candido, chega a ser legitimada, com o desdobramento do romance e do conto, contando com a eliminação de fronteiras entre os gêneros e com incorporação de técnicas distintas, como a fotomontagem e a teatralização das cenas.

Esta experimentação é notada em textos com *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, que possui duas histórias em um mesmo livro, iniciando-se a primeira no capítulo 1 e seguindo ordenada até o 56, onde se lê *fim*. A segunda das histórias é dotada de um cronograma, iniciando-se no capítulo 73 e findando no 131, tendo o leitor de avançar ou retornar na encadernação da história conforme segue a leitura, e onde a ordem é indicada no final de cada capítulo. O mesmo ocorre na literatura nacional, como se percebe da leitura de contos como

A verdadeira

() *estória de Sally can dance (and the kids)*

() *História*, de Caio Fernando Abreu. O choque da narrativa é apresentado logo no título, que ocupa de pronto três linhas, com a questão optativa sobre que narrativa o leitor pretende seguir. O mesmo recurso havia sido utilizado por Rubem Fonseca em *Lúcia McCartney*. Tais obras seguem estrutura narrativa aproximada, com opções de respostas diversas nos diálogos ou mesmo opção de cenas, que conduzem à ação de no mínimo duas maneiras distintas, aprofundando, através da estruturação narrativa, o estranhamento do leitor e das personagens e desnudando, com isso, a intenção do narrador e o discurso de aparente verdade inserido em suas falas.

2 - INTEIRO E NÃO PELA METADE²⁶

Ennis disse: “Não sou bicha”, e Jack interveio com “Nem eu. Primeira e última vez. Não é da conta de ninguém a não ser da gente”. Só havia os dois na montanha pairando no ar eufórico e amargo...

Annie Proulx

2.1. VOZES DO SILÊNCIO

Na toada da evolução das mídias, também a arte literária manifesta o bombardeio que sofre do cinema, da televisão e da sociedade. Para a geração ficcional a que pertence Caio Fernando Abreu, estas referências eclodem em temas ainda pouco retratados pelos escritores que já haviam sido consagrados à época.

Revelando assuntos pertinentes ao que poderia, de maneira simplista, ser englobado na rubrica “Literatura Gay” (ou *queer*), autores como Silviano Santiago e João Gilberto Noll, João Silvério Trevisan e o próprio Caio Fernando Abreu rompem com um aparente silêncio anterior para dar voz não só a um grupo homossexual (se definição estanque houver), mas, através da temática do encontro, seja ele afetivo, amoroso ou sexual entre seres do mesmo sexo, a retratar todo o contexto de suas épocas, iluminando escuros recantos da noite ou da psique humana em épocas de angústia e repressão.

Parêntese: antes da continuidade da discussão, faz-se necessário citar que a literatura brasileira é pontuada por exemplos de homoerotismo e homoafetividade em várias de suas épocas. Entre os exemplos constantes ao longo da história literária no Brasil, vale citar *O menino do Gouveia*, panfleto em formato de bolso datado de 1914 que, em poucas páginas, descreve a relação de um sodomita idoso que, para se relacionar com parceiros mais jovens, acabava por sustentá-los. A obra, assinada com o pseudônimo de Capadácio Maluco, possui autoria até o momento desconhecida e é encontrada no acervo da Biblioteca Nacional. Outros exemplos se espalham pela literatura nacional. *O Ateneu*, de Raul Pompéia, que retrata um liceu masculino onde se representa o desejo e a opressão dos jovens alunos no liceu dirigido com mãos de ferro. *O Cortiço*, de Aluisio Azevedo, retrata, um pouco à moda de Zola, no ambiente animalesco que serve de cenário à trama, tanto homossexuais quanto lésbicas, legando um retrato dos tipos à época.

²⁶ Trecho da música *Comida*, do grupo Titãs.

Outro pródigo exemplo encontrado na literatura nacional é a relação entre Aleixo e Amaro, no romance de Adolfo Caminha. Com *O Bom crioulo*, Caminha passou a ser tido e traduzido como o mais explícito precursor da representação homossexual nas literaturas do ocidente. Confirmam o fato, de acordo com João Silvério Trevisan, tanto Winston Leyland, tradutor americano do livro, quanto Luiz Zapata, encarregado da versão em espanhol (TREVISAN, 2007, p. 255).

Embora, vale salientar, não exista uma linha de raciocínio entre tais obras, podem figurar neste pretense cânone ainda o conto *Frederico paciência*, de Mário de Andrade, que narra as idas e vindas de dois colegas que se encontram e desencontram no tempo-espaço da narrativa e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Para o primeiro, parece ser mais explícito João Silvério Trevisan, quando diz que a “[...] fama [do autor] de homossexual tem sido tão insistente quanto o patético esforço de sua família e de acadêmicos em esconder o fato” (2007, p. 256, acréscimo nosso). Já para o segundo, que traça as desventuras de Riobaldo e Diadorim, serve melhor o depoimento de Ana Virgínia Pinheiro, chefe do departamento da Biblioteca Nacional, que declara: “Os fãs de Guimarães Rosa podem não gostar disso, mas quando Riobaldo se apaixona por Diadorim, ele não sabe que se trata de uma mulher. Há uma clara conotação homossexual no livro.” (Revista DOM, outubro/2008). A reportagem *Literatura sem nome* traz ainda a informação de que o acervo da Biblioteca Nacional possui, entre documentos e obras literárias, nacionais ou não, cerca de 200 obras a tratar da homossexualidade, incluindo aí um poema de Gregório de Mattos, chamado *Marinícolas*. Interessante notar que Gustavo Pinheiro, repórter responsável, procura esclarecer ao público que a homotextualidade brasileira é anterior a João Silvério Trevisan e Caio Fernando Abreu. O que parece escapar à reportagem, porém, é o fato de *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan ter realizado, cerca de duas décadas antes, a mesma compilação de obras.

Ao citar Caio Fernando Abreu como marco da homotextualidade, contudo, e tal visão se estende por todos os exemplares da revista DOM, desde sua primeira edição (dez/2007/jan/2008), que traz entrevista com Guilherme de Almeida Prado, diretor de *Onde andaré Dulce Veiga?* – o filme, os editoriais da revista confirmam a representatividade de Caio Fernando Abreu tanto para a literatura quanto como símbolo homossexual nacional. Mister salientar que o mesmo ocorre com a revista JUNIOR, que traz, em sua nona edição, reportagem com novos autores de homoescrituras intitulada

Palavras frescas e morangos mofados, intensificando a visão representativa de Caio Fernando Abreu, ao ecoar o título de seu livro mais conhecido.

Conforme anteriormente citado, é a partir dos anos 1960/1970 que se pode traçar um fio condutor entre obras homotextuais. Neste aspecto, Caio Fernando Abreu, logo no início de suas publicações, já retratava a loucura e o desencontro dos indivíduos, buscando mostrar não apenas a singularidade de suas loucuras, mas a conduta também insana daqueles que circundam seus protagonistas.

Especificamente a respeito do trato com a sexualidade, pode-se pensar em *Uma História de borboletas*, que retrata um casal homossexual que vivia, até certo ponto, em harmonia. A aparente sintonia é quebrada quando André enlouquece, permanecendo sobre o telhado o tempo todo e retirando de seu cabelo pequenas borboletas, que admirava antes de deixá-las livres. Após ser internado, o outro percebe, aos poucos, que a loucura lhe fazia falta, findando também por enlouquecer e retirar de seus cabelos pequenas borboletas.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi retrata a temática da sexualidade e, embora não arrole Caio Fernando Abreu entre os autores citados, analisa a obra de João Gilberto Noll e das diversas variantes de sexualidade em suas obras retratadas em termos correlatos àquilo que se pode encontrar na prosa de Caio Fernando Abreu:

Em outros narradores, o essencial da escrita acompanha os movimentos dos corpos que se atraem ou repelem em um clima de delírio: penso na prosa de João Gilberto Noll, riscando com estilete o desenho pesado da sexualidade de nosso urbanóide. (2006, p. 436).

As obras dos autores ao longo deste capítulo citados, versando sobre temáticas que atingem níveis diversos na relação entre seres do mesmo sexo, desde a homoafetividade, o homoerotismo até mesmo a homossexualidade explícita, retratam, além da maior tolerância com sexualidades divergentes, o crescimento do mercado editorial nacional. Tal é o caso, por exemplo, de *Morangos mofados*, que atingiu em pouco tempo quatro edições, desde que foi lançado, em 1982. Não se trata, por certo, de uma literatura de gueto, mas o sucesso editorial de certas obras — ou a aceitação intelectual pela qual passou Silviano Santiago — refletem a aceitação de novos temas em um panorama já vasto de histórias.

Embora Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e Caio Fernando Abreu padeçam de um apagamento na obra de Alfredo Bosi, sendo Silviano Santiago apenas referenciado como teórico estudioso de Machado de Assis logo no início da obra, não se pode atribuir culpa ou desatenção ao estudioso. O tratado, embora não pormenorize aspectos de autores específicos surgidos nos últimos anos, e são muitos — somente os eventos do século XX ocupam cerca de 200 páginas da obra —, cita os movimentos que permitiram a tais autores o aparecimento e a aceitação pelo público. Os anos de chumbo da ditadura militar são lembrados de maneira a esclarecer os eventos literários e artísticos da época:

Mas esses anos de arbítrio, que partilhamos com outros povos da América Latina, não se podem considerar tempos de isolamento cultural; ao contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França e com os seus vários desdobramentos que atingiram em cheio formas de conduta individual e modos de expressão entre as gerações que sofreram o seu impacto. No Brasil a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu. (BOSI, 2006, p. 435).

Tais eventos, de maio de 1968 na França, mudaram modos anteriores de concepção das sexualidades e dos modos de abordá-los. Falando de tais acontecimentos, Guy Hocquenghem, tido como filósofo homossexual, diz que na época era esquerdista declarado e que vivia em uma comuna homossexual em Asnières, onde não havia regras. A atitude dos jovens da época, motor da revolução sexual, contrasta com o aparente mutismo anterior, e revela as dificuldades que os jovens encontravam para se manifestar:

Tínhamos vontade de proclamar publicamente o que fazíamos, ou melhor, o que éramos. Um texto me chamou especialmente a atenção. Um rapaz contava como, na idade de quinze anos, teve sua primeira experiência sexual com um árabe. Esses textos eram precisamente aqueles que jamais teríamos ousado escrever, não só porque tínhamos vergonha, mas porque antes pensávamos que eles não poderiam interessar a ninguém. (1980, p32, grifos nossos).

Estes discursos não tomaram conta apenas de depoimentos individuais, mas foram transformados em prosa e poesia, e passaram a ser aceitos mais largamente. Neste sentido, Denílson Lopes vem a afirmar que “Quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começaram a perder força, um

horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge.” (2002, p. 140).

Pode-se dizer que as ficções que tratam de temas homoeróticos vieram na esteira das aberturas propostas pelos movimentos feministas. A nomes como os de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, somam-se os de Nélide Piñon, Hilda Hilst, Ana Miranda, Dinah Silveira de Queiroz, Zulmira Tavares Ribeiro, Zélia Gattai, Ana Cristina Cesar, Márcia Denser e Patrícia Melo, por exemplo, escrevendo sobre o desencontro do indivíduo e a solidão.

Retratando a situação política dos anos de Getúlio Vargas, como Nélide Piñon em seu *República dos sonhos*, construindo histórias de matadores profissionais, como Patrícia Melo o fez em *O Matador e Mundo perdido* ou mesmo reconstruindo a história, à moda metaficcional de Ana Miranda, em seu *Boca do inferno*, as mulheres galgaram espaço, sem a necessidade de abordar necessariamente temas femininos/feministas.

O próprio Caio Fernando Abreu se diz tributário de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles, por exemplo. É esta última quem prefacia a primeira edição de *O ovo apunhalado* (1975) e que cita, lisonjeira:

O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão-se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor. (TELLES, in ABREU, 2007, p. 13).

Ainda no âmbito das confissões, Caio Fernando Abreu relata ter sido influenciado por Clarice Lispector, mas toma cuidado com a influência, por exemplo, em suas primeiras obras, como é o caso de *Inventário do ir-remediável*, quando o autor alega crer “[...] que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como *Corujas* ou *Triângulo amoroso: Variação sobre o tema*.” (1995, p.6). É dela também que o ainda jovem Caio fala, estupefato, em carta a Hilda Hilst, datada de 29 de dezembro de 1970, quando a conheceu pessoalmente no Rio de Janeiro.

Quanto a Ana Cristina Cesar, Maria Adelaide Amaral, Hilda Hilst e Márcia Denser, estas foram amigas, de correspondência, de auxílios e de sofrimento, como comprovam as inúmeras cartas, os períodos em conjunto, ou mesmo os últimos momentos de Ana Cristina Cesar, espalhados pelas Cartas e por toda a obra do autor.

Por outro lado, conforme citado por Márcia Denser, as possibilidades de crescimento nacional aliadas ao progresso que já se respirava com o fim próximo da ditadura faziam com que os escritores se manifestassem em suas obras, produzindo as obras que sentiam necessárias e fazendo aportar ao Brasil agentes literários de várias nacionalidades. O conto, de acordo com a estudiosa, foi o veículo propício para o engrandecimento de escritores da época (DENSER, 2001, s/p). Há que destacar, ainda, que havia traços de uma literatura homoerótica anteriormente, conforme mencionado no início deste capítulo.

Da mesma forma, pretendendo diferenciar os períodos da literatura nacional através de um olhar menos academicista, Italo Moriconi realiza a seleção de *Os 100 melhores contos do século* para a Editora Objetiva. O estudioso procura distinguir os diferentes momentos desta literatura, chamando de “Violência e Paixão” (1970), “Roteiros do Corpo” (1980) e “Estranhos e Intrusos” (1990), os últimos três períodos da literatura nacional, conferindo um status semelhante àquele apresentado por Antonio Candido (1987:215).

Ao esclarecer as escolhas realizadas, Moriconi cita que:

Havia o desafio colocado pela editora de que a seleção de contos se pautasse não em critérios acadêmicos e sim em critérios de gosto e qualidade. Para quem como eu trabalha na universidade há mais de vinte anos, o desafio equivalia a me colocar em cima de uma corda bamba. (2000, p.11)

Assim, encontram lugar autores e obras que apelam para o estranhamento dos sujeitos urbanos ou rurais. Neste cenário, tem espaço autores como Caio Fernando Abreu ou, mais recentemente, Daniel Galera que, sulinos, ambientam suas tramas nas metrópoles brasileiras, deixando transparecer os desencontros vividos por seus protagonistas.

Já refletindo a obra de Caio Fernando Abreu, e dada a aceitação comercial e intelectual que as obras *queer* tiveram, aparece em São Paulo a editora Edições GLS, buscando abrir espaço para autores que explicitamente escrevem ficções para o público gay.

É mais uma vez Alfredo Bosi quem comenta que a nova ficção brasileira sai à procura de explorar novas fronteiras literárias e outras possibilidades:

A potencialidade da ficção brasileira está na sua abertura às nossas diferenças. Não a esgotam nem os bas-fonds cariocas nem os rebentos paulistas em crise de identidade, nem os velhos moradores dos bairros de classe média gaúcha, nem as histórias espinhentas do sertão nordestino. (2006, p.437).

Outro fator é a abertura do mercado, vivenciada tanto por autores como pelas grandes editoras, como o grupo Record. Nesta casa, a coleção Contraluz procura publicar obras e autores que tratam, por meio da ficção ou de ensaios, de sexualidades divergentes. São da coleção, por exemplo, o estudo *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan e o romance *O poço da solidão*, de Radclyffe Hall, cuja abordagem lésbica é tida como precursora em língua inglesa do trato das sexualidades. Pertence ao catálogo ainda a marcante biografia do autor cubano Reinaldo Arenas, *Antes que anoiteça*, assim como seus demais romances, além daqueles de João Silvério Trevisan.

Há que mencionar que alguns dos títulos da Coleção ContraLuz, como o citado *Devassos no paraíso* e também *O porteiro* e *Antes que anoiteça*, estes de Reinaldo Arenas, não possuem, contrariamente às demais coleções, identidade visual própria, sendo os títulos pertencentes à coleção divulgados no verso da folha de rosto de cada uma das obras publicadas. Ao contrário das obras acima citadas, outros títulos publicados na mesma coleção, como *Abaixo do Equador*, de Richard Parker, possuem identificação já a partir do *design* escolhido, apresentando capas coloridas, fontes semelhantes e folhas de rosto trazendo o título da coleção. Desta forma, a ausência de identidade visual em parte dos títulos pode justificar-se tanto como um acanhamento da casa editorial quanto com uma tentativa de abarcar novos públicos para tais publicações. Se a primeira hipótese lançada for verídica, cabe lembrar que a casa editorial possui entre seus selos um destinado a publicações religiosas e outro para publicações de auto-ajuda, voltados a públicos mais tradicionais, divulgando todos os lançamentos no mesmo *site*²⁷.

A postura adotada pelos editores não é nova, e reflete a situação que alguns autores encontram para publicar ou republicar suas obras. É João Silvério Trevisan, no longo estudo *Devassos no paraíso*, quem cita as dificuldades encontradas para a reedição do mesmo:

²⁷ www.record.com.br

Durante anos, tentei em vão reeditar este livro — que parecia editorialmente apetecível, considerando a rapidez com que as duas primeiras edições se esgotaram. Misteriosamente, no entanto, minhas reiteradas propostas a várias editoras, pequenas e grandes, resultavam em negativas gentis e argumentos plausíveis: “não é nossa linha editorial”; “livro volumoso demais para nossas edições”; “não temos política de lançar segundas edições” etc. (2007, p.26).

Em seguida, Trevisan (2007), relata que esta última editora passou a realizar numerosos relançamentos, o que pôs por terra o argumento, revelando o preconceito que por trás dele ocorria. Para a reedição de *Em nome do desejo*, romance em que o autor trata da relação e das relações que ocorriam em um seminário, contudo, o editor parece ter sido menos sutil, como relata o próprio estudioso, que nos faz chegar as palavras daquele, frente à análise do romance que pretendia republicação: “Não publico pornografia *depassé*.” (TREVISAN, 2007, p.27).

Seguindo com sua discussão em torno das preferências sexuais da nação, Trevisan (2007) cita o anúncio de um refrigerante em que aparecia o jogador Ronaldo Nasário:

Basta ligar a TV e plim-plim: lá está um corriqueiro anúncio de guaraná. Um carrão estaciona, enquanto o locutor diz: “Brasileiro gosta de carro”. Um mulherão põe as pernas para fora do carro; a câmera vai subindo sobre seu corpo até mostrar uma loiraça sorridente, enquanto o locutor continua: “Brasileiro gosta de mulher”. (2007, p.27)

O comercial segue, da outra porta do carro sai o jogador em questão e, depois de serem afirmados como paixão nacional também o futebol e o guaraná em questão, questiona: “Vai dizer que não gosta!?” (TREVISAN, 2007, p.27).

Talvez os recentes acontecimentos envolvendo o jogador e a travesti Andréia, alçada a celebridade no meio pornográfico²⁸, contestem as afirmações do famoso jogador no comercial e estabeleçam também para o Brasil o machismo que constitui as relações sexuais entre homens e mulheres e entre homens ativos e parceiros passivos. Tal diferenciação é algo que Reinaldo Arenas, tendo sofrido com o comunismo implantado em Cuba, relata, durante o período de instrução a que foi submetido, em que

²⁸ Evento amplamente divulgado pela mídia nacional e estrangeira nos meses de abril e maio de 2008, em que o jogador teria se envolvido com três travestis, negando-se a realizar o pagamento inicialmente combinado após divulgação de um vídeo no site www.youtube.com.

In:

http://odia.terra.com.br/esporte/htm/ronaldo_e_os_travestis_a_confusao_passo_a_passo_170996.asp

os alunos que eram flagrados praticando atos homossexuais sofriam não apenas preconceito, mas também agressões forçadas:

Os rapazes que eram apanhados em pleno ato tinham que desfilar com suas camas e todos os pertences até o almoxarifado, onde, por ordem da direção, deviam devolver tudo; os outros colegas tinham que sair dos alojamentos para apedrejá-los e enchê-los de socos. Era uma expulsão sinistra, pois existia um documento que iria perseguir aquele jovem durante toda a sua vida e impedi-lo de estudar em outra escola do Estado — o Estado já estava começando a exercer controle sobre absolutamente tudo. (1995, p.73).

Tal se devia, segundo o escritor, ao fato de que na própria sociedade cubana os homens que desempenhavam papel ativo não eram considerados como homossexuais. O escritor cubano declara acreditar “[...] que muitos dos jovens que se encontravam na escola com bolsa de estudos eram *bugarrones*, isto é, homossexuais ativos. Para eles, transar com outro rapaz não era sinal de homossexualidade, o veado era o passivo.” (ARENAS, R., 1995, p.75, grifos nossos). A visão que o escritor possui da sociedade cubana é aplicável a outras sociedades, como o próprio pode constatar quando conseguiu, enfim, fugir da ilha²⁹.

Ao estudar questões referentes à dominação masculina nas sociedades ocidentais, Pierre Bourdieu acentuou que a virilidade está relacionada à manutenção do papel viril, constituindo-se como um papel social e não apenas sexual, como parece ser:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio de conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente homem. (2005, p.20, grifo nosso).

Cabe aqui especificar os significados de *homem* e *homem*, acima sublinhados. Em sua explanação, quando cita o vocábulo *homem* pela primeira vez, no trecho grifado acima, Bourdieu refere-se a qualquer pessoa do sexo masculino que é, a princípio, apto a alçar as qualidades entendidas como masculinas, nível a que ascende, o de *homem socialmente constituído*, quando prova sua virilidade.

²⁹ Ver nota sobre o caso de Alain Turing, matemático que sofreu tratamento com hormônios femininos na prisão inglesa, a fim de reduzir sua libido, mesmo após ter sido responsável por decifrar os códigos nazistas, o que possibilitou aos aliados vencer a Segunda Guerra Mundial.

Após desvelar o acima descrito, Bourdieu aborda especificamente a dominação entre os homossexuais, nos seguintes termos:

No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação. (2005, p.31)

Tal parece ser, claramente, a posição apontada por Reinaldo Arenas na sociedade cubana. Não distante disso, a sociedade brasileira se manifesta em paralelo àquela observada por Bourdieu, estabelecendo a relação entre dominador e dominado. Somente perde o status de homem honrado, e é, portanto, passível de sofrer quaisquer punições, aquele que é sodomizado ou aquele que assume o papel homossexual passivo, com características femininas, publicamente, independente de sua atividade sexual construir-se em papéis ativos ou passivos, e mesmo na alternância de ambos, conforme conclui Bourdieu:

A penetração, sobretudo quando se exerce sobre um homem, é uma das afirmações da *libido dominandi*, que jamais será de todo ausente da *libido masculina*. Sabe-se que, em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como uma manifestação de potência, um ato de dominação (exercido como tal, em certos casos, para afirmar a superioridade “feminizando” o outro)[...] (2005, p.31, grifo nosso).

Existe, ainda, a relação entre público/privado, abordada pelo antropólogo Richard Parker (1991), que analisa, em *Corpos, prazeres, paixões*, a sociedade brasileira e, para descrever o padrão social que a heterossexualidade constitui, apóia-se em constatações de Rubin. Assim sendo, as relações que desviam desta conduta ficam legadas ao privado:

Como na formulação de Rubin, estabelece-se um sistema hierárquico de valores no qual a heterossexualidade monogâmica e reprodutiva define uma norma da qual todas as outras formas de prática sexual nitidamente se desviam (Rubin, 1984, 279-82). Até nos debates dos modernistas do sexo, que têm questionado o absolutismo dessa norma, é em relação a ela — e em relação à lógica da reprodução — que as discussões se desenvolvem. (1991, p.150)

Seja “entre quatro paredes” ou “debaixo dos lençóis”, o fato é que alguém está, de alguma forma, escondido das vistas do público:

Onde a gente está não é importante... a questão é estar escondido! Pode ser em casa, mas também numa praia deserta, à noite, na rua, num beco... (Kátia.)

Então, secreta ou escondida, a vida sexual tem seu caráter fundamentalmente transformado. Tudo pode acontecer. Encontra-se uma liberdade de expressão sexual que seria rigorosamente proibida no mundo exterior, no mundo público da vida diária. (1991, p.156, itálico do autor).

O oculto, no caso, pode ser considerado tanto o papel homossexual em si, quando levado em consideração em relação à sociedade, cujo padrão normal de comportamento é o da heterossexualidade reprodutiva, quanto aos papéis assumidos pelos parceiros, de maior ou menor prestígio, quando considerados os papéis de ativo e passivo na relação homossexual. Assim, o choque ocorre quando, deixando de importar-se com certos preceitos sociais, em atitude de rompimento com os mesmos, é externado o papel social mantido ou mesmo o papel sexual mantido com o parceiro.

Desse jogo, por certo, nasce um problema de identificação: ser um indivíduo durante o “dia”, no período de seu trabalho e convívio social e outra durante a “noite”, ou durante a intimidade. É desta forma que a homossexualidade é citada como um dos problemas de identidade levantados por Foucault, ponto trabalhado por Muñoz e Pimentel no artigo *Orientación sexual en la literatura Uruguaya: silencio, metonimia e intertexto queer*:

Foucault destacó el papel que la sexualidad tuvo en el ejercicio moderno del poder y sentó las bases para la teoría queer al afirmar nada menos que "*el homosexual*" tal como lo conocemos es un invento relativamente moderno. La sexualidad moderna es para Foucault un dispositivo que disciplina los cuerpos, una "implantación perversa" que multiplicó los controles sobre todos los individuos: los homosexuales...y los que podrían serlo. ³⁰ (2006, s/p).

Embora não precise datas para esta invenção³¹, nas palavras de Foucault, este apresenta, segundo Muñoz e Pimentel, um ponto fundamental na sociedade atual:

³⁰ Foucault destacou o papel que a sexualidade teve no exercício moderno do poder e assentou as bases para a teoria queer ao afirmar nada menos que “o homossexual”, tal como o conhecemos, é um invento relativamente moderno. A sexualidade moderna é para Foucault um dispositivo que disciplina os corpos, uma “implantação perversa” que multiplicou os controles sobre todos os indivíduos: os homossexuais... e os que poderiam sê-lo.

³¹ Foucault revela, em *História da sexualidade I: A vontade de saber*, que a figura do homossexual foi sendo construída a partir de meados do século XIX até nossos dias.

anteriormente à modernidade, os papéis sexuais não eram estanques, poderiam variar de acordo com a função social e com a intenção dos cidadãos.

A abordagem oferecida por Parker (1991), em *Corpos, prazeres, paixões*, difere levemente da fornecida por Muñoz e Pimentel, mas em linhas gerais oferece os mesmos conceitos. Segundo o estudo, o homossexual teria se definido enquanto categoria social, ao menos no Brasil, no final do século XIX. O tratado tende ainda a um detalhamento da caracterização do homossexual enquanto personagem social. A diferenciação realizada é entre o homossexual, o sodomita e o veado, nos seguintes termos:

Talvez a conseqüência mais abrangente dessa preocupação com as origens do homossexualismo e com sua oposição à norma da heterossexualidade tenha sido a criação do homossexual como uma espécie ou um tipo quase distinto: como o masturbador, a prostituta e o libertino, era uma categoria fundamentalmente nova para a classificação do universo sexual. Na verdade, é importante enfatizar que essa figura é diferente quando comparada tanto ao viado da cultura popular quanto ao sodomita da tradição religiosa. O viado era definido pelo seu papel passivo nas relações entre pessoas do mesmo sexo e o sodomita pela preferência pela relação anal, fosse com pessoas do mesmo sexo ou do oposto. O homossexual seria definido pela sua escolha de seu próprio gênero como o objeto de seu desejo sexual:[...] (1991, p.130).

Desta maneira, tem-se que o termo *veado* era empregado na cultura popular, designando homens que mantinham relações sexuais com outros, e recaindo apenas sobre os que possuíam papel passivo na relação. Já *sodomita* era aquele que, diante da inquisição e das tradições religiosas cristãs, manifestava predileção pelas relações anais com outras pessoas, independente de serem estes homens ou mulheres. A crer pela introdução que Luiz Mott faz às cartas às *Cartas de amor de um frade sodomita*, vários fatores atenuavam a justiça inquisitorial, entre os quais a declaração de sodomia antes do parceiro, o fato de não haver gozo interno “[...] por entender que a pena deste pecado só consistia na consumação dentro do vaso traseiro” (MOTT, 2000, p. 110) e, claro, a pertença a uma família abastada. De fato, Mott levanta a hipótese de que é pouco provável que Frei Mathias de Mattos tenha abandonado práticas homossexuais, e de que tenha sido mais prudente em suas relações a partir da confissão diante do Santo Ofício. Já o *homossexual*, retomando as observações de Parker, e para onde convergem também constatações de Foucault, é aquele que possui identidade delineada a partir do século XIX, baseando-se em um jogo de relações sociais, financeiras e visuais a fim de construir, mesmo que inconscientemente, uma personagem social. Tal personagem é

travestida em *persona*, ou seja, em personalidade à medida que se distancia de seu aparecimento histórico.

Atualmente alguns grupos, distantes já dos debates que deram origem ao estabelecimento e aceitação pouco mais amplo do homossexual — masculino ou feminino —, desfrutam de infraestrutura de entretenimento e turística igualada à dos heterossexuais. A justificativa para tal aceitação e segmentação de serviços parece estar naquilo que é chamado pela mídia de “dinheiro rosa”. Casais ou mesmo homossexuais solteiros, por não terem filhos, são aptos a consumir mais quantitativa e qualitativamente, ratificando, dessa maneira, a construção da figura do homossexual, agora em termos de poder aquisitivo³².

É na dama que “[...] é feita pra apanhar/é boa de cuspir [...]” que toda a cidade da Ópera do Malandro atira bosta e pedras. Esta dama era na verdade Genival (BUARQUE, 1978, p.161-3). Da mesma maneira, na prosa de Caio Fernando Abreu, o exemplo fornecido pelo sargento Garcia, no conto homônimo, além de metaforizar o poder exercido pelas forças armadas no regime militar, reforça a imagem tirana do sargento, “Leão entediado, general espartano [...]” (2005, p.81), baseada na crença do dominador. A imagem contrasta com a indecisão e a passividade da personagem Hermes, que se deixa levar pelo sargento, no momento em que este “Pegou na minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele [...]” (2005:89), ou mesmo com a travesti Isadora, que diz sonhar, um dia “[...] morrer estrangulada pela minha própria echarpe [...]” (2005, p.90), revelam os papéis de veado (no caso de Genival ou de Isadora), sodomita (no caso do Sargento) e do homossexual como este é conhecido atualmente, (no caso de Hermes), embora todos estes sejam personagens do mesmo período histórico. Nesse contexto, entram em jogo, para a definição das identidades retratadas, as condições financeiras e sociais de cada um dos envolvidos, já que na contemporaneidade, as definições de veado e homossexual passa a ser regida entre termos pejorativo ou respeitoso, respectivamente, de acordo com a condição financeira e classe social do homem/ou mulher, a representar tal papel social.

³² A campanha publicitária do dia dos namorados das lojas *Imaginarium* trazia, no ano de 2003, pictogramas usados na identificação de banheiros juntados em casais masculino e feminino, feminino e feminino e masculino e masculino. Igualmente, no ano de 2006, na campanha publicitária da revista *Marie Claire*, cujo slogan é “chique é ser inteligente”, a palavra “casamento” foi associada a três fotografias, duas das quais de casais homossexuais, respectivamente feminino e masculino.

2.2. PERCURSO HOMOERÓTICO: O PRÍNCIPE SAPO³³

Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia. E talvez por isso Ruslan e Akif não tenham sido vistos durante os meses em que se encontraram nas ruínas do prédio da escola de medicina. Porque eram invisíveis.

Bernardo Carvalho

Se para alguns autores a escrita de temas *queer* foi encarada como impedimento para a publicação de suas obras, como relatou João Silvério Trevisan, o destino parece ter agido de forma diferente no caso de Caio Fernando Abreu.

A primeira obra publicada do autor que contou com grande circulação foi um conto intitulado *O príncipe sapo*, no ano de 1966, publicado em uma das edições da revista *Cláudia* sem que o autor soubesse, por artes da escritora e jornalista Carmen da Silva (ABREU, 2005, p.43). Anos mais tarde, a história da primeira publicação foi contada pelo escritor em *Ovelhas negras*, fazendo publicar o conto em versão integral.

Os dois primeiros livros do autor, publicados em pequenas edições, revelavam já um escritor nato. Escritos quase simultaneamente, *Limite branco* e *Inventário do irremediável* — rebatizado em 1995 com o título *Inventário do ir-remediável* —, retratam, em suas linhas, a juventude de um escritor que despontava para o sucesso.

O romance *Limite branco*, publicado em 1971 pela editora Expressão e Cultura, primeira incursão do autor na modalidade, conta a história do jovem Maurício com suas dúvidas, tentativas, acertos e erros, crescendo na cidade de Porto Alegre. Anos mais tarde, celebrando as bodas de prata do livro, em 1992, Caio Fernando Abreu revelou-se “[...] chocado com a sua, por assim dizer, inocência” (1993, p. 6).

Em uma incursão pela análise discursiva, o autor esclarece: “Digo ‘por-assim-dizer’ porque essa inocência do personagem Maurício (e do Caio que o criou) tem muito de falso pudor, de medo, moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisa assim.” (ABREU, 2003, p.6). Ainda seguindo de perto as reflexões do autor, constata-se que o mesmo encara sua personagem como sendo “[...] um Peter Pan vagamente virgem, aterrorizado com a possibilidade de tornar-se adulto” (ABREU, 2003, p.6).

No próprio *Limite branco* aparece a primeira menção de homoafetividade na obra do autor. Esta é retratada quando Maurício conhece o carioca Bruno. A personagem merece um capítulo na narrativa, reservado apenas a eventos de

³³ *O príncipe sapo* é o título do primeiro conto do autor, publicado na revista *Cláudia* em 1966.

comprovada importância na vida de Maurício. Ainda com dúvidas sobre si mesmos, as personagens dialogam, tateando um terreno ainda desconhecido:

— Por que tudo é tão sujo? — A voz de Bruno vinha de longe. — Por que é tudo tão imundo e tão difícil, Maurício?

Num gesto não planejado, ele estendeu a mão e começou a passá-la nos cabelos do outro.

— Não sei, não posso te dizer. Se eu soubesse, acho que não estaria aqui a essa hora. Estaria no céu, seria santo. Ou no inferno, sei lá. Em qualquer lugar, menos aqui.

De repente sentia uma espécie de segurança, o que ia dizendo parecia ter uma experiência que não conhecia em si próprio. Como se fosse anos e anos mais velho que Bruno, como se um pai falasse com o filho. (ABREU, 1993, p. 104).

Os jovens, que se identificam, ainda não estão preparados para dar nomes a suas emoções, assim como, anos mais tarde, as personagens Raul e Saul, de *Aqueles dois*, mas, ao contrário desses, acabam por se separar, uma vez que os pais de Bruno partem de Porto Alegre, e levam consigo o filho.

Já *Inventário do irremediável* foi o primeiro livro de contos publicado pelo autor. Vencedor do Prêmio Fernando Chinaglia de 1969, a obra teve uma pequena edição de 500 exemplares pela editora Movimento, no ano de 1970 e divide-se, assim como algumas outras obras do escritor, em *Inventário da Morte*, *da Solidão*, *do Amor e do Espanto*, cada um com seis contos, culminando no final *Inventário do irremediável*. Nos contos, têm espaço a loucura, o cotidiano estafante, o desencontro dos sujeitos e a solidão.

Do livro, pode-se dizer que houve um reinvento, uma nova escritura, dando luz a uma nova obra com a mudança do título de *Irremediável* para *Ir-remediável*. A mudança aqui constitui na mudança do título, que passa de *Inventário do irremediável* para *Inventário do ir-remediável* e também a exclusão de 8 dos contos originalmente publicados. Desta forma, existem dois livros com praticamente o mesmo *corpus* textual. O primeiro deles, de 1970, engloba *Morte*, *Solidão*, *Amor e Espanto* como coisas que não se pode evitar. O segundo, de 1995, engloba os mesmos textos, no entanto, repensando os caminhos que levam à *Morte*, à *Solidão*, ao *Amor* e ao *Espanto*.

No prefácio a esta última edição, também por ocasião das bodas de prata da obra, o autor diz que a mudança do título, que lida com elementos já presentes no morfema *irremediável*, o faz passar “[...] da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser

consertado?)” (ABREU, 2005, p.17), deixando entrever a mudança de foco que a obra teve, para um viés, se não declaradamente otimista, ao menos que repensa o trajeto a ser feito.

De várias maneiras, Caio Fernando Abreu expressou sua gratidão pelos que ajudaram no início de sua carreira e que continuaram ajudando no decorrer dos anos. Uma dessas maneiras foi fazer saber, aos seus leitores dos anos 1990, quando algumas de suas obras tiveram reedição pela Editora Siciliano, as histórias por trás da história, ou seja, as dificuldades de publicação e os pensamentos que iam pela cabeça do escritor na época da publicação original dos livros. *O ovo apunhalado* é um desses livros, publicado originalmente no ano de 1975, depois de ter recebido menção honrosa do prêmio Nacional de Ficção em 1973.

À maneira do até então *Inventário do irremediável*, *O ovo apunhalado* também é organizado em tópicos que abrigam os contos. Trata-se de Alfa, Beta e Gama, cada uma das partes com 7 contos. É um livro, nos dizeres de Italo Moriconi, “[...] já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector.” (2002, p.431). O livro, publicado pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul em parceria com a editora Globo, teve retiradas de sua constituição três histórias, em um episódio que o autor taxa de censura interna. Das três, duas estão incluídas em *Ovelhas negras*. Trata-se de *Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço* e *Triângulo em cravo e flauta doce*.

Seguindo *O ovo apunhalado*, prefaciado por Lygia Fagundes Telles, houve a publicação de *Pedras de Calcutá*, no ano de 1977. Ao contrário dos anteriores *Inventário do irremediável* e *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá* faz referências ao caos da vivência no período de ditadura militar com o conto *Garopaba mon amour*, retratando a violência do trato entre as instituições e a população, de maneira bem menos metafórica que o comum em suas obras:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano e você é um verme. (ABREU, 1996, p.94).

Há também, inseridos entre os contos de *Pedras de Calcutá*, *Uma história de borboletas*, que tem como protagonistas dois jovens que enlouquecem, primeiro André, depois o narrador. A relação entre ambos é homoerótica, retratada em meio ao caos e à

necessidade de alheamento causada pelos desmandos do governo. No momento em que conduz seu parceiro até o hospício, o narrador relata:

André me olhou bem nos olhos, como há muito não fazia, e fiquei surpreso e tive vontade de dizer ao médico de plantão que era tudo um engano, que André estava muito bem, pois se até me olhava nos olhos como se me visse, pois se recuperara aquela expressão atenta e quase amiga do André que eu conhecia e que morava comigo, como se me compreendesse e tivesse qualquer coisa assim como uma vontade de que tudo desse certo para mim, sem nenhuma mágoa de que eu o tivesse levado para lá. Como se me perdoasse, porque a culpa não era minha, que estava lúcido, nem tampouco dele, que enlouquecera. Quis levá-lo de volta comigo para casa, despi-lo e lambê-lo como fazia antigamente, mas havia aquele monte de papéis assinados [...] (ABREU, 1996, p.100).

A reedição da obra pela Companhia das Letras, de 1996, é construída no sentido de realçar as menções às violências sentidas pela população brasileira após o Golpe de 1964. Desde a informação constante na contracapa do livro até o texto das orelhas, há referências ao livro como sendo, nas palavras do próprio autor, “um livro de horror”, principalmente para a geração que viveu tais experiências. Em textos que não levam assinatura, na quarta capa, diz-se que:

Escritos durante a vigência do regime militar, os contos de Pedras de Calcutá cumprem a difícil tarefa de representar vidas que perdem o sentido a partir de si mesmas. Dão voz a ‘uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964.’ Neles, um absurdo em carne e osso cumpre a intenção de retratar ‘o horror real, exacerbado, do dia-a-dia subjetivo e objetivo das pessoas’[...]. (in ABREU, 1996, 4ª capa).

Nele ainda estão incluídos os contos *Divagações de uma marquesa* e *Sim, ele deve ter um ascendente em peixes*, anteriormente publicados em *Histórias de um novo tempo*, pela editora CODECRI. É a partir da primeira publicação de *Pedras de Calcutá* que os contos de Caio Fernando Abreu passam a ser selecionados para coletâneas voltadas ao público homossexual.

Ainda trabalhando com a repressão, desta vez aliada à homossexualidade, o autor escreve, já na década de 1980, o conto *Sargento Garcia*, que une a violência militar à iniciação sexual do jovem Hermes, recrutado pelo sargento para ter sua primeira experiência sexual. O conto foi laureado com o prêmio Status de Literatura e posteriormente incluído em *Morangos mofados*, de 1982.

Construído da mesma maneira que os anteriores, *Morangos mofados* é dividido em duas partes, *O Mofo* e *Os Morangos*. O livro foi publicado pela editora Brasiliense na coleção Cantadas Literárias, que obteve grande aceitação do público. Pela mesma coleção vieram a público *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar (1982), *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva (1982), talvez o maior sucesso editorial da coleção, com mais de 70 edições ainda na década de 1980³⁴, uma reedição de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (1978) e *Tereza e Isabel*, da francesa Violette Leduc (1966). Este último colocava em cena uma relação lésbica entre as estudantes protagonistas, entre outros títulos que abordavam abertamente a sexualidade e suas variantes. O sucesso alcançado firmou a coleção, que levava o epíteto de “literatura sem gravata”, como marco da contracultura nacional.

Morangos mofados também foi alçado ao sucesso rapidamente³⁵, sendo reeditado com frequência. Para Heloísa Buarque de Holanda, que criticou e resenhou o livro para o Jornal da Tarde:

Apesar da tentativa de olhar com certo distanciamento histórico-existencial a viagem do desbunde, *Morangos* não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência. (in ABREU, 2005, p.9).

Talvez essa perplexidade se deixe ver no conto *Terça-feira gorda*, em que o sonho é amassado até parecer um “figo muito maduro” (ABREU, 2005, p.59). A história narrada é a de dois homens que se conhecem em uma noite de carnaval e que, interessados um pelo outro, retiram-se do salão de baile e vão para a praia:

Foi então que percebi que não usávamos máscaras.
[...]
Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no carnaval.
[...]
Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor.
E brilhamos.

³⁴ Segundo Laurence Hallewell, no estudo *O livro no Brasil, Feliz ano velho* vendeu 120.000 exemplares nos dez primeiros meses, somando mais de 400.000 exemplares em 22 anos de história (p 662).

³⁵ *Morangos mofados* atingiu, em menos de um ano, 4 edições, havendo reedições por todos os anos 1980 ainda em outros selos da Editora Brasiliense (Circo de Letras), bem como publicação e distribuição pelo Círculo do Livro. A partir de 1990, o livro passou a figurar no catálogo da editora Companhia das Letras e, em 2005, o mesmo foi reeditado, agora pela editora Agir (Ediouro Publicações). Atualmente, a obra faz parte da lista de literatura para o vestibular de algumas universidades, como o da Universidade Estadual de Londrina (UEL – Londrina/Paraná).

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou o espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. (ABREU, 2005, p.58-9).

Não se trata, na representação, somente da violência contra dois homens que decidiram amar um igual, mas sim da generalização, da banalização da violência que, arraigada na sociedade, eclodiu na noite de carnaval, evento onde, hipoteticamente, as convenções sociais são suspensas para dar lugar às festas. A suspensão das regras sociais que as festividades carnavalescas fornecem aos homossexuais e travestis é destacada por Parker (1991) quando diz que tais figuras migram da margem para o centro social em períodos de festividades carnavalescas:

Assim como as mulheres, os grupos mais marginalizados de travestis e homossexuais tornaram-se centrais no desempenho carnavalesco das escolas e são costumeiramente vistos não apenas nas alas, mas como importantes destaques [...] (1991, p.238).

Embora esta suspensão tácita devesse funcionar tanto para os homossexuais, que tem a oportunidade de se exhibir quanto para os heterossexuais, que concordam em não agir agressivamente diante do comportamento não convencional dos primeiros, o estado de alerta em que permanecem estes segundos é determinante na agressão sofrida pelas personagens de *Terça-feira gorda*. Ocorre, desta forma, o repúdio ao desconhecido, que lhes violenta os costumes, instigando-lhes a reação que acaba com o sonho dos protagonistas. Não só dos dois ou da personagem que aparentemente foi morta, mas dos demais, que interromperam suas festividades tentando abortar o diferente.

Com *Morangos mofados*, Caio Fernando Abreu ascendeu à classe dos escritores “irrecusáveis” — a expressão é de Heloísa Buarque de Holanda —, tornando-se símbolo do sentimento de desencontro e desamparo dos jovens de sua época.

No mesmo ano em que publicaria *Triângulo das águas*, 1983, o autor teve dois de seus contos, *Sargento Garcia* e *Aqueles dois*, incluídos na coletânea *My deep dark pain is love – a collection of Latin American gay fiction*, publicada pela Gay Sunshine Press, de São Francisco, EUA, figurando ao lado de Mário de Andrade, Reinaldo Arenas e Glauco Mattoso, entre outros. A inserção das obras em uma antologia cuja temática é a homossexualidade e que se destina ao público gay estabelece uma nova

possibilidade de leitura, fazendo notar a tessitura temática que se destaca em Caio Fernando Abreu, conforme será abordado adiante.

Agraciado com o Jabuti de melhor livro de contos de 1984, *Triângulo das águas*, publicado um ano antes pela editora Nova Fronteira, traz três novelas, *Dodecaedro*, *O Marinheiro* e *Pela noite*. O livro tem claras influências da literatura latino-americana, em especial de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa e retrata a solidão e a paranóia das personagens que o compõe. É possível afirmar, até certo ponto, que *Dodecaedro* é uma versão de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, — peça que fora proibida anos antes —, ao abordar, através de doze diferentes personagens mais um narrador desconhecido, a mesma paranóia e medo do amanhecer que são na peça retratados.

O escritor falou da experiência da escritura das novelas, todas tratando da solidão que em algum momento submergem as personagens urbanas em carta a Fanny Abramovich:

Grato pelo que você me diz sobre o Triângulo. Me fez um bem enorme. Foi difícil escrever tudo aquilo, e eu não tinha/não tenho a menor idéia de como poderia bater nas pessoas. Fiquei muito tempo mergulhado naquelas histórias — eram noturnas, eu tinha que escrever à noite e dormir de dia. Meu último ano em São Paulo não foi em São Paulo: foi dentro das histórias. (ABREU, 2005, p.239).

Entre 1984 e 1988 Caio Fernando Abreu não publicou nenhum livro de inéditos, no entanto, o escritor preparou, neste período, o roteiro do filme *Romance*, de Sérgio Bianchi, citado por João Silvério Trevisan como inovador ao versar sobre a AIDS entre os homossexuais brasileiros:

Romance (1987) de Sérgio Bianchi, foi um dos primeiros filmes brasileiros a tematizar o pânico da Aids, num contexto de iconoclastia, e apresentou uma cena de cruzeza incomum no cinema brasileiro: o protagonista transando com outro homem, num banheiro público. (2007, p.302).

Também *Aqueles dois*, de *Morangos mofados*, foi levado às telas pelas mãos de Sérgio Amon. A história de Saul e Raul chegou a ser exibida no 11º Festival do Cinema Gay e Lésbico de São Francisco, em 1987, sendo a única obra brasileira concorrente³⁶.

³⁶ Disponível em www.casacinepoa.com.br/port.filmes/aqdois/htm

A crítica recebeu bem o filme, que foi comentado pelos maiores jornais do país. Nas palavras de Eduardo Vivacqua:

Dirigido com precisão e segurança por Sérgio Amon, (...) o filme explora com dignidade a relação afetiva entre dois homens para fazer, ao mesmo tempo, uma incursão poética ao problema da solidão aliada à carência afetiva nas grandes cidades, sem deixar de denunciar a intolerância humana³⁷.

A boa recepção que encontraram os dois filmes retrata o período favorável às discussões em torno das questões que envolvem a temática homossexual. Segundo Denilson Lopes, desde os anos 1970 os estudos gays e lésbicos têm recebido maior atenção também nos meios acadêmicos (2002, p.22).

É neste fluxo discursivo sobre homossexualidade, contracultura e AIDS que surge *Os Dragões não conhecem o paraíso*, sexto livro do autor, lançado em 1988, pela então jovem editora Companhia das Letras, do editor Luiz Schwarcz, um dos responsáveis pela série Cantadas Literárias quando ainda atuava na editora Brasiliense. No pequeno prólogo que antecede os treze contos ali publicados, Caio Fernando Abreu esclarece que o livro pode ser encarado tanto como um livro de contos quanto como um romance-móvil, com peças intercambiáveis. De fato, a falta de referências nominais à maioria das personagens facilita a possibilidade de leitura apresentada, dotando os contos de novos sentidos de acordo com as relações que porventura sejam estabelecidas entre eles.

Embora não seja, assim como as demais obras do autor, destinado exclusivamente ao público gay, nem escrito com este intento, o livro apresenta histórias com marcante apelo homossexual, algo que já ocorrera em *Morangos mofados* e *Triângulo das águas*. O caso que talvez mais tenha destaque é o de *Linda, uma história horrível*, inserido, em tradução para o inglês, nas coletâneas *The Penguin book of gay short stories* e *The Penguin book of international gay writing*.

Em *Utopias of otherness*, o crítico americano Fernando Arenas fala do impacto causado pelo conto, que tratava com sutileza a paranóia causada pelo aparecimento da AIDS:

It tells the story of a homecoming, a return to the place of one's origin. The narrator visits his mother, and upon arrival he faces a house in decline. In fact, the house is a mirror image of the narrator, a man in his forties who has

³⁷ Idem.

AIDS, and his mother, more than twenty-five years older than he. (2003, p. 48)³⁸

O espelhamento citado por Fernando Arenas já ocorria em outras obras do autor. *Do coração de Alzira*, de *Inventário do irremediável*, já retratava a ausência que sentia Alzira em um quarto vazio, acompanhada do marido. Não, o quarto não estava menos vazio pela companhia do marido. Após a briga de sábado a noite, a solidão e o desencontro tomavam conta da protagonista como se esta estivesse sozinha no mundo inteiro.

O mesmo cômodo vazio volta a surgir nas páginas iniciais de *Onde andaré Dulce Veiga?*, romance publicado em 1990 também pela editora Companhia das Letras. Sozinho e logo após conseguir um desprezível emprego de repórter no Diário da Cidade, que o próprio narrador chama de “o pior jornal do mundo”, este se observa em um velho espelho:

E quanto à experiência — bem, aquela cara marcada, ainda inchada de sono, com barba de três dias, me observando por entre os riscos do espelho, parecia tê-la de sobra. Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação... Suspirei outra vez. (ABREU, 2007, p.16)

É o mesmo jogo de espelhos — não materiais, mas sim imagéticos —, que surge em *Onde andaré Dulce Veiga?*. A devastação da cidade reflete/é refletida pela devastação e pelo vazio das personagens. De certa forma, este seria o último livro inédito publicado pelo autor antes da morte.

Embora não retrate especificamente a homossexualidade, pode-se entrever em *As frangas*, publicado pela Editora Global em 1989 e destinado ao público infantil, o universo específico das frangas que moravam sobre a geladeira do escritor, retratando a particularidade de cada uma delas, deixando entrever o discurso, de certa maneira homossexual, dos bastidores de um teatro ou de uma casa noturna, por exemplo. O livro ganhou o selo Altamente Recomendável da FNLD.

Em 1992 o autor recebeu uma bolsa da Maison des Écrivains Étrangers, de onde surge a novela *Bien loin de Marienbad*, publicada em edição bilíngüe na França,

³⁸ Ele conta a história de um regresso ao lar, um retorno ao seu lugar de origem. O narrador visita sua mãe, e no momento da chegada depara-se com uma casa em declínio. De fato, a casa é a imagem refletida do narrador, um homem com seus quarenta anos, portador da AIDS, e sua mãe, mais de vinte e cinco anos mais velha que ele.

traduzida por Claire Cayron e inserida no póstumo *Estranhos estrangeiros* (1996) apenas na versão original português. Dois anos antes de falecer, Caio Fernando Abreu relata, com otimismo, estar vivendo uma fase criativa para sua produção: “[...] tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuza, Hervé Guibert, Cyrill Collard.” (2002, p.312). Em contraste com tais autores, no entanto, Caio Fernando Abreu trata a homossexualidade e a soropositividade não como um fim, mas como a possibilidade de um recomeço, abordando a questão de maneira positiva. Além da obra final do autor, é em suas cartas que este idealiza uma paixão com seu imunologista (2002, p. 317 e 322), como se a doença fosse apenas uma peça do destino que o levasse a conhecer o médico. Com humor, o escritor contorna o trauma da doença. Tal artimanha é percebida por Fernando Arenas que, ao analisar o contraponto estabelecido entre as obras dos escritores contaminados pelo vírus HIV cita:

However, contrary of the morbid writings of Hervé Guilbert, the frenetic urgency of Cyril Collard’s, or Reinaldo Arenas’s desperate cry of victimhood, Abreu’s writings, even those about AIDS, reveal a mildly optimistic spirit, despite the endless pain of witnessing the very limits of his own being ant that of humanity in general. Most of the time, his writings on AIDS end inconclusively, pointing to an uncertain future as well as emphasizing the importance of living (in) the present with passion and hope.³⁹ (2003, p.47).

Em paralelo, a partir de 1993 começam a aparecer reedições das obras mais antigas do escritor, e recolhidas idealizadas pelo próprio, como *Ovelhas negras*, que reúne contos publicados esparsamente ou que não encontraram espaço nos livros anteriores e *Pequenas epifanias*, que traz as crônicas publicadas anteriormente nos jornais Estado de São Paulo e Zero Hora.

Após a morte do escritor, foram compiladas suas obras teatrais, publicadas pela Editora Sulina, bem como as cartas enviadas pelo mesmo a seus amigos e familiares, em edição surgida pela Editora Aeroplano. Outro livro infantil, *Girassóis*, foi realizado a partir da adaptação da crônica *A morte dos girassóis*, inserida em *Pequenas epifanias*.

Ainda após seu falecimento é que parece Caio Fernando Abreu ter atingido maior notoriedade. Se o mesmo citava, em suas cartas, que vivenciava um surto criativo

³⁹ No entanto, ao contrário dos escritos mórbidos de Hervé Gilbert, da frenética urgência de Cyril Collard ou do grito de socorro de um Reinaldo Arenas vitimizado, os escritos de Abreu, todos sobre a AIDS, revelam um espírito levemente otimista, apesar da dor sem fim de testemunhar os limites de seu próprio ser assim como o da humanidade em geral. Na maior parte do tempo, seus escritos sobre AIDS terminam inconclusos, apontando para um futuro incerto assim como enfatizando a importância de viver o (no) presente com paixão e esperança.

correlato àquele vivido por Hervé Guibert e Cyrill Collard, e se, dado o agravamento da doença este surto foi interrompido, colhe-se, em locais diversos, informações sobre os projetos do autor.

O primeiro destes, com certeza, trata-se de *Estranhos estrangeiros*, projeto inédito e inacabado, que, ainda assim, foi publicado postumamente no ano de 1996. Nele, foram reunidos o conto *Ao simulacro da imaginaire*, inédito, aos já publicados *Bem longe de Marienbad*, novela escrita durante a permanência do escritor em Saint-Nazaire, no Pays de la Loire (França), *London, London*, anteriormente publicado em *Pedras de Calcutá* e *Pela noite*, original de 1983, aparecido pela primeira vez em *Triângulo das águas*. À edição, foram juntadas nota do editor e epígrafes cujas indicações foram realizadas por amigos de Caio Fernando Abreu.

Talvez sem tempo para migrar da mente do autor para seus arquivos, ainda, está o que o próprio chama de *Malditas fadas*, série de contos em que visava reescrever contos de fadas e suas respectivas morais. De acordo com as indicações constantes em *Ovelhas negras*, a intenção inicial era a de agregar os contos *Sapatinhos vermelhos* e *Onírico*, conforme cita o próprio Caio Fernando Abreu:

Escrito em 1991, este conto originalmente pretendia ser uma reescritura de *A pequena sereia*, de Andersen. Com *Os sapatinhos vermelhos*, (de *Os dragões não conhecem o paraíso*), mais outras histórias até agora apenas em projeto, formaria um livro chamado *Malditas fadas*, só com versões de Andersen “para adultos”. (2002, p.212).⁴⁰

Nenhum dos livros idealizados pelo autor, no entanto, pode ser escrito ou lançado. Além de um romance sobre a cidade ficcional de Passo da Guanxuma, do qual existe o primeiro capítulo, publicado em *Ovelhas negras*, existia a possibilidade de um outro romance, que levaria o nome de *Os girassóis do reino*. As informações sobre estes pretensos livros, assim como sobre alguns outros projetos do autor, encontram-se nos pequenos prefácios adicionados a cada conto de *Ovelhas negras*.

⁴⁰ A reescritura de histórias primeiramente destinadas a crianças, incluídos aí contos de Andersen, é o mote de *Espelho mágico – contos de contos infantis para adultos*, de 1985, onde se inclui uma versão de *Os sapatinhos vermelhos*, de Caio Fernando Abreu. Também Márcia Denser, em *Toda prosa* (2001), reconstrói *Branca de neve*. O livro *Era outra vez*, de Livia Garcia-Rosa (2009), é outro exemplo dessa reescritura.

2.3. VISÕES CONSTRUÍDAS: UM AUTOR DE LITERATURA GAY?

No que toca especificamente às literaturas *queer*, ou à homotextualidade existente nas obras do autor, pode-se verificar que a inserção de contos e crônicas do mesmo em coletâneas, assim como a criação ficcional que cita a obra do autor, reforça a imagem, que não fora cultivada pelo mesmo, de um autor voltado ao público homossexual. A construção desta identidade passa, necessariamente, pela seleção realizada pelos organizadores de tais antologias e ganham, com a inclusão em círculos temáticos, leituras diversas daquelas inicialmente propostas nas obras que lhe serviram de fonte. Emmanuel Fraisse observa que “[...] les actes de sélection, d’extraction, de collage et de rassemblement qui président à son élaboration impliquent la définition d’une forme et d’un environnement sans cesse renouvelés.”⁴¹ (1997, p.3).

É ainda Fraisse (1997), quem delimita uma questão essencial: qual a influência desses objetos editoriais, nesse caso, as coletâneas, na definição da literatura? É mister notar que aqui se encontram dois importantes fatores pertencentes a áreas distintas e complementares: de um lado, a produção editorial, extremamente suscetível ao mercado dos leitores e, de outro, a noção de literatura, amplamente discutida, que incide também sobre o receptor desta. Entre ambas, a mediação que, no caso que se traz à baila, recai sobre as coletâneas.

Embora as obras de Caio Fernando Abreu sempre abordassem a temática homoerótica em claro contexto de aprovação, o próprio autor tinha dificuldades em definir-se como homossexual. Ao contrário, em *A mais justa das saias*, de *Pequenas epifanias*, o escritor declara que “[...] homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas determina maior ou menor grau de moral ou integridade.” (ABREU, 2006, p.59).

Assim, ainda que não compartilhasse com o ponto de vista da literatura *queer*, Caio Fernando Abreu foi, gradualmente, reconhecido como uma das principais vozes do movimento não só no Brasil, mas em todo o mundo. A inclusão de seus textos em antologias voltadas ao público homossexual demonstra, desta forma, a guinada que o entendimento a respeito das obras do autor ganhou com o passar do tempo.

⁴¹ [...] os atos de seleção, de extração, de colagem e de agrupamento que guiam a elaboração dessas antologias implicam na definição de uma forma e de um entorno continuamente renovados. (1997:3).

Além da anteriormente citada *My deep dark pain is love - A collection of Latin American gay fiction* (Gay Sunshine Press, 1983), onde constam traduções de *Sargento Garcia* e *Aqueles dois*, ambos de *Morangos mofados*, aparecido no ano anterior, o autor havia sido incluído ainda na década de 1970 em *Now the Volcano – An anthology of Latin American gay literature* (Gay Sunshine Press, 1979). Da mesma maneira que *My deep dark pain is love*, *Now the Volcano* conta com seleção de Winston Leyland. Os contos que foram traduzidos e inseridos na coletânea são *Réquiem por um fugitivo*, *Visita* e *Retratos*, de *O ovo apunhalado* e *Uma história de borboletas*, de *Pedras de Calcutá*. O autor, entre todos os latinoamericanos citados, é o que mais espaço ocupa entre os prosadores, com a inserção de quatro de seus contos, estendendo seu espaço por mais de 20 páginas.

Na década de 1990, ocorre a publicação de *The Penguin book of gay short stories*, com obras selecionadas por Marc Mitchell (Penguin Group USA, 1994), e de *The Penguin book of international gay writing* (Penguin Group USA, 1995), com seleção do mesmo, recolhas que trazem tradução de *Linda, uma história horrível*, originalmente publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em 2003 foi publicada a versão aumentada de *The Penguin book of gay short stories*, com a adição de 15 novas histórias, além das que já constavam na primeira edição.

Desta forma, as coletâneas internacionais observaram, desde muito cedo, a trajetória das obras do autor. A partir de seu segundo livro de contos, *O ovo apunhalado*, já constam inserções em coletâneas destinadas ao público homossexual. Observando apenas recolhas destinadas ao público ou ao estudo da homossexualidade, pode-se citar ainda *O amor com olhos de adeus*, com seleção de João Silvério Trevisan (Transviatta, 1995), de temática exclusivamente homossexual⁴².

O fato de Caio Fernando Abreu ser citado com recorrência em obras de referência para homossexuais ou sobre homossexualidade é explicado por Fernando Arenas, que diz ser o autor parte de uma cultura global sobre homossexualidade:

Furthermore, Abreu was an integral part of a specifically “gay” or “queer” global culture that is reflected in the literature, film, and music of various parts of Europe, Latin America, and specially North America, which today constitute common points of reference for “gay” or “queer” subjects transnationally.⁴³ (2003, p.45).

⁴² Fora do contexto da cultura gay, o autor também é encontrado em *The Oxford Book of Brazilian Short Stories*, e *Urban Voices: Contemporary Short Stories from Brazil*, obras de cunho mormente didático.

⁴³ Além do mais, Abreu foi parte integral de uma cultura global especificamente “gay” ou “queer” que é refletida na literatura, no cinema e na música de várias partes da Europa, América Latina e especialmente

É na medida em que a obra de Caio Fernando Abreu é celebrada como pungente expressão de cultura homossexual, sendo frequentemente inserida em coletâneas sobre o tema é que, voltando a Fraisse, pode-se questionar “Dans quelle mesure un objet éditorial est-il susceptible d’aider à rendre compte de ce qu’est la littérature ?” (1997, p.3)⁴⁴, a fim de refletir as bases nas quais se constroem as antologias (na França, para o autor). É certo que as conclusões do estudioso se aplicam ao mercado editorial como um todo.

A relação do mercado editorial para com o sistema literário é traçada com pormenores por Antonio Candido (2006), que estabelece comunicação intrínseca entre a obra, o autor e o público, responsáveis por uma tríade da produção, não só no tocante às letras, mas também às artes como um todo. A ligação entre os três fatores é determinada através da interinfluência entre eles encontrada, pois “[...] se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra [...]” (CANDIDO, 2006, p.85).

Tal relação é mais bem estabelecida quando se sabe que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem esse é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2006, p.83).

Os aspectos citados por Candido (2006) definem, ao mesmo tempo, o processo de circulação literária e a formação do cânone, ao apresentar a literatura como produto social de uma época, de sua aceitação. As mudanças que ocorrem com o passar dos anos são, assim, mais que bem-vindas, necessárias para a continuidade do processo literário.

No caso em questão, em que a obra de um autor foi gradualmente entendida como proveniente de uma literatura *queer*, é necessário ter em mente o essencial papel do mediador, ou seja, do editor que seleciona os textos nessas recolhas inseridos, que pode, em seu trabalho, “[...] autorizar, legitimar, un deseo mal afirmado de leer o aprender, e incluso revelar-lo.”⁴⁵ (PETIT, 1999, p.155). Levando em consideração que

da América do Norte, que atualmente constitui-se de pontos de referência em comum para assuntos “gay” ou “queer” que transpassam fronteiras.

⁴⁴ Em que medida é possível, a um objeto editorial, ajudar a perceber o que seja a literatura?

⁴⁵ [...] autorizar e legitimar o desejo mal afirmado de ler ou aprender, e inclusive revelá-lo.

as antologias são produtos editoriais, e que a forma que assumem é dada através da interferência dos editores, à afirmação de Candido (2006, p.40), anteriormente citada, pode haver o ajuste, no que concerne à figura do artista. Considera-se, dessa feita, o editor como responsável pela forma e pelas orientações realizadas.

Especificamente sobre a produção das obras literárias, esta “[...] deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público.” (CANDIDO, 2006, p.84). Embora, portanto, contrário à opinião do autor, o entendimento de uma cultura *queer* implícita na obra de Caio Fernando Abreu tornou-se, com o passar dos anos e com as sucessivas leituras e estudos realizados, lugar comum, tendo o autor alcançado renome internacional entre autores que trabalham com a mesma temática.

Tal função já havia sido anteriormente discutida por Fraisse (1997), que completa suas observações acerca das antologias explicitando a noção dúbia das mesmas, seja enquanto objeto editorial, seja enquanto arte:

[...] l’anthologie est soumise à la tension constante de deux pôles qui ne parviennent jamais à s’exclure absolument: sa fonction de conservation et de préservation d’une part et, de l’autre, sa tendance au manifeste. Elle peut chercher à maintenir la tradition d’un canon littéraire en s’exposant souvent de ce fait à le fonder, alors qu’elle croit seulement le préserver, comme à proclamer l’existence d’une littérature *autre*, que celle-ci prenne la forme de la littérature étrangère, ou d’une conception différente de la littérature.⁴⁶ (1997, p. 8, grifo nosso).

Neste sentido, a tendência ao manifesto pode ser confirmada com a possibilidade de releituras lançadas entre um mesmo texto, idêntico em sua constituição original, atendendo a significações diversas, conforme apontado por Gérard Genette (*apud* FRAISSE, 1997, p.6-7). Alia-se a essa o fato de que a coletânea é a seleção de obras que atende a uma diretriz diversa da originalmente traçada para a obra, sendo esta segunda orientação determinada pelo editor.

O melhor exemplo para visualizar a consideração acima talvez seja *The Penguin book of gay short stories* (Penguin). Publicada nos Estados Unidos e na Inglaterra, a seleta dá enfoque global a questão diversa da proposta por Italo Moriconi

⁴⁶ [...] a antologia é constantemente submetida a dois pólos que não chegam jamais a se excluir absolutamente: a função de conservação de uma parte e, de outra, sua tendência ao manifesto. Ela pode buscar manter a tradição de um cânone literário se expondo sempre ao risco de o destruir, mesmo que acredite somente o preservar, como a proclamar uma literatura *outra*, que toma a forma de literatura estrangeira, ou de uma concepção diferente de literatura.

em *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000). De acordo com o texto de contracapa de *The Penguin book of gay short stories*, os autores nesta inseridos não são necessariamente homossexuais, assim como os relatos são de várias ordens, desde a tímida demonstração de homoafetividade em um conto de D.H. Laurence (*A poem of friendship*) até a explicitação de A.M. Homes (*The whiz kids*). A obra de Caio Fernando Abreu que se encontra na coletânea é *Beautiful (Linda, uma história horrível)*, conhecida internacionalmente a partir da tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Tal exemplo, no entanto, considera apenas a inserção de obras de um mesmo autor em antologias diversas.

A afirmação de Fraisse é mais facilmente constatável a partir da observação do conto *Aqueles dois*, publicado inicialmente *Morangos mofados*, onde fazia parte da seção *Os morangos* e inserido, logo após sua publicação, em tradução inglesa na coletânea *My deep dark pain is love* (Gay Sunshine Press, 1983), juntamente com a tradução de *Sargento Garcia*, constante no mesmo livro. Posteriormente a mesma obra foi inserida na recolha *Os cem melhores contos brasileiros do século*, atendendo, nas novas publicações, a expectativas geradas pelas informações paratextuais presentes nesta. A abordagem sobre a literatura gay, de âmbito global, passa a idéia de uma rica seleção de autores também em sincronia com o mesmo tema, tendendo à manifestação e ao rompimento de barreiras. A orientação ao leitor, desta maneira, é determinante na escolha da obra, embora nem sempre se confirme na passagem da antologia para a leitura do *corpus* das obras do autor.

David Leavitt, em sua introdução a *The Penguin book of gay short stories*, articula que muitas vezes a literatura gay transforma as experiências homossexuais em dramas humanos, firmando-se, antes de tudo, como literatura em primeiro lugar, legando apenas a segundo plano a temática tratada. Da mesma maneira, o deslocamento e a orientação para um novo público passam pelos romances do autor. *Whatever happened to Dulce Veiga?*, tradução de *Onde andaré Dulce Veiga?*, é catalogado como *Latin American literature, gay fiction e detetive fiction* no momento de sua publicação pela University of Texas Press, em 2000. Neste sentido também a tradução passa a sugerir novas possibilidades de leitura.

Conforme anteriormente mencionado, e seguindo as afirmações de David Leavitt, têm-se que a obra de Caio Fernando Abreu independe da orientação que é dada pelo organizador da coletânea em que se insere, remetendo o leitor em geral a um

universo onde a busca por experiências que levem a uma percepção de si enquanto indivíduos surgem não como contraponto, mas como exigência inicial para posterior reconhecimento grupal, seja hetero ou homossexual. Assim, somente após se encontrarem é que os indivíduos retratados encontram e/ou são levados a reconhecer um grupo contíguo.

2.4. TODOS NÓS, O MESMO

Estou em frente de um precipício sobre o qual posso cair, mas não tenho medo. Deus não quer que eu caia. Ele me socorre.

Nijinsky

Da mesma maneira que o prosador gaúcho fazia referências às suas influências literárias e que tal abordagem propiciou a inserção do mesmo em certo cânone de literatura *queer*, a nova geração que tem obras publicadas para o público GLS⁴⁷ faz referência, entre suas influências, à obra de Caio Fernando Abreu ou à imagem do próprio escritor, que foi símbolo público, juntamente com os músicos Cazuza e Renato Russo, da pouco distante epidemia de AIDS. Tal é o caso de Lúcia Facco, que cita epígrafes extraídas da novela *Pela noite* e referências a Caio Fernando Abreu em seu livro de contos *Lado B – histórias de mulheres* (15, 61, 79, 89⁴⁸). O mesmo acontece com Pedro Stiehl, que cita o autor em um de seus contos incluído na coletânea *Rapsódia em Berlim*, no conto *Por um cristal partido* (66), ou com Wil Cabral, com o conto *O gosto amargo do seu corpo* (77), incluso em *Triunfo dos pelos e outros contos*, coletânea organizada por André Fischer. Assim como os dois primeiros, o último livro também faz parte do catálogo da Editora GLS, originado de um concurso para novos autores.

Nestas obras, os textos e as situações de Caio Fernando Abreu ganham certo caráter místico, citados por vezes como símbolo de erudição das personagens, por vezes como espelhos daquelas situações vividas pelas mesmas no decorrer das tramas. Tal ocorre quando se incorpora as produções do autor às reflexões das personagens, como em *O gosto amargo do seu corpo*, de Wil Cabral. O narrador, que começa a se apaixonar pelo namorado da melhor amiga, recebe desta um exemplar de *Morangos mofados*:

De repente ela me perguntou se eu já tinha gostado de alguém. Enrubesci e fiz que não com a cabeça. Ela percebeu meu embaraço e mudou de assunto. Quando ia embora, ela pegou um livro de sua estante e me deu, dizendo:

⁴⁷ A sigla significa Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Há já algum tempo, tem sido utilizada, em substituição a esta, principalmente em mídias voltadas ao público homossexual, a sigla GLBT, significando Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transsexuais e Transgêneros, com a desvantagem, a meu ver, de excluir o contato social implícito na inclusão dos simpatizantes.

⁴⁸ Trata-se do número da página, em cada volume, onde existe citação ao autor ou a sua obra.

— Posso estar enganada, mas acho que você vai gostar desse livro. Leia e me diga o que acha.
O livro era *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. (CABRAL, 2000, p.77).

Mais à frente, depois de se aproximar de Robinson, o narrador volta a ser questionado sobre o livro:

Percebendo que eu não conseguia me concentrar, Diana interrompeu a lição e me perguntou o que eu havia achado de *Morangos Mofados*. Aquela pergunta piorou a situação. O livro do Caio Fernando Abreu havia me deixado muito perturbado. Eu sabia que gostava de rapazes, mas nunca havia pensado muito a respeito. Ao ler aqueles contos que falavam de homens que amam homens, comecei a pensar que eu era um daqueles veados, como Robinson se referia a Sérgio, o rapaz alto e magro da escola, e seus amigos. Imaginei que Diana tinha me emprestado aquele livro porque sabia disso. Imaginei que ela e o namorado deviam rir de mim pelas costas. Acabei dizendo que não estava bem e queria ir para casa. (CABRAL, 2000, p.78).

O adolescente, após isto, começa a manter um relacionamento secreto com o namorado de sua amiga, e a obra de Caio Fernando Abreu funciona como mote para o início da reflexão sobre sua homossexualidade. Por fim, após decepcionar-se, o narrador acaba por aceitar completamente sua opção sexual, trilhando um caminho próprio.

No caso da obra de Lucia Facco, o autor é citado tanto em epígrafes como no contexto das histórias. No conto *Vida*, a protagonista, após receber diagnóstico positivo para câncer de pulmão, desespera-se e, tomada pelo pânico de uma morte iminente, empreende uma viagem à casa da irmã que, médica, dispõe-se a ajudá-la. A descoberta da doença é considerada pela personagem central tão grave quanto a AIDS, uma vez que seu destino, com o diagnóstico, estaria traçado. Durante a viagem, a mesma estabelece o evento como marco para sua obra literária: “Coloquei um CD do Cazuza. Ele produziu coisas lindas quando soube que estava com AIDS. Caio Fernando Abreu também. Renato Russo. Será que eu agora vou escrever melhor?” (FACCO, 2006, p. 61).

Após concluir a viagem e submeter-se a novos exames, o diagnóstico se desfaz. A viagem serve, contudo, para que a personagem repense sua vida e decida resolver pendências anteriores. Liga para a namorada e a pede em casamento, decide adotar o garoto que sempre olhou no orfanato e iniciar aulas em um curso de artes.

Em *Triângulo*, conto do mesmo livro, ocorre a repetição da derradeira cena de *Pela noite*, novela de Caio Fernando Abreu, com situação correlata, quando duas mulheres se conhecem na noite, parafraseando a passagem e adequando-a a uma versão lésbica:

Quando ficaram abraçadas na cama, após todos os caminhos percorridos, se elas conhecessem Caio Fernando Abreu, com certeza se refeririam àquele momento dizendo: “Provaram uma da outra no colo da manhã. E viram que isso era bom”. (FACCO, 2006, p.89).

Na obra de Pedro Stiehl, *Rapsódia em Berlim*, a referência ao legado de Caio Fernando Abreu é feita através do conto *Por um cristal partido*. Na trama, é citada a situação motriz do conto *Pequeno monstro*, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, quando os exnamorados se encontram, e a mulher, tomando a voz do narrador masculino, retraído pela presença inesperada, relata:

Sabe, esses primos um pouco mais velhos que vêm de longe passar uma semana na casa da gente? Ele veio, me mostrou como se faz certas coisas e eu nunca mais fui a mesma. Sabe esses primos? Como num conto de Caio Fernando Abreu? (STIEHL, 2006, p. 66).

Já no conto *Kitaro para Maga*, de Arturo Gouveia, incluso em *A farsa dos milênios* (1998), Viquinho, o narrador, compara o exmarido da velha pela qual tem de zelar — antigo coronel —, ao brutal Sargento Garcia, do conto homônimo de *Morangos Mofados*. Interessante notar que o sargento é referenciado como “[...] aquele sargento de Caio Fernando Abreu.”, possuindo, do ponto de vista do narrador, local determinado em seu universo de referências:

Tirei a velha da cadeira e botei na minha cama. O corpo dela era de quem tinha trepado com Miquerinos. Pelanca sobrando, como se nunca tivesse feito exercício com o coronel. Vai ver que o coronel era distribuidor de bozô e arrotava grito pros soldados, como aquele sargento de Caio Fernando Abreu. (GOUVEIA, 1998, p. 140).

A repercussão da voz de Caio Fernando Abreu em obras literárias é objeto de preocupação quanto a esse lugar determinado do qual a referência é tomada, conforme

menciona Márcia Denser, na introdução *A crucificação encarnada dos anos 80*, ao citar:

[...] as citações de Marcelo Mirisola, o mais talentoso prosador da nova geração: na novela *Acaju* [*Notas de arrebatamento*. São Paulo, ed. 34, 2005] ele se refere algumas vezes ao ‘*jardim gay de Caio F.*’. Será que as impressões de Caio F. no imaginário posterior se reduzem a estereótipos gay? O que é, simultaneamente, inevitável e lastimável, sobretudo quanto à recepção futura da ficção do autor gaúcho. (DENSER in ABREU, 2005, p. 12, acrescentamos).

Além de ecoar em produções literárias contemporâneas, trechos da obra de Caio Fernando Abreu foram musicados por Laura Finocchiaro. *Poltrona Verde* está em *Ecoglitter*, de 1998. Já *Necessidade e Amor nojento* foram lançadas no álbum *Oi*, de 2006. No primeiro caso, *Poltrona verde* é um poema deixado por Dulce Veiga, a personagem buscada pelo jornalista sem nome do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, e que é cantado por Márcia Felato, filha da cantora, em homenagem à mesma (ABREU, 2007, p.185-6). Neste caso, a letra consta integralmente no romance.

Ao transpor os textos de Caio Fernando Abreu para as músicas *Necessidade e Amor nojento*, foram extraídas respectivamente trechos do conto que dá título ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (ABREU, 2005, p.129) e da novela *Pela noite* (ABREU, 1983, p.168). No primeiro caso, foi musicado um pequeno trecho do conto, sem cortes, em que o narrador do conto reflete sobre sua solidão:

Os homens precisam da ilusão do amor assim como precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor para não afundarem no poço horrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus, para não se perderem no caos da desordem sem nexos. (ABREU, 2005, p.129).

Já o caso de *Amor nojento* aborda um período maior da novela *Pela noite*, em que Santiago tenta demonstrar a Pérsio que o ponto de vista deste em relação ao amor pode estar equivocado. Ao ser musicado, o trecho sofreu redução ao narrado originalmente, de onde foram selecionadas as passagens sublinhadas:

E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo, No tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra nojo não tem mais sentido. Você também tem cheiros. As

peças têm cheiros, é natural. Os animais cheiram uns aos outros. No rabo. O que é que você queria? Rendas brancas imaculadas? Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma perversão, se tudo isso for o que chamam de amor. Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual. O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. (ABREU, 1983, p.168, grifo nosso).

Embora todas as músicas constem na trilha sonora de *Onde andará Dulce Veiga?*, filme de Guilherme de Almeida Prado lançado no ano de 2007, apenas *Amor nojento* foi produzida sob encomenda, por ocasião do espetáculo *Sobre o amor e a amizade*, dirigido por Willian Pereira, com papéis de Grace Gianoukas e Jairo Mattos. A música torna-se simbólica, desta forma, não apenas pelo que diz, mas pelo fato de Laura Finocchiaro ter sido amiga íntima de Caio Fernando Abreu, realizando um recorte de sua obra para servir de trilha para a atuação de outra amiga do autor, Grace Gianoukas⁴⁹.

Heliane Kohler, em *Le dialogisme dans la fiction narrative de Caio Fernando Abreu*, cita o diálogo estabelecido entre a literatura do autor e as demais artes:

Marque d'une complicité esthétique et culturelle, la musique, ainsi que la littérature et le cinéma, définissant un univers culturel spécifique, fonctionne dans les récits fictionnels de Caio Fernando Abreu en tant qu'élément intégratif, aidant les rapprochements entre les personnages et renforçant leurs liens d'amitié ; ainsi le récit intitulé « Ces deux-là » (Aqueles dois), du recueil *L'Autre voix*.⁵⁰ (2001, p.166).

Da mesma maneira, a obra do autor funciona, citada por demais escritores, como local de encontro das referências e do conhecimento de mundo das personagens retratadas, tendo significação próxima à citada por Kohler (2001). Cabe citar que *L'Autre voix* e *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, são as edições francesas de

⁴⁹ Aline Dorel, uma das personagens de Grace Gianoukas no espetáculo *Terça Insana*, usa como bordão a frase “e tudo e tal”, repetidamente usada por Caio Fernando Abreu em suas correspondências. Em ambos os casos, a frase resume situações repetitivas e desnecessárias à narrativa. No segundo DVD do espetáculo, *Ventilador de Alegria*, o nome de Caio aparece como um dos colaboradores na criação do texto para a personagem.

⁵⁰ Marca de uma cumplicidade estética e cultural, a música, assim como a literatura e o cinema, definindo um universo cultural específico, funciona, nas narrativas ficcionais de Caio Fernando Abreu como elemento de integração, ajudando as aproximações entre as personagens e reforçando seus laços de amizade, tal qual ocorre no conto *Aqueles dois*, inserido em *L'Autre voix*.

contos do autor, na qual são mesclados contos de *Morangos mofados* e de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Desta forma, as duas obras estão quase integralmente publicadas em francês, seguindo, no entanto, ordem narrativa diversa daquela estabelecida no Brasil. A reorganização narrativa dá uma idéia da maleabilidade e das possibilidades de diálogo inerentes à prosa do autor.

Servindo de contraponto às observações de Márcia Denser (2005), para Marcelo Secron Bessa (1997), a construção de uma imagem literária comum pode funcionar de maneira favorável, estabelecendo a diferença entre o que é reconhecido como homossexual e o que é externo ao conceito. Assim, a construção de um discurso nesse sentido funcionaria:

Marcando a diferença em relação a uma literatura *outside*, ou seja, que está fora de sua comunidade, a literatura *gay* não só desloca o centro ideológico (para a comunidade heterossexual, os *gays* estão à margem), como também forma um espaço mercadológico inserido num esquema de produção, distribuição e consumo. (BESSA, 1997, p.41).

É possível considerar, desta forma, que a abordagem realizada pelos autores citados ajuda a reforçar a identidade de um escritor voltado para o público homossexual, ao passo que não somente contextualiza a obra do autor em situações de busca, descoberta ou questionamentos sobre homossexualidade, mas o faz em uma editora cuja abordagem editorial foca principalmente no público gay e lésbico, servindo de referência básica e recorrente, à identificação da homossexualidade, aparecendo de várias formas: seja na descoberta ou na identificação de um discurso comum, ou ainda no reconhecimento da brutalidade e da ausência de sentimentos em determinadas relações.

3 - IDENTIDADES PELA NOITE

Ali, onde havia palavras simples, banais, leia algo extremamente belo, algo inesperado, para que você volte, para que você me ame e volte. Ou, mesmo que você não me ame, que essa leitura seja também uma forma de amor.

Carolina Saavedra

3.1. GEOGRAFIAS

A princípio, Santiago e Pérsio não existem. Ambos são os protagonistas da novela *Pela noite*, e passam a existir somente após a proposta de um jogo pelo anfitrião, que se chamará Pérsio — é no apartamento desse, na cidade de São Paulo, que a trama tem início —, no qual são tomadas de empréstimo tais identidades, a fim de evitar um passado de amarguras e desencontro. Em determinado momento da trama, ainda quando as personagens estão no apartamento e não é dado conhecê-las senão por “ele” e “o outro”, o anfitrião dirige-se à estante de livros:

Certa melancolia, quem sabe, no fundo da voz rouca pelo excesso de cigarros, o outro localizou. Mas limitou-se a balançar em silêncio a cabeça — cristal, o momento, na transição para outro —, enquanto ele caminhava até a estante de livros em passos tão milimetricamente marcados que era como se tivesse ensaiado tudo aquilo antes. O que viria depois também. (ABREU, 1983, p.111, grifo nosso).

A representação de papéis, em *Pela noite*, é marcada não somente pela assunção de identidades fictícias, mas também pela marcação cênica das ações, pelas repetições que surgem, em espelhamento, das ações de ambos. Solitários, os protagonistas enfrentam tanto traumas pessoais quanto questões envolvendo a sociedade homossexual e seu modo de vida para, ao final, perceberem-se complementares, sem, no entanto, serem nomeados. A seu modo, os dois anônimos encontram seu referencial, no final que seria, anos depois, parafraseado por Lúcia Facco: “Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom.” (ABREU, 1983, p.210).

Da mesma maneira que Santiago e Pérsio, Raul e Saul e Dudu e seu algoz formam duplas de personagens cujas trajetórias serão observadas. A trajetória de seis homens que, em um momento preciso da vida, se depararam com questionamentos acerca de si. O corpus selecionado cobre, de certa maneira, duas perspectivas. A

primeira delas é a produção do autor na década de 1980: *Aqueles dois* faz parte do livro *Morangos mofados*, aparecido em 1982. *Pela noite* está inserido em *Triângulo das águas*, de 1983 e *Uma praiazinha...* compõe *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, embora tenha sido escrito logo após *Triângulo das águas*, em 1984, sendo em seguida inserido em *Contos pirandellianos*, em homenagem ao bar paulista Pirandello, em 1985.

A segunda perspectiva é hipotética: trata da aproximação e da aceitação que cada uma dessas peças retrata em relação à homossexualidade. Em comum, todos possuem o mesmo. Todas as personagens mantêm, em algum momento de suas trajetórias, relações homoafetivas, homoeróticas e/ou homossexuais em histórias que, em determinado momento convergem para este ponto de maneira distinta.

Além de tais considerações, ressalta-se que a produção de Caio Fernando Abreu nos anos 1980 mereceu, por parte de Ellen Mariany da Silva Dias, a nomenclatura de Núcleo Dramático, de acordo com o estudo *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Para a estudiosa, certas características, garantidas e perceptíveis através do viés pessimista e dramático das obras, permeiam e ligam toda a produção da década, na qual constam os livros *Morangos mofados*, *Triângulo das águas* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. Trata-se da reelaboração dos núcleos anteriores, que recebem o nome de intimista e psicodélico-fantástico. Segundo a análise proposta, a nomenclatura parte de um duplo sentido contido em si. Assim, dramático:

Tanto indica uma abordagem pessimista e algo trágica dos movimentos de perda, da busca, da espera e do encontro do(s) objeto(s) de desejo e dos projetos de vida das personagens, como atribui a estes movimentos um caráter simulado afim à performance. A maior parte das personagens debate-se diante da impossibilidade de realização dos seus desejos, da constatação da falta de sentido e da falência das utopias sociopolíticas e existenciais da geração de 68, da necessidade de driblar a solidão. (DIAS, 2006, p. 81).

Enquanto se debatem com seus desejos, perfazem o caminho que os leva à percepção de si que, para cada um dos seis indivíduos, assim como as histórias pessoais, ocorreu de maneira divergente. Esta percepção é a que interessa. De que maneira, para cada um dos seis, ou dos três casais que se formam/se formariam, ocorre a revelação da parte faltante de uma identidade sem referenciais fixos, sem o outro. Personagens que

retratam indivíduos fragmentários e sem um nítido referencial fazem perceber uma pintura da contemporaneidade.

As afirmações de fragmentação do sujeito e de descentramento ganham consistência, na obra de Caio Fernando Abreu, com os trabalhos de Denílson Lopes, segundo o qual tal fragmentação, vivida pelo indivíduo, é própria da contemporaneidade. Assim sendo, o estudioso cita que:

O Homem, mito ocidental e base da Bildung em crise, só encontra um substituto, depois dos anos 60, quando ele, em sua pretensão universalista, é atacado pela problemática de outras identidades, femininas, homossexuais, étnicas, culturais e pós-coloniais. (2002, p.169).

Raul e Saul, nomeados logo no princípio de *Aqueles dois*, narrativa que se inicia depois de terminados os eventos, conheceram-se logo no primeiro dia de trabalho em uma nova empresa, e, no mesmo local, encontravam-se dispostos em mesas próximas, pelo acaso, revendo-se esporadicamente no intervalo para o café. A aproximação, que parecia poder-se evitar nos primeiros dias, no entanto, surge do estranhamento que ambos sentem em relação ao seu local de trabalho.

Para o algoz de Dudu, acontece o mesmo. A dupla/casal é apenas ilusória, evocada pela memória e pela narrativa do narrador/algoz. O fato, no entanto, é revelado apenas ao final da trama. Onde também se descobrem o assassino e o crime cometidos. Em tom confessional, a história desenvolve-se como um diálogo, em que o narrador confessa seus sonhos perdidos e revela seus modernos hábitos noturnos, diferentes daqueles desenvolvidos com Dudu. Nascidos e crescidos na cidade sulina, ambos tinham o costume de nadar e passar seu tempo livre nas praias que se formavam na beira da sanga, até que a possível atração sexual dos dois termina com a morte de Dudu, e conduz o algoz a São Paulo, enquanto aquele jaz na mesma praia que serviu de palco para suas descobertas.

Para além do espaço, que faz parte, por certo, de um universo simbolicamente maior, onde estão incluídos trabalho e demais relações sociais, esse mundo, difuso, onde ocorrem as ações e os movimentos em busca da identidade, concorre em sentido contrário à busca empreendida. Italo Moriconi, novamente no prefácio a *Toda prosa*, de Márcia Denser, volta a afirmar que tanto a escritora quanto:

[...] Caio Fernando Abreu foram capazes de criar nos anos 80 uma imagem *literária* definitiva de São Paulo. É a imagem da noite, da fascinante noite com suas luzes, com seus percursos de carro pelas ruas que se desdobram como se desdobra o desejo no périplo incansável de bar em bar, de boate em boate, de conversas ébrias, eufóricas, espaçadas, em que toques e gestos comunicam, percebidos apenas pelo inconsciente ótico. O tato fala. O estímulo das luzes reverbera na pele. É uma São Paulo arquetípica, mas que encontra pouco lugar na história oficial e que no espaço verbal somente a literatura, exercício livre de uma erótica da letra, poderia mesmo poder falar. (MORICONI in DENSER, 2001, p. 9, destaque do autor).

À exceção de *Aqueles dois*, em que não há identificação da cidade em que a trama se desenvolve, as demais histórias são ambientadas no hiperespaço que representa São Paulo, sinônimo da confusão e do descentramento percebidos pelas personagens. A elevação do espaço a uma megalópole faz com que as personagens estejam envolvidas em um ambiente que está, ao mesmo tempo, além de sua compreensão e aquém de seus desejos. Nas palavras de Jameson:

A inferência é que nós mesmos, os seres humanos que estão nesse espaço, não acompanhamos essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo. (2007, p. 64-5)

Em contraponto, é preciso ressaltar que a cidade natal, seja ela no norte ou no sul, não comporta mais as aspirações dos sujeitos envolvidos nas tramas, fazendo com que estes desejem um lugar sempre alhures. A realização deste espaço utópico estará sempre além da capacidade pessoal das personagens, uma vez que estas necessitam primeiro encontrar-se para, após isto, determinarem o lugar onde habitar. Tal enfrentamento é perceptível no conto *Aqueles dois*, quando Raul e Saul, ainda sem perceberem qualquer relação afetiva ou amorosa, planejam férias em uma cidade distante da qual habitam: “Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias — e tinham planejado, juntos, quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro — ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio dia.” (ABREU, 1982, p. 134).

No conto, inexistem outras referências a locais urbanos. Ganham status apenas o prédio onde funciona a repartição e, em uma cena isolada, as ruas repletas de gatos e

putas por onde vaga Saul, após a morte de sua mãe. O espaço funciona, então, como reflexo da desorganização em que encontravam seus pensamentos no momento. É este mesmo espaço fragmentado e onipresente, materializado nos becos e esquinas da megalópole que serve de mote para que o algoz de Dudu passe a narrar/rememorar a história que teve com este na beira da sanga e serve, em contraponto aos locais projetados por Raul e Saul em *Aqueles dois*, ainda que também como projeção — desta vez para um tempo anteriormente vivido —, ao local idílico pretendido.

A projeção desses espaços imateriais também ocorre em *Pela noite*, em um dos poucos momentos em que a realidade emerge no jogo de identidades:

— Não é isso. Não para casa. Nem para Paris, Londres, Roma, New York. Nem para Pasárgada, Xanadu ou Eldorado. Para mais longe. Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java, o mar de Java. Qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa mais inteira. Não nessa cidade, não nesse país. — Cantarolou: — *Surabaya, Johnny, mão me deixe assim, Surabaya, Johnny, estou tão infeliz.* — Repetiu, como uma música: — Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java. (ABREU, 1983, p. 188).

Antes desse momento, Pérsio deixa claro que para si o local ideal era Paris, onde tinha tido sua única relação homossexual estável, com um homem identificado apenas como J. Embora existam projeções de um local ideal, sempre alhures, incluindo aí lugares maravilhosos da ficção, como Pasárgada, com suas prostitutas bonitas e libertinagens, Xanadu, com o pavilhão dos prazeres ou Eldorado, com a abundância de ouro que a caracteriza em uma dezena de obras literárias (MANGUEL&GUADALUPE, 2003, p. 331, 466 e 139), é através do alheamento em relação aos espaços frequentados e, conseqüentemente, do estreitamento de relações pessoais que Pérsio e Santiago findam. O local que encontram para si é o “[...] colo da manhã” (p.210).

Da mesma maneira, o Passo da Guanxuma, cidade ficcional criada por Caio Fernando Abreu em 1984 e que aparece inicialmente em *Uma praiazinha...*, que serve de local ideal no passado das personagens das narrativas analisadas, é desnudado à frente, no excerto intitulado “Seis”, e perde seu posto de idílico à medida que o universo do autor ganha espaço em suas interreferências.

3.2. NOMES COMPOSTOS

De qualquer modo, foram em frente; pois a grande questão nas caminhadas é que ninguém consegue parar por muito tempo; todos logo se levantaram para andar até se cansar de novo, e o desejo de acabar com o cansaço dá aos mais filosóficos, ou mesmo aos mais distraídos pelo amor e pelos tormentos, uma sobrepujante razão para só ter um objetivo em mente, chegar em casa.

Virginia Woolf

Em 1974, ao ouvir o disco *Libertango*, de Astor Piazzolla, Gerry Mulligan, interessando-se por aquela música, acaba por desvendar a cadência portenha. No mesmo ano, fruto da curiosidade e da reunião dos dois, vem a público o disco, ainda registrado em LP, *Summit*, onde constam composições de Piazzolla com acompanhamento de Mulligan. Entre as músicas está a regravação de *Años de soledad*, rebatizada de *Years of solitude*. É essa música, entrecortada pelo som do *bandoleón* e do sax, que permeia o encontro de dois homens não identificados na noite paulista:

— Como esta música — disse, aumentando o volume do som enquanto caminhava pela sala abrindo os grandes vidros da janela para deixar o gemido do sax contaminar ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade. — Exatamente como essa música. (ABREU, 2002, p.55).

A presença da música de levada jazzística logo no início da trama faz lembrar certas características da geração *beat*. De acordo com Aline Azeredo Bizello, que aproxima as obras de Caio Fernando Abreu e Jack Kerouak no estudo que denomina *Diálogos que atravessam as américas*⁵¹:

A maioria das explicações está associada aos aspectos presentes na literatura “beat”: o jazz, o budismo, a liberdade. Nesse sentido, “beat” significa o ritmo, o embalo, a batida do jazz e, conseqüentemente, a ligação estreita com o corpo e com a sensualidade. O termo refletiria, portanto, a vida das pessoas envolvidas com esse movimento: a fluência, o improviso, a ausência de normas fixas, a liberdade e o prazer. (BIZALLO, 2006, p. 22).

Em contraponto à exploração do corpo e da sensualidade, atribuídas ao jazz, ao mesmo momento — e na mesma música, infiltrada na mesma harmonia — aparece a

⁵¹ Segundo Eduardo Bueno (2004, p. 375), a obra *On the road* foi publicada em tradução brasileira apenas em 1984, após *Morangos mofados*, obra de maior sucesso de Caio Fernando Abreu, o que não descarta a leitura por Caio em outros idiomas e influência pelo espírito da época (no alemão, *Zeitgeist*).

introspecção do tango e a íntima relação entre os parceiros, necessária ao desenvolvimento do jogo que se dança. De acordo com Ricardo Piglia:

Trata-se na realidade da tradição do tango. O homem que perdeu a mulher olha o mundo com olhos metafísicos e extrema lucidez. A perda da mulher é a condição para que o herói do tango adquira essa visão que o distancia do mundo e lhe permite filosofar sobre a memória, o tempo, o passado, a pureza esquecida, o sentido da vida. (2004, p. 23)

O anfitrião, que dança, procura esclarecer sua encenação:

— Depois se estende outra vez. Lentíssimamente, está ouvindo? É agora, daqui a pouco, quando entra o acordeão. Acordeão não. Bandoléon, é assim que eles dizem lá. Presta atenção. Você percebeu? O sax é o soco. Ele dobrou o próprio punho e fez um movimento brusco no ar, como se esmurrasse a si mesmo. Curvou o corpo inteiro, a cara torcida, num simulacro de dor, sem fôlego. (ABREU, 1983, p. 105-6).

O período aberto logo no início da novela, em que se percebe o desencontro e se intensifica a sensação de estranhamento do leitor com o texto lido, vai ser fechado somente muitas páginas adiante, após estes homens, já transfigurados em Pérsio e Santiago, confessarem que vivem em um ambiente de solidão.

O corpo que baila é o mesmo que Barthes cita em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ao passo que a voz da personagem estabelece o idêntico contraponto fornecido pelo filósofo:

CORPO.

[...]

[...] de um lado, seu corpo macio, morno, mole na medida exata, penujoso, simulando acanhamento, e, do outro, sua voz — a voz, sempre a voz —, sonora, bem formada, mundana, etc. (BARTHES, 2003, p.93).

Ainda falando de *Fragmentos de um discurso amoroso*, pode-se dizer que a novela *Pela noite* será construída em paralelo às análises de Barthes. Esta informação, no entanto, torna-se evidente apenas com o desenrolar da trama. De início o que se percebe é um deslocamento dos sujeitos, a ausência de um referencial identitário ao qual se prender. No entanto, com o desenvolvimento da narrativa, surgem inúmeras outras referências, que visam garantir que não há *non-sense*, somente uma aproximação, que aparentemente é voluntária:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade — em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p. 131).

A história de *Pela noite* foi publicada pela primeira vez no livro *Triângulo das águas*, em 1983, reeditada em 1991 pela Editora Siciliano e republicada, postumamente, em 1996, no compêndio *Estranhos estrangeiros*. A partir da segunda edição (1991), a novela ganhou o subtítulo “*Para ler ao som de Years of solitude, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan*” (ABREU, 1996, p.53), o que, segundo Isabella Marcatti: “[...] cria uma nova alternativa ao tom discursivo, driblando as palavras gastas, as experiências que perderam seu frescor, as opiniões desvinculadas do pensamento.” (Revista Bravo – Fevereiro/2006). Ocorre, desta forma, a inserção, da primeira à segunda edição, de uma nova possibilidade de abordagem artística, transcendendo o meramente literário para oferecer uma leitura tanto musicalmente intertextual quanto sensorial.

Esta nova possibilidade intensifica a presença da música na narrativa, assim como sua importância para a trama. Para Kohler, que aborda o dialogismo na obra do autor:

Si les interactions dialogiques entre le texte et la musique, *Years of solitude*, se produisent au niveau actoriel, elles se réalisent également au niveau de l’organisation sémantique du récit; ou plus exactement, sur le plan thématique. En effet, le thème dominant du récit est la *solitude* qui, non seulement, définit l’univers des deux acteurs-personnages, mais explicite l’univers diégétique dans son intégralité.⁵² (in SINGLER, 2001, p. 168).

Embora a ação seja tomada pelo anfitrião, a narração segue de perto as percepções do convidado, deixando entrever o estranhamento deste pelo do corpo que baila à sua frente, encenando uma dança, com a necessidade de uma narração que a acompanha, a explicar as decisões cênicas. Os dois homens serão nomeados apenas no decorrer da trama, após um jogo de referenciais literários. A princípio, a narrativa

⁵² Se as interações dialógicas entre o texto e a música, *Years of solitude*, se produzem no nível da ação, elas se realizam igualmente no nível da organização semântica da narrativa ou, mais exatamente, no nível temático. De fato, o tema dominante da narrativa é a *solidão* que, não somente ela, define o universo dos dois atores-personagens, além de explicitar o universo diegético em sua integralidade.

acontece cronologicamente, situação na qual o leitor pode acompanhar o desenvolvimento da ação passo a passo.

A seqüência da cena seguinte, em que o anfitrião dança em sintonia e coreografa a música serve para aprofundar o sentimento se insólito e de *non-sense* provocado no início, transmitindo a sensação de deslocamento que sofrem as personagens também ao narrador e ao leitor, como anteriormente afirmado. Bizello afirma, sobre a obra de Kack Kerouac, que:

O narrador não pára, não perde o fôlego. A narrativa reflete a adrenalina vivida pelas personagens, dando mais energia e movimento ao romance. A alta quantidade de termos dá um ritmo acelerado ao ato de contar, criando, assim, o ritmo interno das personagens. O dinamismo do texto é fruto da própria conscientização desses seres quanto à procura da realidade. (2006, p. 39).

Pérsio, ainda anfitrião, procede da mesma maneira, e, embora não seja o narrador instituído, toma as funções deste, que fica em segundo plano enquanto o ator sem nome expande seus domínios para além do apartamento, por sobre a narrativa. É ele quem domina o primeiro momento da história, que só termina quando os dois anônimos resolvem assumir identidades ficcionais.

Após estas informações iniciais, a narrativa nos oferece a trajetória de duas personagens que, após passarem a infância na mesma cidade, reencontram-se, já adultos, em São Paulo e, decidem marcar novo encontro para saírem no sábado à noite da “[...] me-lhor-ci-da-de-dA-mé-ri-ca-do-Sul”⁵³ (ABREU, 1996, p.67), assumindo nesta ocasião identidades literárias. Uma das possibilidades de anonimato, conforme citado por Parker, assim, passa a ser a assunção de tais identidades, mostrando consciência da condição de homossexuais pelas próprias personagens. Outra delas é, certamente, a opção da noite: a caminhada dos lugares familiares para, pouco a pouco, aproximarem-se do que é socialmente degradado.

Além da música *Years of solitude*, proposta para a leitura do texto, contudo, a novela é principiada pela citação de *NOITE*, de Roland Barthes, apresentado em *Fragmentos de um discurso amoroso*. A primeira impressão é de que o texto abre alas à encenação pelo simples fato de esta passar-se à noite. No entanto, revela-se que a noite não é apenas o período compreendido entre o entardecer e o amanhecer, mas também, sentido igualmente dicionarizado, o período de trevas ou de ignorância. Em *Fragmentos*

⁵³ Trecho da música *Baby*, composta por Caetano Veloso e gravada pelo grupo Mutantes.

de um discurso amoroso, aprofundando as noções de trevas e de ignorância, a definição vai além:

NOITE.

Na maior parte das vezes, estou na obscuridade mesma de meu desejo; não sei o que ele quer, o próprio bem é para mim um mal, tudo ecoa, vivo numa roda-viva: *estoy en tinieblas*. Mas, às vezes, também, é outra Noite: sozinho, em posição de meditação (é talvez um papel que me atribuo?), penso no outro calmamente, tal como é; suspendo toda interpretação; entro na noite do sem sentido; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas não quero apoderar-me de nada; é a Noite do não-lucro, do dispêndio sutil, invisível: *estoy a oscuras*: estou ali, sentado simplesmente e pacificamente no interior negro do amor. (2003, p.259-260, grifo nosso).

A novela *Pela noite* é encimada pelo trecho transcrito, que lhe serve de epígrafe. Entende-se, assim, que anfitrião e convidado estão na noite. Mas, embora o dado não seja revelado pelo narrador ao leitor no início da trama — mesmo porque esta parece se basear mais nas impressões que o convidado, posteriormente nomeado Santiago, possui inicialmente do encontro programado que propriamente no conhecimento prévio que o narrador possa ter da história —, ambos estão em uma espécie de noite de si mesmos, um período de trevas e desencontro. A solidão de que fala Kohler (2001) é representada, no próprio texto, para além da citação da música: também a epígrafe a compõe.

A partir desta constatação, passamos a observar com mais afinco o que sucede às personagens na trama urdida pelo narrador. Que estas estão em trânsito e que a situação narrada vai acontecer em determinado tempo-espaço são informações primárias. O próprio título da novela denota esta transitoriedade, através do vocábulo *pela*, composto pela aglutinação da preposição *per* e do artigo *la* (*a*), significando, portanto, *através da*. O tempo em que o movimento acontece também é definido, *a noite*, o que denota, ainda, o espaço: os ambientes em que se pode, à noite, buscar diversão.

Ao estabelecer um paralelo com *On the road – Pé na estrada*, de Jack Kerouac, de acordo com a aproximação realizada por Bizello (2006), tem-se que nesse romance a trama se desenrola tendo como cenário:

[...] as autoestradas dos Estados Unidos, quase uma extensão das próprias personagens. Essas estão sempre em busca, possuídas por um delírio, percorrendo os mais diversos trajetos do mapa norte-americano. Para tanto, dirigem seus próprios carros, pedem carona, fazem auto-stop em caminhões, viajam clandestinamente em comboios de mercadorias, ou, se for preciso, roubam, por algum momento, um veículo abandonado. (2006, p. 37).

Para as personagens de *Pela noite*, o périplo ocorre na própria megalópole, que fornece um universo de opções tão vasto quanto as autoestradas americanas. Para Pérsio e Santiago, o estranhamento que causa a existência deste universo faz com que os mesmos vagueiem por ele como se estivessem em um universo à parte de suas realidades. Da residência do anfitrião, que já se chama Pérsio, à pizzeria e após isto ao *Deer's* e à *Terra de Marlboro*, os universos vão sendo superados e transpostos. A metrópole, que poderia representar, ao contrário da restrição das cidades pequenas, um espaço para revelação e expansão pessoais, acaba por acuar as personagens aos guetos apresentados na história.

Vindos da mesma pequena cidade de Passo da Guanxuma, ele e o outro se encontram no sábado anterior à trama, em uma sauna destinada ao público homossexual:

— Porque a gente se encontrou sábado passado na sauna. E eu convidei, eu disse apareça um sábado desses. Qualquer coisa assim, e você apareceu. Você ligou hoje à tarde, aceitando *sensibilizado*. - Pérsio sacudiu o cálice de conhaque, depois entornou-o rápido, erguendo o pescoço para vê-lo melhor. - Então eu fiquei meio surpreso de você ligar e.⁵⁴ (ABREU, 1983, p. 150)

Tratando o encontro inicial da mesma maneira que se refere Parker (1991), é em local reservado e escondido — a sauna — que os dois protagonistas da novela buscam encontros com outros homens. O local é tratado, mesmo na trama, como ponto de encontro entre homens em busca de relações sexuais:

Pérsio suspirou paciente, deixando os olhos vararem pelos outros homens nus dispostos feito estátuas nos bancos de azulejos, entre o vapor um músculo mais nítido, relance, coxa, braço, bunda, reconhecendo também, mas há quanto tempo, o que é que você faz aqui. Logo depois, sentindo-se um pouco idiota, o que é que um cara podia fazer num lugar daqueles senão procurar outro homem? (ABREU, 1983, p. 132, grifo nosso).

O próprio autor, antes de entrar em questão o narrador ou o livro, explica sua criação:

⁵⁴ Caio Fernando Abreu termina certos trechos ou contos com esta maneira de deixar as falas inconclusas, que ocorre em um momento onde o óbvio tem lugar. Aqui, sabe-se de antemão que Santiago ligou para Pérsio, a repetição ou o óbvio não tem necessidade de existir.

Triângulo me esgotou muito: estou ainda em recuperação. Gostaria muito que lesse e me dissesse algo, sobretudo da última história, *Pela noite*, que tem muito a ver com as nossas vivências e as nossas conversas e as nossas procuras. É talvez um pouco impiedoso demais com o gueto gay, não sei se “impiedoso demais”, não sei se o gueto merece compreensão. Eu detesto. (ABREU, 2002, p. 71).

A missiva é endereçada a João Silvério Trevisan. À mãe, o autor refere-se aproximadamente da mesma maneira, embora abordando os temas de modo genérico:

Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível — porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados. (ABREU, 2002, p.62-3).

Ao representar o alheamento social das personagens com um primeiro encontro em um “gueto gay” — a sauna — conforme o nomeia o próprio autor, fazendo-os passar, até que possam se reconhecer como parceiros, por dois outros guetos, o *Deer's*, bar de frequência homossexual e posteriormente a *Terra de Marlboro*, onde os homens se encontram, bar cuja frequência parece ser exclusivamente masculina, mas que se define pela busca de sexo anônimo, o narrador instituído— através do conhecimento de mundo do próprio autor — busca recursos para retratar melhor a perda de identidade e a falta de referenciais que sofrem tanto Santiago quanto Pérsio. Neste aspecto, a própria assunção de identidades fictícias, preterindo a nomenclatura real, distingue seres deslocados socialmente. Em reverso, contudo, ao escolherem e adotarem seus próprios nomes, as personagens passam a ser possuidoras de suas identidades.

No decorrer da noite, a relação entre o que é público e o que é privado vai intensificar-se. Ao passo em que na primeira parte da narrativa, que se estende do início até quando é proposta a troca de identidades, não há menção do passado das personagens, na segunda, iniciada no momento em que ambos aceitam a troca até as proximidades do final, onde as *personas* são abandonadas, é o passado, e, por conseguinte uma sequência de digressões narrativas e recordações pessoais de Pérsio e Santiago que são postos em cena. Aqui se notará, novamente, a intensificação entre o público e o privado à medida que o jogo proposto esconde as identidades reais, deixando ao anteriormente impronunciável o espaço necessário para a purgação dos traumas que vão desfilar em cena a partir do momento em que os dois iniciam sua conversa.

3.3. PARALELOS

Nunca uma idéia visitara sua cabeça e ele vivia tranquilo com a satisfação de um santo depois do pecado. O moço não era um fulano, nem um indivíduo. Assim, nem nome nenhum lhe foi posto. Valia a pena desperdiçar um nome humano num ser de que se duvidavam as propriedades?

Mia Couto

Depois de um período em que as personagens não são nomeadas pelo narrador nem se referem nominalmente, o que decide chamar-se Pérsio retira da estante e apresenta ao outro três livros: *Os prêmios*, de Julio Cortázar, *Crônica de uma morte anunciada*, de Garcia Márquez e *Conversação na catedral*, de Mário Vargas Llosa, questionando ao outro qual dos livros é seu favorito e, diante da resposta, sugerindo a troca de identidade deste para Santiago. Sugere, ainda, que se chamará Pérsio. Com a assunção, por parte das personagens, de identidades fictícias, ocorre na novela um jogo de referências que acaba por determinar seus destinos e o sentido da obra.

A troca de identidades garantiria, em tese, o anonimato das personagens e funcionaria, assim, como um salvoconduto para que os mesmos não fossem reconhecidos, não porque estivessem em local privado, mas sim pela máscara que a assunção de *personas* tomadas de outras obras literárias sugere. O problema estabelecido com o jogo é retrato da problemática que surge em torno das identidades.

Tal aspecto é tratado com mais afinco por Stuart Hall (2006), que, ao discutir o problema da identidade na pósmodernidade, atribui tal fato a um deslocamento do sujeito, anteriormente centrado (unicamente centrado) nas interações entre *eu* e *sociedade* para uma relação de policentrismo, o que resultou na crise de identidade que as personagens vivenciam. Esta quebra, segundo o teórico, se deu com a passagem do sujeito sociológico para o pósmoderno. Tal afirmação é facilmente percebida nas constatações de Mercer, a nos dizer que “[...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” (MERCER, *apud* HALL, 2006, p. 9).

O trabalho de Hall pretende ser um ponto de referência para as discussões em torno da identidade que é, diz-nos o autor, aspecto cultural. Constata-se, assim, que a identidade de períodos anteriores é considerada algo imutável, estático, um aspecto possuidor de relações fixas que passou, com a pósmodernidade, a ter as mais diversas referências possíveis.

Para Pêrsio e Santiago, a troca, que garantiria impunidade durante o trajeto empreendido, funciona em reverso. Pode-se dizer que algo inusitado ocorre: ao passo que decidem abandonar suas identidades em favor de outras, fictícias, as personagens não conseguem fazer o mesmo com a carga de vivências que transportam consigo. A infância, a rejeição, antigos amores aparecem na trama. O fato fica claro quando ambos chegam à pizzeria e Pêrsio inicia:

—Bem, agora conte-me coisas — Pêrsio pediu.

[...]

—Que coisas?

—Coisas, ora coisas. Excitantes, escabrosas, melancólicas, excêntricas, depressivas, estimulantes, atrevidas, mesquinhas, loucas, maravilhosas [...] (1983:148).

Entre as ‘coisas’ que são contadas, emerge a narrativa de como os dois se reencontraram depois de anos de afastamento, no sábado anterior, como entraram em contato para combinar a noite e a constatar que não se conhecem propriamente. A partir daqui, iniciam-se as digressões, as lembranças do passado que eclodem no diálogo das personagens. A história das identidades abandonadas no início do jogo agrega-se aos novos seres, que tentam se conhecer e estabelecer uma via de diálogo.

Seres descentrados, os protagonistas iniciam, sem o saber, uma relação que vai acabar por definir suas identidades ao encerrar-se o périplo pela noite paulista. O estabelecimento da identidade pessoal através da relação com o outro é comentado quando Hall esclarece os trabalhos de Freud, e pontua que:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (2006, p. 39).

Tais estudos tiveram lugar tentando elucidar um conceito anterior de identidades cristalizadas e uniformes, em parte pela grande influência das instituições religiosas, assim como pelo distanciamento histórico que se tem daquela sociedade.

A jornada, conforme anteriormente citado, passa por lugares tanto de frequência familiar, a pizzeria, onde as personagens — em principal Pêrsio, com sua encenação — intentando ou não, acabam por chocar os frequentadores, findando em local distinto, a *Terra de Marlboro*, onde as próprias personagens reconhecem-se deslocadas, deixa

perceber que, embora pretendessem passar incólumes pelas vivências nas casas noturnas a que se dirigem, as marcas vão se acumulando, fato que demonstra a fragmentação representada pelas personagens. Tal aspecto é citado por Hall (2006) como característica da pósmodernidade, deixando marcado o *locus* a partir do qual o discurso é proferido e fazendo perceber que *atualmente* se considera a identidade anterior como imutável:

É precisamente porque as identidades são constituídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (HALL, 2000, p. 109).

Tal consciência, de que sempre houve problemas em torno da identidade, não a possuem as personagens postas em cena na novela *Pela noite*. A representação de papéis na obra em questão é marcada não somente pela assunção de identidades fictícias, mas também pela marcação cênica das ações de Santiago e Pésio.

Neste ponto, convém observar que *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez, lançado em 1981 e narrado em *últimas res*, revela o ponto central de sua ação logo na primeira frase: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã [...]” (1981, p.9). Não haveria necessidade de minúcias na trama, mas é necessário saber quem é ou quais são os matadores, qual ou quais os motivos do assassinato anunciado de antemão e qual o método utilizado para concretizar a morte. De todas as personagens, talvez apenas o próprio Santiago e sua mãe não soubessem da morte anunciada com alarde pelos gêmeos Vicário. Mesmo o narrador inicia a trama de posse dos elementos fundamentais do relato.

Desta maneira, com a assunção de identidades fictícias o jogo de referências que daí emana acaba por determinar também o destino das personagens. Ao acatar a sugestão do outro em se chamar Santiago, este assume, concomitantemente, os riscos contidos no romance de García Márquez, em que todos os envolvidos, à exceção de Santiago, sabiam do assassinato que iria se consumir. De onde se conclui, voltando à obra de Caio Fernando Abreu, que Pésio, ao sugerir a Santiago este nome, tinha consciência de que algo iria acontecer, mas omitia esta informação do outro, que não faz a assimilação entre a narrativa de *Crônica de uma morte anunciada* e sua própria história.

Já o outro, que assume a identidade de Pérsio, assume também um paralelo com o desenvolvimento desta personagem na insólita história oferecida por Julio Cortázar em *Os prêmios*. Nesta novela, Pérsio é a única personagem que começa a abstrair um sentido sobre o que acontece às personagens que são sorteadas para partirem a um destino desconhecido, sem terem informações suficientes sobre o embarque ou o transporte que teriam.

Na insólita trama fornecida por Julio Cortázar, uma loteria é estabelecida, mas os bilhetes são oferecidos apenas a pessoas selecionadas. Aos ganhadores, nenhuma informação é dada além do local do embarque e de que apenas familiares podem seguir viagem com os laureados. Nem destino, nem demais dados são informados. Pérsio é o único que entra no navio sem que possua laços de sangue ou matrimônio com nenhum dos demais passageiros, sendo simplesmente amigo de Cláudia. Após algum tempo da viagem, os passageiros, revoltados, findam por assassinar o capitão do navio. Tal é a abstração a que se submete Pérsio na trama, que sua trajetória se desvincula da traçada às demais personagens, a ponto de suas aventuras serem narradas nos capítulos organizados de *A a I*, que entrecortam a história dos demais passageiros, cujos capítulos seguem em ordem numérica.

Assim como Pérsio, Santiago, em *Crônica de uma morte anunciada*, é o único que não sabe de sua morte, anunciada pelos irmãos que pretendem matá-lo e Pérsio, em *Os prêmios*, é o único a alhear-se das histórias desenvolvidas no navio em que os sorteados embarcam como viajantes e, como tais personagens, os protagonistas de *Pela noite* são/permanecem alheios à história narrada, ao mesmo tempo em que são centrais à trama, em paralelo às duas obras citadas. De acordo com Umberto Eco, “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.” (1994, p. 132).

A consciência do insólito que se oferecia é representada no texto de Cortázar, em uma das falas de Pérsio: “[...] toda diversão é como uma consciência de máscara que acaba de animar-se e suplantar o rosto real.” (1975, p.20) e encontra paralelo na novela de Caio Fernando Abreu, quando Pérsio procura justificar a troca de identidades com o argumento falacioso de que desta maneira se evitaram as amarguras do passado:

[...] Simplesmente porquê você não se chama João nem Paulo, assim como eu não me chamo Carlos nem Pedro. Você se chama Santiago, eu me chamo Pérsio. Além de evitar amarguras, é superpolitizado, você não vê?
[...]

Com um nome desses você pode virar a noite impunemente [...] (1983, p. 118).

A intenção que Pérsio alega a Santiago, ressaltando o fato de que estes nomes são politizados, pretende ocultar deste o fato enunciado: o ponto principal da alegação feita por Pérsio é de que pretende evitar amarguras. As personagens decidem, portanto, representar. Escolhem a fantasia às suas identidades verdadeiras. O anfitrião, contudo, é ciente da representação que elaborou, e lembra-se, ao final da noite, que, tendo adotado a identidade da personagem de Cortázar, deveria ter falado de estrelas:

Filho da puta, disse sozinho, eu nem falei de estrelas, Pérsio falaria o tempo todo de estrelas pulsares quasares anãs brancas buracos negros, apontaria constelações, se fosse possível ver constelações neste céu de merda, mostraria o céu, didático: ali um pouco acima de Scorpius, está vendo?, bem ali fica Lupus, e logo acima a grande constelação da Hydra, entre Lupus e Hydra está Centaurus, de onde eu pensei que tinha vindo um dia, você consegue ver?, traçaria com o dedo, acompanharia o desenho, aquela bem grande, aquela estrela imensa, tem vida lá na Alfa de Centaurus, se você puxar uma linha quase horizontal, levemente oblíqua, só levemente, para cima, encontrará também Canopus, teria sido lá?, e não importava, ouça, não é lindo Ca-no-pus-Ca-no-pus-Ca-no-pus-Ca-no-pus-Ca-no-pus-Ca, a água escorreria pelo corpo inteiro, cabeça, peito, pinto, pés, mas se fosse de manhã bem cedo não poderia apontar estrelas. (ABREU, 1983, p.207-8).

À medida que o passado aflora na relação das personagens, a necessidade da assunção de novas identidades é refutada. O artifício, que a princípio serviria para afastar traumas do passado é deixado de lado e, em seu lugar surge justamente o passado que deveria ser esquecido.

Se em obras anteriores o processo de referenciação se fazia de forma subjetiva, em *Pela Noite* é claro o intertexto, e o jogo que se estabelece passa a compor a própria arquitetura narrativa. Sem que houvesse a mudança de identidades e a consecutiva assunção das características ficcionais de Santiago e Pérsio, a trama urdida na novela perderia sua razão. A busca da identidade ocorre, de acordo com Hall (2000, p. 109), “[...] dentro e não fora do discurso [...]”, e é preciso compreendê-las como fruto de um momento histórico e institucional específico.

Enquanto flanam pela noite, Santiago e Pérsio relatam eventos de seu passado. Santiago que teve uma namorada, mas que conheceu Beto quando se mudou para São Paulo a fim de completar seus estudos universitários, permanecendo durante dez anos com o mesmo parceiro. A relação foi interrompida somente por conta da morte desse

último. A partir de então é que Santiago perde o referencial identitário que encontrara no outro.

Por seu turno, Pérsio relata suas aventuras sexuais e seus traumas, que o perseguem desde a distante Passo da Guanxuma. Este fora levado a perceber sua sexualidade não através de experiências próprias, mas a partir da impressão da população local. O desfile de desilusões amorosas, no entanto, não é intencional. É Pérsio quem pergunta: “Vamos entrar na linha traumas, algo a opor?” (ABREU, 1983, p. 152).

A partir daí, Pérsio relata suas frustrações e experiências homoeróticas, a contar por quanto ainda estava em Passo da Guanxuma, onde era caracterizado como homossexual mesmo antes de iniciar sua vida sexual, quando, ao ir ou voltar da escola, era alvejado com gritos de “fresco”:

[...] Mas era difícil, lá. Aquelas garotas todas gritando, de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. *God!* que inferno. Semana após semana, ano após ano. Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso*, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo *isso* que elas gritavam que eu sou? (ABREU, 1983, p.152)

Aquelas monstras, porra, eu só tinha uns treze anos. Fiquei com um nojo. Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda. Sabe que não agüento merda? Eu vejo um cara e gosto e tal e me aproximo e rola umas, sempre rola umas, porque eu canto bem, eu sei cantar, veja que vaidade, e daí eu penso Deus, daqui a pouco a gente vai pra cama...

[...]

Se você dá, ainda não é nada. Tem a dor, a puta dor. Caralho dói para caralho. Tem uns jeitos, uns cuspes, uns cremes. Mas é *nojento* pensar que o pau do outro vai sair dali cheio da sua merda. Mesmo nos casos mais dignos, você consegue imaginar Verlaine comendo Rimbaud?

[...]

Mas fedor de merda é sempre mais forte. Mais forte que tudo. Objetivo, subjetivo. Tem amor que resista? Agora me diz. - Bateu com os óculos na mesa. Tão forte que Santiago teve medo de que as lentes quebrassem. Mas não quebraram.

[...]

Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda. Aí eu falava isso para o analista e ele repetia sempre mas, afinal, o que há de tão nojento com a merda? Pode? Como o que há de tão nojento? É nojentíssimo, porra. Ter cu é insuportável, é degradante você se resumir a um tubo que engole e desengole coisas. Eu não vou aceitar nunca que o ser humano tenha cu e cague. Você conseguiria imaginar Virginia Woolf cagando? Eu só estou falando nisso agora porque a gente parou de comer. (ABREU, 1983, p. 164-166).

A conduta de Pérsio, bem como a visão que tem de si próprio e de sua homossexualidade, é mencionada por Marcelo Secron Bessa, que define a personagem

como um indivíduo que “Estranhamente vive uma identidade antes de experimentar a própria sexualidade. Sua identidade, assim, é claramente dada pelos outros, vem do exterior: a voz das meninas é a voz da comunidade.” (1997, p. 59). Apenas depois de ser-lhe atribuída uma identidade social é que Pêrsio reconhece-se como homossexual. No entanto, à exceção da relação mantida com J., de que não se tem maiores notícias senão um cartão postal, é com Santiago que Pêrsio consegue, por fim, purgar seus traumas.

Trabalhando com a tessitura do discurso em paralelo a *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, o longo desfile de traumas, que toma três páginas impressas da narrativa e a mesma forma da apresentação, sem deixar espaço para o outro, Santiago, expressar suas opiniões, chega-se a aproximação entre a personagem Pêrsio e o que Barthes define como “monstruoso”:

MONSTRUOSO.

(O outro é desfigurado por seu mutismo, como naqueles sonhos pavorosos nos quais tal pessoa amada aparece com a parte inferior do rosto apagada, privada da boca; e eu que falo, sou também desfigurado: o solilóquio faz de mim um monstro, uma enorme língua.) (2003, p. 253).

No mesmo tom, o vocábulo *ascese* representa a culpa que sente Pêrsio ante sua opção sexual: “ASCESE. Seja por se sentir culpado ante o ser amado, seja por querer impressioná-lo apresentando-lhe sua desgraça, o sujeito amoroso esboça uma conduta ascética de autopunição (regime de vida, roupas, etc.)” (BARTHES, 2003, p.29). Avançando na trama e também na noite, o termo fará novas aparições, tanto na conduta de uma quanto de outra personagem, momento em que Santiago, cansado das confissões traumáticas de Pêrsio, plagia suas ações.

Tem-se que este monstro no qual se transforma Pêrsio é reflexo de suas amarguras e seus traumas e que, de acordo com Bessa (1997), o discurso apresentado pela personagem traz, em si, características anti-homossexuais, carregando os conceitos de anomalia, doença, exclusão e culpa. À medida que os traumas são expostos, novos episódios tomam conta da noite, e a visão de frustração sexual e de pecado representada no discurso de Pêrsio passa a incomodar Santiago. Lúcia Facco, corroborando Bessa (1997), afirma que:

Pérsio, uma das personagens, desenvolve uma visão da homossexualidade (inclusive de sua própria) como um pecado, uma maldição. Ele e o amigo Santiago comentam sobre o barbeiro da cidade do interior onde eles foram criados. O seu Benjamin, que se enforcou na figueira da praça, no domingo de páscoa. A associação entre intolerância e religião fica óbvia nesse texto. (2004, p.41).

É quando se posicionam em lados ideologicamente opostos que começa de fato a aproximação entre Pérsio e Santiago. Após o longo monólogo em que aquele expõe seus traumas, Santiago resolve expor seu ponto de vista:

Se o toque do outro de repente for bom? Bom, a palavra é essa. Se o outro for bom para você. Se te der vontade de viver. Se o cheiro do suor do outro também for bom. Se todos os cheiros do corpo do outro forem bons. O pé, no fim do dia. A boca, de manhã cedo. Bons, normais, comuns. Coisa de gente. Cheiros íntimos, secretos. Ninguém mais saberia deles se não enfiasse o nariz lá dentro, a língua lá dentro, bem dentro, no fundo das carnes, no meio dos cheiros. E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo, no tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra nojo não tem mais sentido. Você também tem cheiros. As pessoas têm cheiros, é natural. Os animais cheiram uns aos outros. No rabo. O que é que você queria? Rendas brancas imaculadas? Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma perversão, se tudo isso for o que chamam de amor. Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual. O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se amor for a coragem de ser bicho. Se amor for a coragem da própria merda. E depois, um instante mais tarde, isso nem sequer será coragem nenhuma, porque deixou de ter importância. O que vale é ter conhecido o corpo de outra pessoa tão intimamente como você só conhece o seu próprio corpo. Porque então você se ama também. (ABREU, 1983, p. 167-168).

O trecho, que teve extratos musicados por Laura Finocchiaro, mostra a contradição entre as visões e, conseqüentemente, entre as caracterizações dos homossexuais na novela *Pela noite*. Enquanto Pérsio é aquele que se perdeu pelo caminho do preconceito, internalizando os discursos de culpa e medo, sendo rotulado antes que lhe fosse dado viver suas próprias experiências, Santiago externa as boas experiências que teve ao lado de seu antigo parceiro, do qual se aproximou instintivamente. Neste momento, tem-se que o discurso de Santiago, embora seja esse o que menos se manifeste na história, toma conta e norteia as ações dos dois. O momento final do discurso de Santiago, embora seja menosprezado por Pérsio, corresponde, em termos distintos, tanto ao que afirma Marcelo Secron Bessa (1997), quanto Lúcia Facco

(2004) e, de maneira antecipada, faz com que entre as frustrações apresentadas por Pérsio e a visão de Santiago surja um contraponto favorável a este último, que passa a ser tido como sensato, enquanto o outro continua a transmitir uma imagem de manipulador. Ainda assim, quando se despedem, é o anfitrião, despido da identidade de Pérsio que assumira, quem lamenta o fracasso da noite, antes que o outro retorne e, ponderadas as relações identitárias, descubram que a manhã serve como catarse às suas frustrações. É nesse momento que as personagens provam uma da outra no colo da manhã e descobrem que sua relação é boa.

3.4 - DOIS MAIS DOIS

Assim como Pérsio e Santiago carregam consigo estigmas, Raul e Saul também possuem histórias anteriores. Quanto a seus relacionamentos afetivos, um casamento de três anos faz parte da história de Raul, enquanto Saul saíra a pouco de um noivado descrito como interminável. Embora ambas as personagens sejam apresentadas já com nomes, isso não faz delas mais sujeitos de suas ações que Pérsio e Santiago. Pelo contrário. Ao passo que os atores de *Pela noite* submergem em um jogo de reflexos e falsos duplos, sendo em certa medida autores de suas ações, Raul e Saul são levados aos poucos a construir suas histórias.

A narrativa no tempo passado possui sua parcela de responsabilidade nas sensações advindas da história de Raul e Saul. Enquanto em *Pela noite* o período é curto e a ótica de acompanhamento do narrador, no tempo presente, faz com que sejamos levados a acompanhar detalhadamente, embora não em um perfeito plano sequência, os acontecimentos da noite de dois homens que transitam por espaços paulistanos em uma narrativa que ocupa aproximadamente 100 (cem) páginas, *Aqueles dois* resume aproximadamente um ano de vida das personagens principais em menos de 10 (dez).

É certo que em nenhum dos dois casos a narrativa é exatamente linear, progredindo e voltando — *Pela noite* no espaço temporal que cobre desde a infância das personagens até o presente da diegese, pode-se dizer que o mesmo ocorre em *Aqueles dois*, focando prioritariamente o espaço escrito nos momentos de catarse e legando às entrelinhas o cotidiano. O tempo passado, aliado ao conhecimento prévio da história

que é narrada faz com que o leitor seja envolto em um clima de “melhores momentos” ou de “retrospectiva”, como se, do momento presente, fosse levado a conhecer a aproximação dos rapazes solteiros, tristes, mas ainda assim ativos, do conto *Aqueles dois*.

O imediato reconhecimento que permeia a relação de ambos é explícito logo no começo do conto, pelo título. A expressão “aqueles dois” funciona como um local sabido, como se fossem apontados, à guisa de referência, dois sujeitos já conhecidos do narrador e que serviriam, de alguma maneira, como se a narrativa das vivências de ambos metaforizasse determinadas situações.

O conto se inicia, no tempo, após o encerramento da história que este traz à baila. É posterior à saída de Raul e Saul da repartição que, de certa maneira, serviu à aproximação e ao conhecimento de ambos. Embora não haja necessariamente uma relação amorosa na história que é contada, as cenas de afetividade entre os protagonistas se multiplicam aos poucos, até que seja entrevisto o desfecho comum na gentileza de Raul, última cena do conto envolvendo as personagens, quando esse abre a porta do táxi para que Saul entre: “Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai, alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina.” (ABREU, 1982, p. 135). Essa construção imagética gradual pode ser aproximada das reflexões de Ricardo Piglia, para o qual o conto é uma forma narrativa que encerra duas histórias: uma na superfície e outra secreta, revelada no final e que essa segunda história “[...] é constituída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (2004, p. 92).

Cada aproximação para os dois assemelha-se a um choque, como se não houvesse, no universo referencial de ambos, a possibilidade de aproximação masculina: “Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.”⁵⁵ (1982, p. 126). A impossibilidade de encontro, no entanto, é revertida quando o narrador toma a palavra da simples narrativa para a opinião, e revela que “[...] desde o princípio alguma coisa — fados, astros, sinas, quem saberá? conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois.” (p. 127). Ainda introduzindo a história, novas opiniões do narrador fundamentam a aproximação amorosa de ambos “[...] que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se

⁵⁵ Esse despreparo para dar nome às emoções era invocado já pelos movimentos de Liberação homossexual, que exigiam, entre outros tópicos, “that sex education in schools stop being exclusively heterosexual” (que a educação sexual nas escolas deixe de ser exclusivamente heterossexual).

aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Tão lentamente que mal perceberam.” (p. 127).

O perfil dos envolvidos também é dado com o passar da narrativa, de maneira que o leitor é munido, pouco a pouco, com informações referenciais sobre Raul e Saul. Esse tem 29 anos, foi noivo por um longo período mas, noivado desfeito e curso inacabado de arquitetura, migrou do sul para a metrópole. Possui um gosto especial por desenhar, principalmente quando se sente sozinho, possuindo para tanto cadernos de desenho e vidros de nanquim. Como possui uma televisão, Saul atrasa-se pela primeira vez por conta do filme *Infâmia*, “[...] aquela história das duas professoras que.”⁵⁶.

A menção ao filme abala Raul que, ao ver o colega de trabalho chegando quase às onze horas da manhã, barba ainda por fazer, chama-o para um café, conversando até o final da manhã sobre o filme com Audrey Hepburn e Shirley MacLayne. Em seguida, outros filmes, “[...] tão naturalmente como se de alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas.”(p. 129). É a partir do momento em que os dois começam a se conversar que é possível saber a história que carregam. Raul tinha acabado um casamento de três anos no norte e, com 31 anos, decidira mudar-se. Tinha um gosto particular por antigos boleros em espanhol, tocando violão como acompanhamento. Por conta da sua paixão pela música, tinha um sabiá chamado Carlos Gardel e um tocadiscos, além de um telefone que lhe permitia contato com a mãe, no norte.

“Atentas, as moças em volta providenciavam esticadas aos bares depois do expediente, gafieiras, discotecas, festinhas na casa de uma, na casa de outra.” (p. 130), e foi em uma dessas festas que Raul tocou *Tu me acostubraste*, enquanto Saul bebia além da conta. Como em uma tragédia urbana, as referências se acumulam antecipando o final da trama: o filme das professoras que foram difamadas por uma aluna maldosa, as letras das músicas reveladas no interior da narrativa “Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim *sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón*.”⁵⁷ (p. 130).

⁵⁶ Esta é a única alteração entre a primeira edição do conto, em 1982 (Brasiliense), e as demais, baseadas na edição de 1995 (Companhia das Letras), em que pese a revisão realizada na obra, ocasião na qual foram suprimidos parágrafos inteiros ou reescritos trechos de algumas histórias (do Prefácio de Caio Fernando Abreu à segunda edição).

⁵⁷ A letra completa diz: “Tú me acostubraste/A todas esas cosas/Y tú me enseñaste/Que son maravillosas//Sutil llegaste a mí/Como una tentación/Llenando de inquietud/Mi corazón//Yo no concebía/Como se quería/En tu mundo raro/Y por to aprendi//Por eso me pregunto/Al ver que me olvidaste/Por qué no me enseñaste/Cómo se vive... Sin ti?” Composição: Frank Dominguez - Cuba-1955

Se *Pela noite* é construída, de certa forma, sobre as citações de Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* e das intersecções de *Crônica de uma morte anunciada* e *Os prêmios*, *Aqueles dois* se constrói com base nos filmes e músicas que as personagens apreciam. Já próximo o fim da narrativa, após serem demitidos da repartição devido, segundo o chefe dos dois, a denúncias realizadas por “[...] um Atento Guardião da Moral” (p. 134), enquanto recolhem suas coisas, Saul guarda a letra de *Tu me acostumbraste*, escrita à mão por Raul após as festas e os primeiros encontros dos dois tanto na quitinete quanto na pensão em que moravam, quando Saul pedia para que Raul cantasse a mesma música.

Ainda dentro do escritório, enquanto escutam o chefe dar seu veredicto, Saul é apresentado como indefeso, enquanto Raul assume posição porta-voz na situação:

Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul colocou-se em pé. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra *nunca*, antes que o chefe, entre coisas como a-reputação-de-nossa-firma, declarasse frio: os senhores estão despedidos.”⁵⁸ (p. 134).

A conduta apresentada por ambos é correlata àquela do filme *Infâmia*, em que Audrey Hepburn incorpora a professora mais jovem e indefesa, enquanto Shirley MacLayne tem de suprimir seus impulsos lésbicos. Igualmente, a situação do filme é originada por uma aluna desequilibrada mentalmente.

Durante todo o conto, Saul é representado como o mais fraco na relação: sua solidão é representada no desenho de olhos sem íris nem pupilas, é fraco em relação ao álcool, de cabelos claros e encaracolados, olhos azuis e assustadiços. Raul, ao contrário, era um pouco mais definido, com voz profunda, barba azulando o rosto. “Eram dos moços bonitos também, todos achavam. [...] Eram bonitos juntos, diziam as moças.” (p. 128).

A inversão de forças entre as personagens é dada quando a mãe de Raul morre e este tem de viajar. Neste período, Saul tem um sonho, todos na repartição acusadores, menos Raul, de braços abertos, recebendo-o em um abraço apertado. A cena se repete, como em um jogo de espelhos, quando os dois se encontram no retorno de Raul que, triste, chora. Abraçam-se fortemente por minutos seguidos. Diante do lamento do

⁵⁸ Em outro trecho do mesmo manifesto da Libertação homossexual, lê-se como reivindicação “that employers should no longer be allowed to discriminate against anyone on account of their sexual preferences.” (que empregadores sejam impedidos de discriminar qualquer empregado por conta de suas preferências sexuais).

amigo, Saul consola-o dizendo que “[...] você tem a mim agora, e para sempre.” (p. 133). O narrador dá a exata noção da intensidade do reencontro de ambos, quando diz, em seguida, que “Usavam palavras grandes — ninguém, mundo, sempre — e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool.” (p. 133).

Todas as cenas, encadeadas, revelam a sutil aproximação dos dois. Sem terem consciência de seu envolvimento, é apenas quando são demitidos que adquirem conhecimento do que parecia ser a condição pública dos dois na repartição. A relação de ambos nasce da solidão que possuem. À maneira de *Pela noite*, não resta às personagens senão se aproximarem. No entanto, os métodos são diferentes. Enquanto tal aproximação é intencional e, embora passe por percalços, chegue a bom fim na novela de 1983, em *Aqueles dois* parece ser o destino que age aproximando as personagens, como se o destino agisse sobre a relação ou, usando palavras do próprio texto, “Como se houvesse entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia.”⁵⁹ (p. 129).

O mesmo retrato de uma aproximação sutil tem lugar na novela *Pela noite*, no passado de Santiago. Quando conhecera Beto, com quem passara dez anos, a aproximação assumiu aspecto semelhante da vivenciada por Raul e Saul até que uma madrugada, bêbados depois de assistirem a uma peça, quando:

[...] a gente se abraçou com força. Com muita força. Durante muito tempo. Eu me lembro que ele tremia. Acho que eu tremia também. E me beijou, depois, na boca. Ou eu beijei ele, não me lembro. Ou nos beijamos juntos, ao mesmo tempo.
 — Vocês foram pra cama?
 — Na mesma noite. Eu morava num hotel pequeno, ninguém via.
 — Foi legal?
 — Foi ... foi *complicado*. Foi complicadíssimo. (ABREU, 1983, p. 160, itálico do autor).

A mesma aprendizagem por que passam Santiago e Beto, no trecho acima, tem lugar, por um período mais extenso, na história de Raul e Saul. Finda a narrativa dos dois, o foco se inverte: deixa de centrar-se no estabelecimento da relação entre aquelas pessoas inicialmente desconhecidas para focar o preconceito deixado como espólio aos

⁵⁹ A mística é temática recorrente na obra de Caio Fernando Abreu. *Triângulo das águas* é construído com referências ao signo de Peixes, Câncer e Escorpião e às divindades Iemanjá, Iansã e Oxum. Mesmo em *Morangos mofados* há dois contos movidos claramente pela mística, *O dia em que Urano entrou em Escorpião* e *O dia em que Júpiter encontrou Saturno*. O mesmo acontece em *Os dragões não conhecem o paraíso*, com referências à mitologia e à astrologia.

funcionários que permanecem no local. Como se a harmonia do local dependesse da presença de Raul e Saul em suas mesas e seu alheamento das festas fosse necessário à manutenção da tranquilidade na repartição, durante todo aquele resto de janeiro, em que “[...] o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.” (p. 135). A inversão da lógica do conto de fadas, que, no lugar de focar a continuidade dos dois rapazes que se encontram por fim na repartição sombria no centro da cidade grande, deixando em suspenso sua história, dá lugar à infelicidade dos demais funcionários do local, é sinal de que o título do conto *Aqueles dois* remete, de certa forma, à fórmula “Era uma vez...”, dos contos de fadas.

Atentando novamente às opiniões de Piglia, a inversão da lógica está ligada ao que o teórico chama de “[...] caráter duplo da forma do conto.” (2004, p. 89), assim “Nesse universo em miniatura, vemos um acontecimento que se modifica e se transforma. O conto conta uma encruzilhada, uma passagem, é um experimento com o marco e com a noção de limite.” (2004, p. 112).

3.5. SEIS

Em *Aqueles dois* e *Pela noite* o que se vê, nas relações de aproximação inconsciente, no primeiro caso e consciente no segundo, é a presença do outro, seja a personagem que o acompanha, seja o grupo social a que se opõe, a determinar a identidade das personagens por reflexo. Já em *Uma praiazinha...*, outro mecanismo é acionado: a ausência do outro acaba por determinar a identidade do narrador, que é também personagem da narrativa.

Em relação aos narradores, *Uma praiazinha...* é a única das peças analisadas que traz uma personagem na função de narrador. Em *Pela noite* temos um narrador que se baseia nas impressões das personagens e nas relações que estas constroem com o mundo a sua volta, principalmente em relação ao jogo proposto e, em *Aqueles dois*, existe um narrador que, ao mesmo tempo em que tem consciência da história narrada e dos sentimentos das personagens, com uma clara referência ao presente do momento narrativo, distancia-se da trama pelo uso do tempo passado.

Desde o início da trama de *Uma praiazinha...*, que se resume a um homem, deprimido, narrando seus arrependimentos e desilusões em São Paulo, indica que algo está errado. Assim como em *Pela noite* e *Aqueles dois*, a narrativa acontece já no título, que intenta retratar algo ocorrido em *Uma praiazinha...*. Integra-se, ao título, a epígrafe de Oscar Wilde: “each man kills the things he loves”, na versão cantada por uma displicente Jeanne Moreau no filme *Querelle*, de Fassbinder.

O narrador é um homem de 33 anos e se define como limpo. Embora justifique essa expressão pelo fato de tomar sempre um banho diário, limpando as orelhas com cotonetes e mantendo as unhas curtas, o termo “limpo” também pode referir-se ao fato de o narrador não ter sido contaminado com o HIV estando, dessa forma, apto a retornar para o Passo da Guanxuma ou para receber Dudu consigo.

A narrativa de *Uma praiazinha...*, embora autônoma, pode ser lida tanto em conexão com outras histórias de *Os dragões não conhecem o paraíso*, conforme sugere o autor, quanto à luz de *Introdução ao Passo da Guanxuma*, de *Ovelhas negras*. A cidade ficcional de Passo da Guanxuma surgiu pela primeira vez no conto e foi assumida, aos poucos, como um local ficcional próprio de Caio Fernando Abreu. Algumas obras, que passaram por revisão, como é o caso de *Pela noite*, tiveram incluídas a cidade em suas tramas, como ponto inicial das desventuras de suas personagens. São naturais da cidade sulina Pêrsio e Santiago — a partir da segunda edição da obra *Pela noite* —, Dudu, que se descobre ser Dudu Pereira através de *Introdução...*, Maurício, protagonista de *Limite branco*, também após a segunda edição e a própria Dulce Veiga, personagem do maior romance do autor.

Ainda respeitando estritamente a trama estabelecida em *Uma praiazinha...*, os sinais de que o discurso estabelecido pelo narrador não é necessariamente correspondente à realidade dos fatos narrativos se deixa entrever logo à primeira linha. Em um diálogo/carta a Dudu, o protagonista diz que “*Hoje faz exatamente sete anos que fugi do Passo da Guanxuma, Dudu.*” (2005, p. 75). Com a evolução da trama, o cenário solitário em que vive o narrador é traçado com prédios cinzentos, ruas plenas de prostitutas, travestis e michês, e com a falta de referências familiares de uma cidade “[...] *que ainda não começou a ser sua.*” (p. 76).

Em oposição ao cenário desolado e solitário constituído pela grande cidade, lembra-se o narrador dos banhos nus que tomava com Dudu na beira da sanga Caraguatatá, traçando o local idílico em oposição a um passado ao qual “[...] *você [Dudu] sabe perfeitamente que eu nunca mais posso voltar.*” (p. 76, acréscimo nosso).

A projeção do local ideal no passado é também mencionada por um possível Graciliano Ramos, na biografia ficcional *Em liberdade*, de Silviano Santiago:

O passado é apenas um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar a sua posição no hoje e no amanhã. Sendo o lugar da reflexão, o passado não tem um valor em si que deve ser preservado a todo custo, mas pode e deve ter um valor que lhe é dado pelo horizonte das expectativas do presente. (SANTIAGO, 1994, p. 85).

O narrador sabe-se, de alguma maneira, doente, mas não de uma doença física. Os sintomas que apresenta, seguindo as coordenadas deixadas pelo mesmo, tem características como o amolecimento da massa muscular, por passar tempo demais deitado, ardência nas pálpebras, dor nos ossos, dada uma fraqueza interna e dores de cabeça constantes, além de nojo constante. Não há remédio indicado, pois “Não adianta, sei que essa doença não é do corpo.” (p. 77). Momentos depois, o próprio esclarece que não se trata necessariamente de uma dor, mas sim de “[...] um peso, um calafrio. Uma memória, uma vergonha, uma culpa, um arrependimento em que não se pode dar jeito.” (p. 79).

O conto é dividido em três momentos distintos, dois em que o narrador fala usando Dudu como interlocutor direto, seja através de uma carta ou de fluxo de consciência, períodos diferenciados em itálico do intermediário, em que o narrador fala consigo ou uma terceira pessoa não identificada.

Eventualmente, falando com Dudu, o narrador narra sua solidão dizendo que seria bom que houvesse uma carta do mesmo, e culpando-o por nunca ter escrito, apenas um dos sinais de que há tempos não recebe nenhuma correspondência. É sintoma dessa solidão ainda um desejo suicida, de projetar-se em corrida através da janela de seu apartamento, contido apenas pela sujidade das latas de lixo sobre as quais, atirando-se pela janela, o narrador cairia. Ademais, sempre haverá algum amor, mesmo que pago, no caos da metrópole. Esse amor é classificado em categorias diversas, de acordo com as situações em que ocorre: “*amor picadinho*”, “*amor bêbado*”, “*amor de fim de noite*”, “*amor de esquina*”, “*amor com grana*” e “*amor com fissura*”, que resultam em “*chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece e nem vai conhecer*” (p. 80).

No prefácio a *Caio 3D – O essencial da década de 1980*, Márcia Denser apresenta *Os dragões não conhecem o paraíso* como um livro que fala do que “[...] o

amor não é, sobre sua ausência, sua infinita carência.” (DENSER in ABREU, 2005, p. 9), e dá destaque a sua definição, relatando que o autor equivocara-se absurdamente ao definir o livro como “[...] contos girando em torno do mesmo tema: o amor.” (p. 9, p. 19), e lista as relações com sexo, morte, memória, abandono, medo, loucura. Embora seja válida a análise de Denser, não é possível dizer que Caio Fernando Abreu tenha se equivocado, uma vez que mesmo a ausência de amor, ou o amor projetado para um passado que “poderia ser” mas que, como em *Uma praiazinha...* “não foi”, retrata facetas do amor, mesmo que seja um dos tipos de amor classificado pelo narrador, citados acima. Albert Camus cita o mesmo em *O mito de Sísifo*, quando diz que “O homem cotidiano não gosta de demorar. Pelo contrário, tudo o apressa. Ao mesmo tempo, porém, nada lhe interessa além de si mesmo, principalmente aquilo que poderia ser.” (2008, p. 91, grifo nosso).

O desejo pessimista de suicídio que perpassa a história do narrador é característica de Caio Fernando Abreu, e serve como ponto de escape para o caos da vida contemporânea. O mesmo desejo é retratado na crônica *Deus é naja*, de *Pequenas epifanias*. Para o narrador desse pequeno texto, deveria haver um serviço de Jamanta Express, para que o atropelamento fosse definitivo e acabasse com o sofrimento pelas madrugadas caóticas de São Paulo. Ainda que pessimista, o bom humor tem espaço quando o narrador diz que o pagamento seria realizado com um cheque, que poderia ser encontrado pelo motorista/assassino em um dos bolsos da calça. (ABREU, 2006, p. 33). O medo da AIDS e a falta de amor são motes de ambas as situações. É novamente Camus quem fornece subsídio para a discussão, quando afirma que “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não à pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (2008, p. 17). Embora, dessa forma, o suicídio seja encarado com seriedade filosófica, tal afirmação se esfacela diante da justificativa dada pelo algoz de Dudu para não cometer o suicídio:

Então pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela e plac! ó, pronto: acabou: moro no décimo andar. O que me segurou dessa vez, como me segurava em todas as outras, foi pensar naquele monte de latas de lixo lá no térreo. Meu pequeno corpo, cheio de pelos e músculos duros, cairia exatamente sobre elas. Imaginei uns restos de macarrão enrolados nos anéis do meu cabelo crespo, uma garrafa de pinga vagabunda no meio das minhas pernas, um modess usado na ponta do meu nariz. E continuei parado. Tenho horror à idéia de ficar sujo, mesmo depois de morto. (ABREU, 2005, p. 78)

A. Alvarez, em seu estudo *O deus selvagem*, afirma que “Ninguém é promíscuo com relação a sua maneira de morrer. Uma pessoa que decidiu enforcar-se jamais pulará na frente de um trem.” (ALVAREZ, 1999, p. 261). Seguindo a mesma lógica, seria impensável ao narrador do conto submeter-se a outra forma de suicídio, já que o mesmo projetara mentalmente sua maneira de morrer. Esse *modus operandi*, no entanto, esbarra na repugnância à sujidade e na impressão pessoal que causaria a imagem da sujeira em seu corpo.

Da mesma maneira que não haverá suicídio, em *Uma praiazinha...* jamais haverá resposta de Dudu para os clamores de resposta lançados pelo narrador. A proximidade que havia entre ambos é revelada pouco a pouco, entre banhos na sanga e brincadeiras entre os dois. É em uma dessas tardes, em que ficavam na sanga, que Dudu:

[...] estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pêlos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d’água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros [...] (p. 82).

É por conta dessa morte que o narrador foge de Passo da Guanxuma, e deixa entrever outro sentido para o uso do termo “limpo”, além da limpeza pessoal e da saúde. A limpeza também corresponde à ficha policial do protagonista, que passa a ser antagonista de sua própria história. Algo como o responsável por sua degradação, assumindo o papel do vilão, não apenas em relação a Dudu Pereira mas a si próprio⁶⁰, uma vez que o luto assumido por si é equivalente àquele mencionado por Barthes em “ANULAÇÃO. E, se dia vier em que eu tenha que decidir renunciar ao outro, o luto violento que me toma então é o luto do próprio Imaginário [...]” (BARTHES, 2003, p. 28).

É depois de, impulsivamente, matar Dudu, que o narrador transforma-se em algoz e foge para a cidade grande, sem lugar para si. É depois de fugir de seus instintos homossexuais que o algoz de Dudu integra-se ao cenário degradado da metrópole. O mesmo cenário pelo qual Pérsio e Santiago realizam seu périplo, com sensação de estranhamento e pelo qual, depois de despedir-se de Raul, Saul caminha por horas.

⁶⁰ A mesma reação instintiva pode ser encontrada, por exemplo, no conto *A confissão de Leontina*, de Lygia Fagundes Telles, em que Leontina, confundida com uma prostituta, acaba por matar uma importante figura da cidade e é presa.

Em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, esclarece-se que a praias em que Dudu Pereira foi morto era distante das principais da sanga:

[...] a sanga Caraguatá desdobra-se secreta e lenta entre pedras, algumas tão altas que podem ser usadas como trampolim, e para quem tiver coragem de entrar pelo mato cerrado onde, dizem, até onça tem, revela praias de águas cada vez mais cristalinas, que pouca gente viu. Numa delas, certa manhã de setembro, Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas de cinzas de cérebro. (ABREU, 2006, p. 69).

Constrói-se a visão de pureza e de local idílico apresentada pelo narrador de *Uma praiazinha...*, que é corroborada por Claire Cayron, tradutora francesa do autor, em posfácio a *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, quando expõe que:

[...] Caio Fernando Abreu est né (en 1948) à la frontière de l'Argentine, dans une petite ville du Rio Grande do Sul, devenue lieu imaginaire sous le nom de Passo da Guanxuma. Lieu symbole du retour aux origines, à la pureté et au bonheur pour maints personnages à la dérive ; mais aussi nom symbole de la façon dont s'opère, dans cette oeuvre, la transmutation de la banalité, de la trivialité et parfois de l'obscurité. Car la *guanxuma* est une herbe dont on fait une purge et des balais...⁶¹ (1999, p.236).

A cidade passa, assim, a ser um retorno às origens, em oposição ao estigma de “cidade louca” e ao ambiente literário que representam São Paulo. Tal visão não é mais que utópica, contudo. E o próprio Caio Fernando Abreu trata de contradizer o espaço ideal constituído pela pequena Passo da Guanxuma. A leste, a cidade é habitada por uma cartomante, vidente e curandeira, Madame Zaly, a quem Dulce Veiga teria recorrido a fim de “[...] ver o futuro ou de matar uma criança.” (2006, p. 67). Ao sul, a cidade é ladeada por uma grande favela, em que os habitantes sobrevivem aos surtos de tifo e meningite, provavelmente por milagres atribuídos a “[...] Gorete dos Lírios, estuprada e degolada aos nove anos de idade, a cabeça sem corpo, de olhos abertos e sorrindo afogada entre tufos de copos-de-leite no banhado [...]” (p. 70).

A oeste, a cidade se encerra em um deserto, provocado por excesso de aplicação de agrotóxicos nas plantações e no qual “[...] Eliana Tabajara, a mais linda moça que o

⁶¹ Caio Fernando Abreu nasceu (em 1948) na fronteira do Brasil com a Argentina, em uma pequena cidade do Rio Grande do Sul, transformada em lugar imaginário sob o nome de Passo da Guanxuma. Lugar símbolo do retorno às origens, à pureza e à felicidade para numerosas personagens à deriva, mas também nome simbólico da maneira com a qual se opera, nesta obra, a transmutação da banalidade, da trivialidade e, muitas vezes, da obscenidade. Pois a *guanxuma* é uma erva com a qual se faz um purgante e também vassouras...

Passo já viu, foi vista vagando inteiramente nua, as coxas tingidas de vermelho do próprio sangue, falando sozinha no meio do deserto, inteiramente louca.” (p. 72). A praça central da cidade também foi palco do fim trágico de um dos cidadãos, conforme se sabe em *Pela noite* — segunda e demais edições: Benjamim, o barbeiro, “[...] se enforcou. No meio da praça. Num domingo de páscoa. Na figueira. O padre encontrou na hora de abrir a porta da igreja, antes da missa.” (ABREU, 2002, p. 101)⁶². A informação, dada de maneira fragmentada, caminha até que se constitua o choque recebido pela imagem do suicida na figueira da praça no domingo de páscoa. Havia também, segundo Pérsio e Santiago, Regina, irmã de Rejane Magalhães, ex-namorada de Santiago, que foi vista, em uma boate gay paulistana, calçando “[...] uns cinqüenta em cada pé. Bico largo.” (ABREU, 2002, 103), em referência ao lesbianismo da mesma⁶³.

Merece especial atenção o caso das sangas. Ao norte da cidade, as sangas figuram como local de pureza para o narrador de *Uma praiazinha...*, mas compõe, assim como todo o restante da cidade, um cenário de desolação e hipocrisia. Em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, sabe-se que as mães de famílias que passam suas tardes de domingo na sanga mandam os esposos na frente, enquanto diminuem o passo, como que distraídas, a fim de que o homem da casa limpe o local. É pelo mesmo caminho que se chega às pensões da paraguaia La Morocha, para uma eventual orgia com as figuras mais renomadas da cidade. De tal maneira são descritas as praias da sanga, que:

Nas noites de verão dizem que a soldadesca, os rapazes e até senhores de família, médicos e vereadores costumam arrebanhar o chinaredo das pensões de La Marocha para indescritíveis bacanais na beira dos lajeados, com muita costela gorda, coração de galinha no espeto, cachaça, violão e cervejinha em caixa de isopor. Depois dessas noitadas a areia branca da pequena praia da sanga Garaguatá amanhece atulhada de brasas dormidas, pontas de cigarro, restos de carne mastigada, algum coração de galinha mais fibroso, camisas-de-vênus úmidas, tampinhas de garrafa, restos de papel higiênico com placas duras e, contam em voz baixa para as crianças não ouvirem, às vezes algum sutiã ou calcinha de cor escandalosa, dessas de china rampeira, alguma cueca manchada ou sandália barata de loja de turco com a tira arrebitada. (ABREU, 2001, p. 68).

⁶² Nas narrativas bíblicas, Mateus narra, 27:5, que Judas, após se arrepender por ter entregado Jesus, devolve as moedas aos anciãos e sai para enforcar-se. Já em Marcos, 11:14 (também em Mateus), lê-se a história da figueira amaldiçoada que não mais daria frutos.

⁶³ Cita-se a edição de *Pela noite* incluída em *Estranhos estrangeiros* pois, somente após a segunda edição da novela e da referenciação a Passo da Guanxuma, estas passam a integrar o espaço ficcional maior em que se transformou a cidade, que não existia antes de 1984. Nas obras anteriores, as personagens eram apenas da mesma cidade, não nomeada.

Assim, desfaz-se o lugar idílico em que se encontravam Dudu e o narrador de *Uma praiazinha...* embora, uma vez que o Passo da Guanxuma era cercado por escândalos e hipocrisia pelos quatro pontos cardinais, a praia fosse o único local onde a liberdade, fora das vistas das senhoras da cidade, era permitida.

3.6. ENCONTRO

A cada instante do encontro, descubro no outro um outro eu mesmo...
Roland Barthes

Título e epígrafe de Roland Barthes, extraídos de *Fragmentos de um discurso amoroso* encerram as considerações sobre a relação que mantém Raul e Saul, Dudu e seu algoz e Pérsio e Santiago. A intertextualidade entre as obras do filósofo francês e de Caio Fernando Abreu, claramente notada em *Pela noite*, transpassa o espaço dessa narrativa e se estende por toda a obra do escritor gaúcho.

Se na novela de 1983 pode-se encontrar claro paralelo com os fragmentos de que nos fala Barthes, estendendo o olhar para as demais peças aqui analisadas vê-se a construção sobre um mesmo eixo norteador. Embora, a princípio, as personagens que são constituídas nas narrativas de Caio Fernando Abreu sejam destituídas de identidade e sejam carentes de um lugar para si, sofrendo tanto com o deslocamento dos referenciais pósmodernos quanto com a existência de suas homossexualidades, em constante choque com o restante da sociedade, a narrativa lhes serve de lugar para o encontro.

De acordo com Leal (2002:116), o estranhamento é característica das obras do escritor gaúcho, na medida em que sua obra abre espaço para seres deslocados que desfilam pelas narrativas. Ainda segundo Leal:

Esse outro ser estranho é esculpido com as marcas da história, que pontua e caracteriza sua trajetória.
Nesse sentido, esse estrangeiro se torna um confidente da própria estranheza, constituindo um universo que, se é solidário com quem o habita, é da mesma forma sedutor e traiçoeiro para quem vem de fora. (2002, p. 116).

Mesmo em um ambiente hostil, as histórias narradas contribuem, em certa medida, para que essas personagens encontrem um lugar para si no enfrentamento de

seus medos e ao assumir sua opção sexual. É certo que todas as personagens retratadas sofrem com a ausência de um lugar para si, como ocorre em *Pela noite*, *Aqueles dois* e *Uma praiazinha...* O que é trazido à cena, a princípio, é a representação de dois indivíduos que vagavam pelos guetos homossexuais em *Pela noite*, tendo se encontrado em uma sauna (ABREU, 1983, p. 150). Durante a narrativa, esses indivíduos confessam-se solitários e estáticos. Em resposta a Pêrsio, Santiago resume seus dias:

— Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto para casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. Vou ao cinema quase todo dia. Ou vejo uns dois filmes na televisão, cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas, o tempo inteiro como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um *close*, pá, vejo mais perto. (ABREU, 1983, p. 151).

Na mesma medida, é essa solidão que desfila em *Aqueles dois*. Tanto Raul quanto Saul são indivíduos solitários e, para além de suas relações no trabalho, não possuem relação com outras atividades sociais:

Durante aquele fim de semana obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em sua quitinete, outro na pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira quando, outra vez, se encontrariam para: um café. Assim foi, e contaram um que tinha bebido além da conta, outro que dormira quase o tempo todo. (ABREU, 1982, p. 129-130).

Enquanto em *Pela noite* e *Aqueles dois* tem-se o “antes” de uma aproximação e do encontro, em *Uma praiazinha...* vê-se o “depois”. Se for a solidão que empurra Santiago e Pêrsio e Raul e Saul em direção um ao outro, é o repúdio ao encontro que empurra o narrador/algoz de *Uma praiazinha...* para a solidão. O ambiente poluído e viciado pelo qual transita esse algoz é conhecido de Santiago e Pêrsio na medida em que esses dois aproximam-se do mesmo universo experimentando limites para, ao final, encontrarem um local em que possam aportar. Tal ambiente também é retratado em *Aqueles dois*, de maneira rarefeita, contudo, no momento que se revela o mais angustiante da narrativa, enquanto Saul, sem saber nomear seus sentimentos, vaga pelas ruas “[...] desertas, cheias apenas de gatos e putas.” (ABREU, 1982, p. 133).

A tranquilidade da relação em *Uma praiazinha...*, que seguia a mesma lógica de *Aqueles dois*, com personagens se aproximando lentamente, é rompida pela brutalidade da reação do narrador. Anteriormente ao choque que o faz matar Dudu e fugir para São

Paulo, alguns dados chamam a atenção: dois homens, ambos com mais de 20 anos, escondem-se em uma das várias praiuzinhas da sanga Caraguatatá para nadarem nus. O carinho que sentiam um pelo outro é retratado quando, alucinando, o narrador lembra-se que poderia “[...] então te abraçar dando um soco leve no ombro, sem te machucar, como antigamente, e sentar junto para contar todas as coisas que aconteceram comigo nestes sete anos.” (ABREU, 2005, p. 81). De acordo com Barthes, “O gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.” (2003, p. 7).

Nas três narrativas observadas, o abraço representa, remetendo a Barthes, o momento de simbiose entre os parceiros. Após a morte da mãe de Raul e conseqüentemente da viagem que este fizera para vê-la, os dois abraçam-se fortemente:

Quando Saul estava indo embora, começou a chorar. Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão e, quando percebeu, seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No silêncio, era possível ouvir uma torneira pingando longe. Tanto tempo durou que, quando Saul levou a mão ao cinzeiro, o cigarro era apenas uma longa cinza que ele esmagou sem compreender.

Afastaram-se, então. Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa qualquer como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes — ninguém, mundo, sempre — e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool. (ABREU, 1982, p. 133).

Em *Pela noite*, é no momento da discussão de Santiago e Pérsio que a igualdade é estabelecida através do abraço:

Abraçou-o também, que vinha de muito longe, que mal se conheciam, um bicho arisco, abraçou-o com muita força, como se quisesse entrar dentro dele para poder compreendê-lo mais, e melhor, inteiramente, sozinhos no meio da chuva, assim mais poderosos, na esquina do ridículo, por dentro da noite. Foi apertando aos poucos, o corpo inteiro contra o corpo do outro. Pérsio beijou-o leve, lábios molhados, com cuidado e vagar, onde a barba terminava e começava a pele lisa, a doce pele, lembrou. (ABREU, 1983, p. 187).

Assim, retornando a Barthes, sabe-se que esta aproximação entre as personagens ultrapassa o sentido sexual de acasalamento, aproximando-se da representação de uma relação afetiva em si:

Além do acasalamento (aos diabos com o Imaginário), há este outro abraço, que é um enlaçamento imóvel: estamos encantados, enfeitiçados: estamos no sono, sem dormir; estamos na volúpia infantil do adormecer: é o momento das histórias contadas, o momento da voz, que vem me hipnotizar, me siderar [...] (2003, p. 7).

É no momento da simbiose e do encontro que as personagens estabelecem um local para si. Não se trata do confronto entre o ambiente das narrativas e o mundo exterior. Antes disso, são as personagens que estabelecem um local ideal para si. É somente após resolverem seus confrontos enquanto indivíduos que se pode dizer que estas personagens passam a estabelecer um diálogo conflitivo e/ou de aproximação com o restante da sociedade. O local inicial, desta forma, passa a ser:

ATOPOS.

[...] adivinho que o verdadeiro lugar da originalidade não é nem o outro nem eu, mas nossa relação em si mesma. É a originalidade da relação que é preciso conquistar. A maioria das mágoas me vêm do estereótipo: sou coagido a me enamorar, como todo mundo: a ser ciumento, carente, frustrado, como todo o mundo. (2003, p. 33).

A relação afetiva e amorosa das personagens constitui-se, desta maneira, em uma zona de conforto a partir de onde essas personagens, apoiando-se mutuamente, podem observar o restante da sociedade e estabelecer um local do qual iniciam um diálogo — conflitivo ou não — com o ambiente externo.

Ao final das narrativas *Pela noite e Aqueles dois*, pode-se observar indivíduos que lidam com suas sexualidades de maneira esclarecida. De acordo com Bauman, “O equipamento sexual de seu corpo é exatamente um desses recursos à disposição que, como todos os outros, pode ser usado para todo o tipo de propósito e colocado a serviço de uma ampla gama de objetivos.” (2005, p. 92).

É certo que em nenhum momento o preconceito social que sofrem os homossexuais é esquecido pelos narradores ou pelas personagens. O que ocorre é a transformação das personagens diretamente envolvidas na relação afetiva. Essa transformação implica na eliminação de visões deturpadas da homossexualidade na conduta dos envolvidos. Em reverso, em *Uma praiazinha...*, ao abandonar a tranquilidade do relacionamento e migrar para a cidade grande, o narrador/algoz passa a fazer parte direta do submundo, local em que o preconceito não penetra, uma vez que o

gueto/submundo constitui, para o restante da sociedade, algo como a imagem de um limbo, onde podem ser encontrados todos os estigmatizados sociais e do qual existe iminente perigo ao aproximarem-se. Estes excluídos, ao passo que não deixam o gueto para estabelecer contatos externos, passam a ser intercomunicantes e dependentes, cada qual com sua cota de desvio social. Não se incriminam, assim, já que têm tanto a temer quanto seus pares.

Independentemente do caminho que assumam, as personagens buscam sempre um local ideal. Embora o narrador de *Uma praiazinha...* esteja no gueto em consequência de sua atitude no passado, é esse mesmo passado que revela ser o encontro o local ideal. No relacionamento com Dudu, agora morto, é que o algoz projeta sua zona de conforto. A personagem nem mesmo mantém a aparente coerência de seu discurso, uma vez que encerra o relato mencionando que não consegue esquecer o Passo da Guanxuma, “[...] por mais histórias que invente.” (ABREU, 2005, p. 82). Com isso, põe sob suspeita seu próprio estado mental uma vez que relatara, pouco antes, ter visto Dudu caminhando em São Paulo.

Desta maneira, a identidade das personagens, sejam elas Raul e Saul, Pésio e Santiago ou Dudu e seu algoz estabelecem-se a partir do trabalho tolerante do autor, de maneira a garantir um local de onde estes indivíduos possam primeiramente lidar com suas homossexualidades, se é que o sejam, uma vez que o próprio Caio Fernando Abreu estabelece certa distância do conceito estanque de homossexualidade, de maneira a adequá-la aos seus comportamentos e, a partir daí, enfrentar o preconceito social.

TODAS AS PONTAS APONTAM DIFUSAS

Há conclusões. A primeira delas numérica. Talvez Caio Fernando Abreu e suas obras tenham garantido, desde o aparecimento do autor, local de destaque nas mídias e, principalmente, na *Internet*. Esta, estigmatizada pela leitura fragmentada que possibilita a seus usuários, centra boa parte de obras para *download* e conhecimento de um número cada vez maior de leitores. À guisa de exemplo, pesquisa realizada em 25 de julho de 2009 no serviço de busca oferecido pela empresa Google (www.google.com), retornou 148.000 ocorrências para o nome “caio fernando abreu”. Utilizando-se do mesmo critério, teve-se que Guimarães Rosa retornou 2.170.000 ocorrências, a frente mesmo de Machado de Assis (1.750.000) e bastante distante de Graciliano Ramos (390.000). Entre conhecidos autores da atualidade, contando-se vivos, Lygia Fagundes Telles registrou 127.000 ocorrências, Marcelo Rubens Paiva, 91.000, Milton Hatoum, 84.000 e Bernardo Carvalho, 66.500 ocorrências cada. Se pesquisados autores de literatura gay ou *queer* contemporâneos, como Aguinaldo Silva, João Gilberto Noll ou João Silvério Trevisan, obtêm-se aproximadamente 121.000, 30.300 e 20.700 ocorrências respectivamente. Os números, por certo, não podem ser considerados absolutos, uma vez que o buscador procura tanto o nome dos autores quanto nomes próprios, mas dá exemplo numérico da relevância que tem alcançado as obras do autor. Restringido a busca apenas ao serviço de livros, havia disponíveis 360 ocorrências de citação do autor.

No universo dos blogs, espécie de diários virtuais, o maior deles dedicado ao autor, no endereço www.semamorsoaloucura.blogspot.com.br, contava com 189.622 visitas, fornecendo obras completas e trechos de livros para leitura e cópia dos visitantes.

As obras de Caio Fernando Abreu também representam fonte lucrativa de recursos. Além de atuais reedições das obras do autor e do comércio de biografias e cartas, encontra-se na rede de sebos Estantevirtual (www.estantevirtual.com.br), um sem-número de edições do autor. Destaca-se, contudo, o comércio de raridades. Ainda na data de 25 de julho de 2009, havia disponíveis para compra 17 (dezesete) exemplares do autor, entre obras autografadas e primeiras edições, cotadas a preço superior a R\$ 100,00 (cem reais) cada, preço em média duas vezes maior que o de uma reedição nova. Chamam a atenção, mais especificamente, exemplares dos livros

Inventario do irremediável, cuja primeira edição teve tiragem de somente 500 exemplares e *Pedras de Calcutá*, cotados, respectivamente, a R\$ 500,00 (quinhentos reais) e R\$ 300,00 (trezentos reais).

Se a internet como um todo se constitui em local profícuo para a propagação das obras do autor, as redes de relacionamento seguem a mesma tendência. Na rede de relacionamento Orkut (www.orkut.com), contava-se, ainda em 25 de julho de 2009, 212 resultados para o nome do autor, entre os quais 23 comunidades para discussão de suas obras. A maior delas recebeu, até o momento da pesquisa, 14.692 adesões.

Há, desta maneira, conclusões. Isoladas ou intercomunicantes. Pode-se concluir em relação à abrangência que as obras de Caio Fernando Abreu tem atingido. Internamente à análise realizada, pode-se basear na relação que as personagens mantêm umas com as outras. Há ainda que considerar a relação que as personagens escolhidas para a presente análise mantêm em relação às outras, apenas mencionadas. Pode-se concluir na relação da literatura de Caio Fernando Abreu mantêm tanto em relação à literatura Brasileira quanto com a atual literatura *queer*. A partir das considerações realizadas em *Visões construídas: um autor de literatura gay* e em *Todos nós, o mesmo* verifica-se que o autor e sua literatura estendem-se em um espectro de referências literárias, musicais e cinematográficas que garantem, intencionalmente ou não, um local de destaque na atual literatura brasileira. Mais que apenas mesurada, a obra do autor, ao repercutir em outras obras, sejam destinadas ao público homossexual ou citadas em epígrafes, programas televisivos, teatro, cinema ou academicamente, constrói-se, aos poucos, em monumento literário referencial, transformando as histórias em algo mais. Este algo mais é o exemplo do adolescente que, ao ler determinado conto, opta por destacar as frases que prefere em seus meios de comunicação ou definir como seu livro favorito certo livro do autor, estimulando o comércio de sua obra e, conseqüentemente, o comércio de raridades. Expandindo fronteiras, é possível encontrar respaldo para a conclusão em um cânone maior, ocidental ou mundial, sobre literatura *queer*.

Alguns apontamentos se fazem necessários. A construção que Caio Fernando Abreu faz das personagens que apresentam entre seus questionamentos individuais a homossexualidade é realizada através de um ponto determinado. Deve-se muito ao homossexual escritor, ou à lucidez que este possuía sobre as sexualidades, assim como pela lucidez legada às suas obras. Se, de alguma forma, a autobiografia está presente na obra de Caio Fernando Abreu, é certamente através do espírito de época e das vivências

personais do escritor e de seu grupo. O que abre imediatamente outro ponto de compreensão.

Em suas obras, o que aparece não é homossexual estanke que luta para ser aceito socialmente e que pretende, forçosamente, ser considerado normal. Neste nível, as situações se realizariam apenas com personagens como Pérsio. A discussão oferecida permeia a individualidade e vai além. Tanto as personagens retratadas nas peças que se analisou quanto as demais, que preenchem o espaço literário criado pelo autor, questionam primeiramente sua existência em relação a um mundo fragmentado e dilacerante, sem que sejam consideradas, de pronto, suas sexualidades.

É apenas depois de descobrirem que, de certa forma, estão à margem que os indivíduos reconhecem na homossexualidade apresentada um local, ou, conforme anteriormente citado, uma zona de conforto, ainda que conflitiva, a partir da qual encarar os demais indivíduos, revelando-lhes suas opções. Assim sendo, a homossexualidade, embora sirva de ponto de confronto pelo preconceito social que recebe, transforma-se em local para a reflexão dos indivíduos que por ela optaram.

Através das palavras de Caio Fernando Abreu, que dizia não haver homossexualidade, mas sim sexualidade voltada para diversos objetos de desejo, o outro se transforma neste objeto de desejo, estabelecendo relação afetiva e social com sua dupla.

É desta forma que Raul e Saul não se sabem homossexuais, embora, assim como apontado para Pérsio por Marcelo Secron Bessa, vivam suas (homo)ssexualidades primeiramente pela impressão dos demais funcionários da repartição para, gradualmente, aceitarem-se como parceiros. É apenas após aceitarem-se, ou serem forçados a tal pela demissão, que Raul e Saul assumem desempenhar atitude homoafetiva.

Passam pela evolução e pela experimentação sexual, por outro lado, as personagens Santiago e Dudu, ainda que este último não tenha logrado êxito em suas experiências, sendo assassinado pelo algoz que, anos depois, perdido na metrópole, nos narra a história. Mesmo experimentando sexualmente tanto a heterossexualidade quanto a homossexualidade, as personagens envolvidas, incluindo o algoz de *Uma praiazinha...*, não chegam a nenhum momento a definir-se como homossexuais, razão pela qual não se pode dizer que o escritor gaúcho defendesse a orientação em suas obras.

Antes disso, o recorte oferecido pelos contos e pela novela sugere que, sendo indivíduos do mundo real, as personagens teriam um curto período de suas vidas observado. A condensação do conto, em *Uma praiazinha...* e *Aqueles dois* em que elementos da ficção lidam tanto com elementos também ficcionais quanto com referenciais da realidade, demais personagens, músicas, filmes, lugares, ideologias, estabelecem um caminho de mão dupla.

Pode-se concluir ainda com Lévi-Strauss, citado por Zigmund Bauman em *Identidade*: “A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão...” (BAUMAN, 2005, p. 55). As reticências finais da frase, do próprio autor, sugerem que os materiais passam pelos mais variados caminhos para, de fragmentos, pequenas partes, estabelecerem o que se pode chamar de todo.

A homossexualidade abordada, desta forma, — talvez seja coerente chamá-la de sexualidade masculina voltada para o masculino, como talvez intentasse Caio Fernando Abreu, a julgar por suas considerações sobre o desejo sexual —, figura como uma destas peças, a ser trabalhada não arduamente, pois que não é esta a designação nem a tarefa do *bricoleur*, que, embora desempenhe suas atividades com dedicação, o faz nas horas livres, sem o compromisso do fim específico e determinado, nos remetendo novamente a Moriconi (2001, p. 6).

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CAIO FERNANDO ABREU:

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. São Paulo: Siciliano, 1993 [1971]*,

_____ *Inventário do ir-remediável*. Edição refeita pelo autor. Porto Alegre: Sulina, 1996 (1ªed. Inventário do irremediável) [1970]*,

_____ *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006 [1973]*,

_____ *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1977]*,

_____ *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982 e Agir, 2005,

_____ *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983,

_____ *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1988]*,

_____ *Onde andaré Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 e Agir, 2007,

_____ *As frangas*. São Paulo: Globo, 2005 [1988]*,

_____ *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006 [1996]*,

_____ *Pequenas epifanias*. São Paulo: Agir, 2006. [1996]*,

_____ *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [1996]*,

_____ *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997,

_____ *Girassóis*. Seleção de Cecília Regianni Lopes. São Paulo: Global, 1998 [1997]*,

_____ *Les dragons ne connaissent pas le paradis*. Trad. Claire Cayron et Alain Kéruzoré. Paris: Éditions Complexe, 1991,

_____ *Qu'est devenue Dulce Veiga ?* Trad. Claire Cayron. Paris: Éditions Autrement, 1999 [1994]*,

_____. *Whatever happened to Dulce Veiga?* Trad. Adria Frizzi, Austin: University of Texas Press, 2000,

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. São Paulo: Agir, 2005 (inclui *Inventário do ir-remediável*),

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. São Paulo: Agir, 2005 (inclui *Os dragões não conhecem o paraíso*),

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. São Paulo: Agir, 2006 (inclui *Estranhos estrangeiros*),

_____. *Fragmentos*. Seleção de Luciano Alabarse. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005 [2000]*,

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

*A informação entre colchetes [] indica o ano de lançamento da obra. Sua ausência indica que foi consultada a primeira impressão do volume. Quando consultadas mais de uma versão da obra, consta referência.

DEMAIS OBRAS CONSULTADAS:

ALVAREZ, A. *O deus selvagem – um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999,

ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003,

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Record, 1995,

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alli. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998,

BARTHES; Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003,

BAUMAN, Zygmund. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005,

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS*. São Paulo: Record, 1997,

BIZELLO, Aline Azeredo. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouak: diálogos que atravessam as Américas*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006,

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006,

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005,

BUARQUE, F. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978,

BURGESS, Antony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008,

CABRAL, Wil. *O gosto amargo do seu corpo*. In: FISCHER, A. (org.) *Triunfo dos pêlos e outros contos GLS*. São Paulo: Edições GLS, 2000,

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008,

CANCLINI, N. G. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELUZZI, A. M. de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990,

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987,

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006,

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007,

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993,

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, 1983,

_____. *Os prêmios*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975,

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008,

DENSER, Márcia. *Panorama da literatura brasileira contemporânea: Um olhar retrospectivo e algumas reflexões no presente*. São Paulo. Klick Escritores. Disponível em: www.klickescritores.com.br/pag_materias/ensaio07.htm#03,

_____. *Toda prosa*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001,

DERRIDA, Jaques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2002,

DIAS, Ellen Mariane da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006,

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994,

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário*. São Paulo: Edições GLS, 2004,

_____. *Lado B: Histórias de mulheres*. São Paulo: Edições GLS, 2006,

FASSBINDER, Rainer Werner. *Querelle*. Filme. São Paulo: p. 1982, 1 DVD,

FERNANDES, G. M. *Pós-moderno*. In: FIGUEIREDO, E. (org.). *Conceitos de Literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora EFJF/EdUFF, 2005,

FINOCCHIARO, Laura. *Oi*. São Paulo: Distribuidora Independente. P2006. 1 CD,

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995,

FOSTER, David Willian. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoria y aplicaciones*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2000,

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 2006,

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007,

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997,

GOUVEIA, Arturo. *A farsa dos milênios*. São Paulo: Iluminuras, 1998,

- HALL, Radclyffe. *O poço da solidão*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972,
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2006,
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP, 2005,
- HOCQUENGHEN, Guy. *A contestação homossexual*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1980,
- JAGUAR (org.). *Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1977,
- JAUSS, H. R. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, in: OLINTO, H. K. (org. e tradução.). *Histórias de Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1996,
- KEROUAK, Jack. *On the road – Pé na estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004,
- KOHLER, Heliane. *Le dialogisme dans la fiction de Caio Fernando Abreu*. In: SINGLER, Christoph. *Une domestique dissipée*. Besançon: Presses Universitaires Franche-Comté, 2001,
- LEBLANC, Maurice. *Ladrão de Casaca*. Trad. Paulo Hecker, Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984,
- LEAVITT, D. & MITCHELL, M. (orgs.). *The Penguin book of gay short stories*. New York: Penguin USA, 1994,
- LEDUC, Violette. *Teresa e Isabel*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1985,
- LEVIN, Janna. *Um louco sonha a máquina universal*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2009,
- LEYLAND, W. (org.). *Now the Volcano – An anthology of Latin American gay literature*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1979,
- _____. *My deep dark pain is love: a collection of Latin American gay fiction*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983,

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e “Madame Bovary”*. Trad. Remy Gorga, Filho. São Paulo: Francisco Alves 1979,

_____. *Conversa na catedral*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Arx, 2004,

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

LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 2005,

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1993,

MARCATTI, Isabela. *Leia esta canção*. Bravo! São Paulo, nº102, Fevereiro/2006, p. 57,

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Record, 1983,

MANGUEL, Alberto & GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003,

MITCHELL, M. (org.). *The Penguin book of international gay writing*. New York: Penguin USA, 1995,

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994,

_____. (org) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000,

MOTT, Luis. *Meu menino lindo: cartas de amor de um frade sodomita*. In: FISCHER, André. (org.) *Triunfo dos pêlos e outros contos GLS*. São Paulo: Edições GLS, 2000,

MUÑOZ, C. B & PIMENTEL, R. *Orientacion Sexual en la literatura Uruguaya: Silencio, metonimia e intertexto queer*. Uruguay:2006. [manuscrito],

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001,

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo, Brasiliense, 1989,

PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1991,

PERRONE-MOISÉS; Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005,

PETIT, Michèle. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Mexico (ciudad de): Fondo de Cultura Económica, 1999,

PIAZZOLLA & MULLIGAN. Summit. CD. São Paulo: Atração, p.2004. 1 CD,

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004,

RYBALKA, Michel. *O pós-moderno e a literatura*. Trad. Adalberto de Oliveira Souza. Washinton University, St. Louis. Conferência apresentada em 12 de fevereiro de 1991 [manuscrito],

SAID, Edward. W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007,

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002,

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994,

STANSILL, Peter & MAIROWITZ, David Z (org). *Bamn – Outlaw manifestos and Ephemera 1965-70*. Baltimore: Penguin USA, 1971,

STIEHL, Pedro. *Rapsódia em Berlim*. São Paulo: AGE, 2006,

STRAUSS, R. A. (org.). *13 dos melhores contos de amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003,

TELLES, Lygia Fagundes. *A Confissão de Leontina*. in: *Melhores Contos*. São Paulo: Global Editora, 2003,

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Edição ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 2007,

WILDE, Oscar. *De profundis, The ballad of Reading gaol and other writhings*. Wordworth, 1999.