UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

HOMOAFETIVIDADE E ABERTURA POLÍTICA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

NATAL/RN
2014

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

HOMOAFETIVIDADE E ABERTURA POLÍTICA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem PPGEL-UFRN, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, Área Literatura Comparada, Eixo temático Literatura e Memória Cultural.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira

NATAL/RN
2014

CYRO ROBERTO DE MELO NASCIMENTO

HOMOAFETIVIDADE E ABERTURA POLÍTICA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira

Orientador – PPGEL UFRN

_____

Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior

Departamento de Letras UFRN

_____

Profª. Drª. Antônia Marly Moura da Silva

PPGL UERN

Natal, março de 2014.

DEDICATÓRIA

Aos outros meninos da voz “engraçada”, espero que eles tenham encontrado a força que encontrei na Literatura para manter-se sempre de pé.

AGRADECIMENTOS

A meu pai, pelo entusiasmo com meus estudos de Letras.

A Santiago, pela companhia de uma vida.

Ao meu orientador, por dar suporte a minhas ideias, desde o início.

Ao Prof. Antônio Medeiros, cujas aulas me fizeram voltar a sonhar!

Aos colegas de Letras, pela companhia deliciosa.

SUMÁRIO

Resumo 6
Abstract 7
Introdução 8
Apresentação 8
Referenciais teóricos e críticos 12
Metodologia e fontes de pesquisa 14
1 Contexto histórico e literário 18
1.1 Biografia e Obra de Caio Fernando Abreu 18
1.2 A “viagem” da contracultura: um contexto histórico para os contos 23
1.2.1 A Contracultura e o processo cultural brasileiro 24
1.3 Um lugar na narrativa dos anos 1970 36
1.4 Um subcontexto homoerótico 45
2 Homoafetividade, ditadura e abertura política nos contos 53
2.1 Afeto e norma sexual em “Aqueles dois” 53
2.2 Afeto, metrópole e abertura política em “Pela noite” 66
2.3 O trânsito da contracultura entre “Aqueles dois” e “Pela noite” 75
2.3.1 “Aqueles dois”: um mosaico contra(cultural) 75
2.3.2 A degeneração da contracultura em “Pela noite” 80
3 Homoafetividade e democracia nos contos 84
3.1 Repensando o projeto de geração em “Aqueles dois” e “Dama da noite” 84
3.1.2 O narrador onisciente neutro em “Aqueles dois” 85
3.1.3 A autoconsciência da personagem em “Dama da noite” 90
3.2 Categorias de gênero e sexualidade em “Dama da noite” 96
3.2.1 A dama como mulher: o desabafo de uma voz solitária 97
3.2.2 Dama como homem: questionando padrões de gênero 101
3.2.3 Uma reflexão sobre as duas hipóteses 104
3.3 Homoafetividade em um contexto democrático 105
3.3.1 *Os dragões não conhecem o paraíso*: a ressaca contracultural e a impossibilidade de afeto 105
Conclusão 119
Referências bibliográficas 123

RESUMO

A presente dissertação busca estudar a representação literária da homoafetividade em contos de Caio Fernando Abreu no contexto de abertura política brasileira, especificamente nas narrativas publicadas entre 1982 e 1988. Para compreender como se dá a relação entre literatura e contexto histórico em seus contos, recorremos, principalmente, a uma noção de Literatura e Sociedade, conforme proposta por Antonio Candido. Relacionando as narrativas de Caio Fernando Abreu com a ditadura militar e o processo de abertura política, concomitante com o projeto de geração representado pela contracultura, buscamos verificar como a busca de afeto por homens que desejam outros homens pode estar condicionada por condições sócio-históricas específicas, compreendendo a obra literária como um espaço privilegiado de representação e compreensão da realidade.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, literatura e sociedade, homoafetividade, abertura política, contracultura.

ABSTRACT

This text aims to study the literary representation of homoaffectivity in short stories of Caio Fernando Abreu in the context of brazilian redemocratization, specifically in the narratives published between 1982 and 1988. To understand the relation between literature and historical context in the tales, we betake, principally, to a notion of Literature and Society, as proposed for Antonio Candido. Relating the narratives of Caio Fernando Abreu with the military dictatorship and the redemocratization processes, as well as a generational project named contraculture, we aim to verify as the search for affection for men that desire others men may be conditioned for specific socio-hystorical conditions, understanding the literary work as a privileged field of representation and comprehension of reality.

Key-words: Caio Fernando Abreu, literature and society, homoaffectivity, redemocratization, contraculture.

INTRODUÇÃO

Apresentação

A obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu tem sido lida por diversas gerações e fomentado discussões acadêmicas sob diversas abordagens. Dentre estas, destaca-se a relação entre seus textos e o regime militar brasileiro.

O autor nasceu em 1948, na cidade de Santiago, no Rio Grande do Sul, tendo residido durante a adolescência em Porto Alegre. Escritor desde cedo, a mudança de Caio para São Paulo, em fins dos anos 1960, marca sua profissionalização como jornalista. Também morou na Europa, na primeira metade dos anos 1970, numa espécie de auto-exílio. Os conflitos que, como veremos adiante, o escritor teve com o sistema político de nosso país serão centrais na análise por nós proposta.

Nossa pesquisa busca analisar a produção do autor situada no contexto histórico da abertura política. Mais precisamente, pretendemos analisar as prováveis representações que as relações homoafetivas adquiriram em sua obra dentro deste período específico. Nosso objetivo central é pesquisar como as relações homoafetivas podem ter encontrado representação nos contos do escritor, especificamente no contexto de redemocratização que vai marcar o final da década de 1970 e início da seguinte, numa perspectiva de personagens em trânsito histórico e social.

A intenção de contextualizar a obra do autor e o processo de redemocratização, em vez de contextualizá-la apenas com o período de autoritarismo pleno, coincide com o momento de sua obra mais aclamada, *Morangos mofados* de 1982, em que, justamente, Caio propõe uma reflexão sobre sua geração e a ressaca que se abateu sobre ela após a derrocada do sonho da contracultura[1]. Nosso empenho é de situar historicamente a narrativa do autor, vinculando-a tanto ao autoritarismo político que marcou os textos que antecedem *Morangos mofados*, como ao regime democrático em que os contos que lhe sucederam foram produzidos.

Também cabe justificar a opção pelo termo "relações homoafetivas" em vez de "relações homossexuais" ou "relações homoeróticas", como comumente vistas. Nosso esforço gira em torno de delimitar como as personagens (no caso, homens que desejam

[1] Segundo Heloísa Buarque de Holanda: "Caio aplica-se na definição de gestos, falas, sentimentos que, aos pedaços, começam a traçar o painel de um momento da história de vida de uma geração." (*in* ABREU, 2005, p. 9).

outros homens) da obra de Caio buscam encontrar o outro, não apenas sexualmente, mas numa perspectiva afetiva que em muito transcende uma análise de uma sexualidade consumada ou explícita. No desenvolvimento da pesquisa, o desejo não realizado, a ansiedade na busca do outro, a incerteza, temas que veremos ser caros a toda sua obra, deverão ser observados como chave para alcançarmos uma compreensão do tom permanentemente negativo dos textos, indo muito além do erótico ou do sexual. Procuramos entender como a realização afetiva, no texto de Caio, pode ser bem mais complexa que um simples encontro sexual, como a espera pelo outro pode resultar em um caminho incerto e turvo. Sobre a incerteza trazida pelo encontro com o outro, ilustra o conto "Transformações (uma fábula)" de *Morangos Mofados*:

> O coração dele batia e batia, cheio de sangue. Pousada sobre seu ombro, a mão da Outra Pessoa tinha veias cheias de sangue, latejando suaves. Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real. (ABREU, 2005, p. 78).

Tomando como base essa perspectiva diacrônica da obra, pretendemos responder perguntas como: 1. Como se dá o vínculo entre a representação da homoafetividade nos contos de Caio Fernando Abreu e o contexto histórico da ditadura militar e da redemocratização? 2. Verificado esse vínculo, como a escrita do autor é afetada pelo decurso histórico, tanto em seus aspectos formais como de conteúdo? 3. Como a representação do autor de fatores externos ao texto internaliza em sua estrutura aspectos sociais relacionados a sua geração e à contracultura? 4. Qual a relação entre a expressão da sexualidade nos contos e a busca afetiva de seus personagens? Há alteração nessa escrita ao fim do período analisado?

Tais questionamentos surgem de nossa compreensão da obra de Caio Fernando Abreu como intrinsecamente ligada ao projeto de sua geração[2]: o grande sonho da contracultura brasileira que teve como principal algoz o regime militar. Nomeamos aqui como contracultura um movimento de juventude ocorrido em vários países do mundo, especialmente em países da Europa e nos Estados Unidos, a partir da segunda metade dos anos 1960 e que, no Brasil, se desenvolveu de acordo com a especificidade de nosso

[2] Sobre o processo de criação de *Morangos Mofados*, Caio relatou em carta a um amigo, datada de dezembro de 1979: "..., mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração." (ABREU, 2005, p.156).

contexto histórico-cultural, marcado pela repressão política e pelo subdesenvolvimento econômico.

Essa juventude se identificava com questões como a recusa à cultura conservadora pré-estabelecida e a defesa da mudança dos costumes, dando à subjetividade do corpo uma dimensão política na busca da liberdade sexual e da expansão da consciência através das drogas. Também se identificava com o esoterismo e a valorização de culturas periféricas, como as orientais, ou, no caso do Brasil, o diálogo com outras culturas latino-americanas. Além destas bandeiras, havia o movimento *hippie*, as experiências de viver em comunidades alternativas, a valorização de minorias sexuais e raciais em busca de um mundo harmônico ditado não pelo poder da sociedade tecnocrática que apontava suas armas para o Vietnã, mas pelo *flower-power*, expressão que designa a vocação pacifista dessa geração. Denominamos essas questões como subjetivas enquanto contraponto à oposição mais tradicional ao poder estabelecido, identificada majoritariamente com ideologias de esquerda e comprometidas com um projeto político de tomada do poder. As questões da contracultura, apesar de tachadas como alienadas por essas militâncias, também se veriam perseguidas pelo regime militar brasileiro, revelando assim seu caráter político.

Cumpre esclarecer que embora falemos em projeto de geração e movimento de juventude, compreendemos que a experiência dos jovens, tanto nos anos 1960 como nos 1970, não é homogênea. Por todo o Brasil essa experiência se dará de forma diferenciada, condicionada pela especificidade de cada contexto em que os jovens se encontram. Por exemplo, acreditamos que aqueles que vivem nas zonas rurais terão uma vivência distinta daquela dos que compõem as camadas médias urbanas nos grandes centros do país.

Em nossa pesquisa, há um claro interesse em focalizar jovens urbanos moradores dos grandes centros, especialmente porque o perfil destes está mais próximo do universo das narrativas analisadas e da experiência biográfica do autor determinante para seu processo criativo.

Partindo deste pressuposto, responder às questões apresentadas nos ajudará a entender como a mudança histórica e social pode ser representada na obra literária, tornando-se um de seus elementos internos.

Nossa hipótese é que a transformação política brasileira entre o fim da década de 1970 e o início da de 1980 interferiu no processo de escrita do autor, especificamente quanto à representação da homoafetividade. Interferência que se torna mais explícita quando consideramos a repressão a temas ligados aos costumes e à sexualidade[3].

O período do regime militar brasileiro foi marcado pela perseguição não só de militantes/intelectuais/artistas de esquerda interessados na tomada do poder político, como também pela dura repressão a agentes sociais distantes desse ideal, como os que lutavam pela redemocratização do país ou aqueles identificados com os valores da "contracultura".

Caio Fernando Abreu pode ser enquadrado nesse último grupo, como artista focado em questões subjetivas também perseguidas pelo regime militar. Considerando que diversos estudos têm sido realizados sobre esse movimento da juventude dos anos 1970, o presente trabalho também se justifica pela pertinência em entender as nuances que esse tipo de repressão pode alcançar na expressão literária.

Assim, entender como a forma literária pode internalizar esse processo repressivo, bem como pode internalizar o contexto histórico imediatamente posterior de redemocratização, permite uma análise específica de como a literatura atua como representação do mundo, mas num esforço delimitado pelos meios formais oferecidos ao escritor, que o diferenciam, por exemplo, de outros artistas igualmente perseguidos pelo regime militar, como músicos ou cineastas. Logo, nosso trabalho encontra suporte na necessidade de entender a literatura como um meio específico de expressão, capaz de abordar, de uma maneira ímpar, temas comuns a outras formas de comunicação. Assim, poderemos investigar uma especificidade literária que difere inclusive de outras formas escritas como o texto sociológico ou jornalístico, pela prioridade do uso estético da palavra como instrumento da expressão e pelo recurso da ficção.

No caso do autor estudado, mais relevante ainda se torna esse estudo se considerarmos a perseguição por ele sofrida pelo regime militar, tanto na forma de censura a seus textos, como a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, como na forma da violência física e prisão às quais foi submetido.

[3] Sobre o aspecto político que a transformação dos costumes adquire, Hollanda afirma: "O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político." (2004, p.77).

A originalidade dessa pesquisa se revela no enfoque da homoafetividade, como um recorte que norteará nossa busca por respostas de como pode ter se dado a internalização de elementos externos pelo texto. Também como a internalização desses elementos pela narrativa não se dá de forma arbitrária, mas a partir da representação de valores sócio-historicamente condicionados. Trata-se, portanto, de uma pesquisa que busca superar a mera apreciação estética de elementos formais internos, bem como o simples uso do texto como base para uma interpretação exclusivamente sociológica. Da integração destes elementos, esperamos alcançar uma crítica inovadora, que traga à baila novos dados sobre a representação homoafetiva nos contos de Caio Fernando Abreu.

Referenciais teóricos e críticos

Cumpre frisar que a principal vocação desta pesquisa é analítica, não sendo nossa intenção compor um trabalho dominantemente teórico, nem utilizar a obra do autor estudado como pretexto para construir uma discussão abstrata, distante de uma verificação prática em suas narrativas. Assim, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, recorremos a diversos textos de ordem teórica ou crítica enquanto suporte que nos permite alcançar interpretações possíveis da obra de Caio Fernando Abreu. Optamos por recorrer, principalmente, a um viés crítico integrativo entre fatores internos e externos ao texto, considerando elementos sociais e históricos como fundamentais para a compreensão da obra literária em questão.

Longe de tentarmos submeter o texto a uma análise exclusivamente sociológica, o que nos levaria "a um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário" (CANDIDO, 1985, p. 18), recorreremos à crítica integrativa como proposta por Antonio Candido, partindo de sua reflexão:

> qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deva ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam (Ib. id.).

Concentrando no primeiro questionamento, discutiremos como o social é reduzido (aqui usado como sinônimo de configurado, plasmado) na estrutura do texto, tornando-se um elemento interno deste e contribuindo para sua construção.

Candido diferencia quatro momentos da produção artística: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.” (CANDIDO, 1985, p. 21). Assim, indo além de uma análise meramente estética, reconhece fatores externos como agentes da estrutura, em que “o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro (...)” (CANDIDO, 1985, p. 7). E ainda sobre seu método, o crítico afirma:

> permitirá levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores *externos* e *internos*, que ainda servem atualmente para suprir a carência de critérios adequados. Veremos então, provavelmente que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível de fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra (CANDIDO, 1985, p. 15).

Em nossa pesquisa, esse método se torna relevante para compreender como a escrita de uma temática subjetiva como a homoafetividade pode estar ligada ao processo político brasileiro e enquadrada no contexto de projeto de geração da contracultura.

Recorremos também a materiais de apoio como o volume que condensa cartas enviadas por Caio Fernando Abreu e à fortuna crítica sobre sua obra e biografia. Sobre essa fortuna crítica, que será oportunamente explanada quando da análise dos contos, podemos exemplificar os trabalhos de Bessa (1997, 2002a, 2002b) sobre a representação da AIDS nos contos do autor, ou Leal (2002) e Posso (2009), que discutem as relações entre metrópole, exílio e sexualidade na obra. Também podemos citar, entre outros, a abordagem biográfica sobre Caio feita por Callegari (2008).

Justificamos a escolha destes autores pela proximidade que sua crítica mantém com o foco do nosso trabalho. Vale ressaltar que a obra de Caio Fernando Abreu tem ensejado a publicação de dezenas de dissertações, teses e artigos científicos propondo abordagens as mais diversas, nem todas convergentes com o interesse de nossa pesquisa. Há mesmo um sítio eletrônico que leva o nome do autor e apresenta uma

compilação de parte desses trabalhos acadêmicos[4], tornando-se necessário um critério seletivo daqueles que servirão de suporte a nossa análise.

Acreditamos que as discussões sobre AIDS nos contos, sobre as relações entre metrópole, exílio e sexualidade e sobre as relações biográficas do autor com sua obra são algumas das principais perspectivas adotadas pela literatura crítica por nós revisada, residindo nossa contribuição no elo entre a crítica social dos contos e a subjetividade que marca a representação da homoafetividade em um contexto histórico específico.

Também lançaremos mão de outros textos teóricos e críticos sobre os temas que direcionam nossa análise, mesmo que não tratem de uma crítica direcionada à obra do autor, como, por exemplo, a noção de performatividade de gênero e de limites discursivos do sexo apresentada por Butler (2000). Ainda, a crítica de Hollanda (2004) sobre a contracultura brasileira, a discussão sobre a metrópole moderna de Berman (1986), o conceito de narrador autoconsciente de Bakhtin e os ensaios de Lopes (2002a, 2002b) sobre a construção de afeto entre indivíduos do mesmo sexo. Trata-se aqui, obviamente, de um rol não exaustivo, ao longo de nossa escrita recorremos a outros autores que serão apresentados à medida que suas ideias venham a embasar a interpretação das narrativas por nós desenvolvida.

Metodologia e fontes de pesquisa

A metodologia empregada nesta pesquisa utiliza como fonte primária a leitura da obra do escritor Caio Fernando Abreu, propondo um corte específico desta. Analisaremos detalhadamente contos e não outras formas literárias, como romances ou crônicas, ainda que contemporâneas aos contos estudados. Mais especificamente, trabalharemos com contos publicados entre 1982 (ano da publicação de *Morangos mofados*), passando por *Triângulo das águas* (1983), até 1988 (ano da publicação de O*s dragões não conhecem o paraíso*), abrangendo assim tanto contos cujo tempo narrativo se dá em um contexto pleno de autoritarismo (a primeira parte de *Morangos mofados*), como textos situados em uma época de transição política (a parte final de *Morangos* e os contos de *Triângulo das águas*) e, por fim, uma obra cuja produção é marcada pela democracia plena (*Os dragões não conhecem o paraíso*). Com este corte, acreditamos

[4] A seleção de trabalhos acadêmicos encontra-se no link: http://www.caiofernandoabreu.com/biblioteca-academicos, acesso em 13 de fevereiro de 2014.

dispor de material suficiente para compreender a representação pelo autor em seus textos da homoafetividade neste período da história recente de nosso país.

Outro corte a que recorremos é a adoção de um *corpus* determinado, especificamente contos que têm como temática o período histórico em questão ou a homossexualidade, tanto em sua dimensão sexual, como em seus aspectos afetivos. Desta forma, poderemos nos ater ao nosso objetivo central, que é essa análise diacrônica da homoafetividade dentro desse contexto específico de transformação social. Em *Morangos mofados*, analisaremos "Aqueles dois". Em *Triângulo das águas*, o conto "Pela noite". Por fim, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, recorreremos a "Dama da noite" e ao conto que nomeia o livro.

A escolha destes contos se justifica pelas situações extremas em que se representam homens que buscam afetivamente outros homens: eles são duramente reprimidos pelo grupo social em "Aqueles dois" ou estão com suas identidades fragmentadas em trânsito pela metrópole em "Pela noite". Temos ainda um acerto de contas entre personagens e sua geração, como no caso da narradora-protagonista de "Dama da noite", num balanço do que teria sido a contracultura sem, contudo, a indicação de novos caminhos a serem tomados. Temos, enfim, as relações homoafetivas insertas no contexto democrático, mas trazendo consigo um tom negativo que se opõe à esperança que marcou a redemocratização brasileira em "Os dragões não conhecem o paraíso".

Ainda sobre o *corpus* selecionado, compreendemos que a escolha de refletir sobre a homoafetividade direcionará nossa pesquisa a um campo eminentemente homossexual e masculino em detrimento a uma pesquisa focada no desejo feminino e/ou lésbico. As personagens de Caio Fernando Abreu são em sua maioria homens homossexuais, havendo pouca menção ao universo lésbico em seus textos (a principal exceção é *Onde andará Dulce Veiga?* romance publicado já na década de 1990). Uma possível explicação para o fato talvez seja a tentativa do autor de expressar fatos mais próximos de seu campo de desejo. Devemos ressaltar também a pouca visibilidade lésbica na literatura brasileira, uma experiência de exclusão ainda mais profunda que a dos homens homossexuais, como afirmado por Lopes (2002a, p.125). Uma exceção é Cassandra Rios, autora campeã de vendas e de censura nos anos 1960 e 1970, que retratava explicitamente relacionamentos lésbicos. Em nossa seção 1.4, veremos como a obra de Cassandra pode ser situada na produção literária dos anos 1960/1970.

Necessário relevar que outros contos de Caio e também textos de outros gêneros literários serão citados quando necessário situar um determinado aspecto no conjunto da obra do autor. Nosso esforço será vê-la como um conjunto integrado, mas não acabado, pois aberto a leituras que possam lhe atribuir novos significados.

Em nosso primeiro capítulo, seção 1.1, apresentamos uma breve biografia de Caio Fernando Abreu, relacionando-a com o momento de publicação de cada um de seus livros. Na seção 1.2, traçamos um panorama das vanguardas dos anos 1960, a contracultura nos anos 1970 e a transição democrática no início dos anos 1980. Na seção 1.3, relacionamos a obra do autor à produção literária da década de 1970. Na seção seguinte, apresentamos um breve subcontexto homoerótico em que podemos inserir a obra de Caio.

Na seção 2.1 de nosso segundo capítulo, analisamos o conto "Aqueles dois" publicado em *Morangos mofados*, como representante da construção da homoafetividade na obra sob um espectro de repressão social. Analisamos, na seção seguinte, o conto "Pela noite", publicado em *Triângulo das águas*, buscando verificar como a perspectiva de abertura política marca a construção do afeto no espaço da metrópole moderna. Propondo uma comparação, na última parte do capítulo, seção 2.3, analisaremos como os valores da geração contracultural e as próprias perspectivas da homoafetividade se transformam no intervalo histórico compreendido entre os dois contos.

No último capítulo, nós nos deteremos sobre os contos publicados no volume *Os dragões não conhecem o paraíso*, "Dama da noite" e a narrativa que nomeia a obra. No primeiro (seção 3.1), buscaremos compreender as perspectivas do afeto para a geração contracultural a partir da reflexão que esta se permite fazer, agora com algum distanciamento temporal, de seu trajeto histórico. Propomos fazer isto por meio de uma comparação entre este e o primeiro conto analisado na pesquisa, a fim de compreendermos como a variação de onisciência dos narradores implica numa internalização do contexto social. Além disso, para uma melhor compreensão de "Dama da noite", proporemos, também, uma análise formal das implicações que a elipse do gênero (masculino/feminino) do narrador causa nas possíveis interpretações da narrativa (Seção 3.2).

Na seção final (3.3), superada a perspectiva do projeto de geração que marca a obra de Caio Fernando Abreu, veremos como emerge a questão do afeto nos indivíduos

marcados por uma nova conjuntura histórica democrática, mas eminentemente individualista.

À guisa de conclusão, tentaremos ver como o encadeamento dos contos escolhidos pode nos revelar um trânsito histórico da representação da homoafetividade na obra do autor, desde um contexto inicialmente opressor até a falência de um projeto de geração, juntamente com a abertura de novas perspectivas trazidas pela redemocratização.

1 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

1.1 BIOGRAFIA E OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU

Neste primeiro capítulo, apresentaremos o contexto histórico e literário em que se deu o processo criativo de Caio Fernando Abreu. Para tanto, entendemos necessário relatar dados biográficos do autor, especialmente aqueles relacionados à sua vida profissional e à publicação de seus livros. Em seguida, descreveremos o contexto histórico em que se desenvolve a contracultura no Brasil, contexto este em que acreditamos estar inserida a obra do autor e que nos permitirá analisá-la sob um prisma específico.

Ainda que a intenção deste trabalho não seja verificar a relação entre a biografia do autor e sua obra, entendemos que diversos aspectos biográficos são determinantes para seu processo de escrita, embora este atue sempre como mediador entre os aspectos sociais que a literatura busca representar e o texto literário. Também acreditamos que esta seja a concepção de literatura de Caio, ao afirmar, por exemplo, no conto "Lixo e purpurina", que se trata de um diário "em parte verdadeiro, em parte ficção." (ABREU, 2002b, p. 97). Ou seja, mesmo quando o autor busca retratar fatos verídicos o que resulta deste esforço não é jornalismo ou documentário, mas, acima de tudo, literatura.

Caio Fernando Abreu nasceu em 1948, na cidade de Santiago-RS, próxima à fronteira com o Uruguai e a Argentina, tendo residido durante a adolescência em Porto Alegre e, no início da vida adulta inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. Também morou na Europa, principalmente em Londres e Estocolmo, na primeira metade dos anos 1970.

Escritor desde cedo, Caio vence um concurso literário na escola aos treze anos de idade e aos dezoito tem seu primeiro conto publicado na revista de circulação nacional *Cláudia*. Em 1967, escreve seu primeiro romance *Limite branco*, publicado apenas em 1971[5], um ano após ter lançado a coletânea de contos *Inventário do irremediável*, posteriormente re-editada com a grafia *Inventário do ir-remediável*. O

[5] Há pequenas divergências entre datas indicadas pela biografia do autor e outras fontes, como notas de editores e informações do próprio Caio. Mesmo ele se mostra impreciso ao indicar algumas datas, como sua idade, treze ou catorze anos, ao escrever seu primeiro conto. Como as divergências não excedem o interregno de um ano e os aspectos biográficos servem apenas de suporte para nossa análise, mais focada nas narrativas do autor que em sua vida pessoal, acreditamos que não há prejuízo a nossa pesquisa.

primeiro livro possui aspectos autobiográficos ao relatar a mudança de um jovem de uma cidade do interior para Porto Alegre.

Estudante de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, curso que interromperia para se dedicar ao de arte dramática e que também restaria inacabado, torna-se amigo da artista plástica Maria Lídia Magliani e do também escritor João Gilberto Noll. O autor insere-se no espírito da época, deixa o cabelo crescer, experimenta drogas, assim como, em 1967, tem seu primeiro problema com o regime ditatorial: um colega de grupo teatral, que depois se descobriu ser informante da ditadura, ofende racialmente Maria Lídia. Ao reagir agressivamente à injúria, Caio e seus colegas de teatro acabam detidos. Semanas após, o escritor foi espancado em plena rua pelo grupo do rapaz.

Também em 1967, participa da seleção para integrar a primeira equipe da revista *Veja*, o que o leva a mudar-se de Porto Alegre para São Paulo. O escritor tem dificuldades para se adaptar à vida na metrópole paulistana, o que o deixa deprimido. Durante sua vida, voltará a reclamar da cidade em várias das cartas endereçadas aos amigos e publicadas postumamente em volume organizado por Italo Moriconi (2002). A experiência da metrópole será reiteradamente retratada em seus contos, como em "Pela noite", em que dois homens transitam por saunas, bares e boates da cidade.

Ainda que o trabalho como jornalista tenha sido uma constante para Caio, passando por meios de comunicação como *Isto É, Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Nova* e *Zero Hora*, entre outros, sua relação com a profissão não foi tranquila, tendo abandonado seus empregos várias vezes para se dedicar à escrita literária. Tais atitudes implicariam na precariedade de sobrevivência do autor que, tanto por meio de seus personagens, quanto nas cartas que escrevia, deixava clara sua situação financeira[6].

Ao ser informado que policiais do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) haviam ligado para a redação da *Veja* a sua procura, o escritor opta por refugiar-se no Casa do Sol, propriedade rural em que residia a escritora Hilda Hilst, a onze quilômetros de Campinas-SP, em que esta buscava se isolar da sociedade para

[6] Um perfil recorrente às suas personagens é um homem, muitas vezes jornalista, com dificuldades financeiras, como, por exemplo, o narrador do romance *Onde andará Dulce Veiga?*

imergir no exercício da escrita[7]. Caio alterna breves temporadas na Casa do Sol com um retorno à casa dos pais, já residentes em Porto Alegre, e idas ao Rio de Janeiro.

O ano de publicação de *Inventário do irremediável* coincide com a estadia do autor na casa dos pais, período em que se dedica a experiências com drogas lisérgicas e sexo coletivo. No ano seguinte ele se muda para o Rio de Janeiro. Totalmente identificado com o ideário *hippie*, o autor continua as experiências comunitárias contraculturais e chega a ser preso em um falso flagrante de porte de drogas.

Em 1973, Caio parte em grupo para Europa, continente em que viverá de forma precária, trabalhando algum tempo como lavador de pratos em um restaurante de Estocolmo. Ele e os colegas com quem dividia apartamento cometeriam pequenos furtos, principalmente de comida. Após, ele se muda para Londres, onde é detido e multado por furtar livros e resolve voltar ao Brasil. Em "Lixo e purpurina", conto de *Ovelhas negras*, é narrada literariamente a experiência europeia do autor, relatando, por exemplo, a moradia sem aquecimento, a falta de dinheiro para o café e uma humilhante revista policial, numa espécie de diário "em parte verdadeiro, em parte ficção" (ABREU, 2002b) como o próprio Caio ressalta na epígrafe do texto.

Em 1975, publica *O ovo apunhalado* coletânea de contos, que produzira ao longo dos anos anteriores, fortemente marcada pela influência literária de Clarice Lispector e pelas experiências com drogas lisérgicas. Dois anos antes, o manuscrito ganhara menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção, mas só consegue ser publicado após este interregno e com vários contos censurados pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, o autor vê sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* ser premiada pelo Serviço Nacional de Teatro e em seguida censurada pelo IEL. Por essa época, participa de várias coletâneas de contos gaúchos e torna-se uma figura conhecida no meio literário do estado. Também colabora com a imprensa alternativa, especialmente entre 1974 e 1976.

Ainda em 1975, o autor é preso e espancado durante uma temporada com amigos na praia de Garopaba, no litoral catarinense. O motivo da prisão seria a presença no grupo de uma militante política. Publicado em *Pedras de Calcutá*, livro seguinte de Caio datado de 1977, o conto "Garopaba mon amour" pode ser lido como uma alusão ao evento. Tendo o autor rompido com o sonho *hippie* em 1975 (ABREU, 2002b, p. 74), o

[7] Em 2007, foi lançado projeto visando transformar a casa em centro cultural e também lugar de residência de novos artistas, que buscam o universo de Hilda Hilst como fonte de inspiração.

livro relaciona temas ligados à contracultura com o contexto histórico repressor. Assim, o ato sexual anônimo resulta em violência por parte do próprio objeto de desejo em "Caçada" e o amor entre dois homens termina com a loucura de ambos em "Uma história de borboletas". Tudo isto num universo literário repleto de referências musicais e cinematográficas da época, em meio ao cenário urbano caótico e estranho, em que velhos amigos se reencontram após anos apenas para compartilharem sua frieza e distância, em "Paris não é uma festa".

Esses temas se farão ainda mais presentes em sua principal obra, *Morangos mofados*, lançada em 1982, coletânea de contos em que faz uma revisão da trajetória de sua geração, desde o início do sonho da contracultura, sua resistência ao autoritarismo político e, por fim, sua decadência na segunda metade da década de 1970.

No interstício entre as duas obras, o autor intercala estadias entre Rio, São Paulo e Porto Alegre e tenta conciliar sua profissão de jornalista ao exercício da literatura, chegando mesmo a pedir demissão da revista *Nova* para se dedicar à conclusão do livro. Intercala também relacionamentos afetivos pouco duradouros, numa crescente vivência homossexual que se sobrepõe às experiências heterossexuais anteriores[8]. Um importante dado biográfico do autor é a fugacidade de suas relações, certamente representada na sua obra literária como uma constante busca por afeto e pelo "outro". Como já dissemos, não entendemos a obra do escritor como um espelho exato da realidade, mas compreendemos que sua escrita está ligada ao contexto em que é produzida, inclusive quanto aos aspectos subjetivos de suas personagens.

Ainda que tenha alcançado sucesso imediato, *Morangos mofados* levou quase dois anos para ser publicado, devido ao desinteresse da editora detentora de seus direitos de publicação. Mesmo após esse livro, o escritor enfrentaria dificuldades para subsistir com o exercício da literatura, ainda que diversas de suas peças tenham sido montadas e alguns contos adaptados ao cinema e ao teatro. Já nos anos 1990, em temporada na Europa para lançar seus livros, Caio procura emprego como faxineiro ou garçom para se manter financeiramente, enquanto faz *freelances* para a imprensa brasileira. O autor também consideraria sua obra subvalorizada: em fins de vida, reclamava que *Ovelhas negras* recebera mais atenção pelo fato de Caio ter assumido publicamente a AIDS, que por sua relevância literária (BESSA, 2002b, p. 78).

[8] Caio manteve diversos relacionamentos sexuais e afetivos com mulheres, tendo mesmo chegado a engravidar algumas delas, que preferiram interromper a gestação dos filhos do escritor.

Na esteira do sucesso de público e crítica da *Morangos mofados*, Caio lança *Triângulo das águas,* conjunto de três contos ganhador do prêmio Jabuti em 1983. Nele, o autor abre sua reflexão à nova conjuntura social que se define com a redemocratização. No já citado "Pela noite", por exemplo, surge uma das primeiras referências à AIDS em nossa literatura, escrita no mesmo ano em que morre o estilista Markito, primeira vítima famosa da doença no país. Também neste conto os valores da contracultura aparecem transmutados para uma experiência individualista que sucede a utopia coletivista da década anterior, como representado pela personagem Pérsio[9].

Nesta época, o escritor vive seu mais sério relacionamento amoroso, com um jovem ator de Porto Alegre que se muda para o Rio de Janeiro para acompanhá-lo durante o namoro, que durou pouco mais de um ano. Na década de 1980, Caio repete a década anterior quanto às estadias entre Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, bem como quanto à fugacidade de seus relacionamentos e às dificuldades financeiras.

Até 1988, o autor publica mais dois livros, *As frangas* e *Os dragões não conhecem o paraíso.* O primeiro é sua única obra dedicada ao público infantil, embora temas caros à sua obra adulta estejam presentes, como a solidão e o senso de deslocamento dos indivíduos. Estes temas, aliás, dominam o segundo livro, que, segundo o autor, trata do amor em seus contos.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso,* ganhador do prêmio Jabuti daquele ano, várias personagens aparentam ter a mesma idade do autor e o tema do amor e seus percalços aflora livremente num contexto plenamente democrático em que as experiências da contracultura e da repressão política já podem ser avaliadas com alguma distância temporal. Nele, o tema da AIDS, do desejo e da solidão são representados com mais clareza que em obras anteriores como se o momento histórico permitisse uma maior liberdade de escrita[10].

A *Os dragões...*, segue o romance *Onde andará Dulce Veiga?*, que trata de um repórter em busca de uma famosa cantora desaparecida. Várias personagens são portadoras do vírus HIV, inclusive o narrador-protagonista. À época o escritor já

[9] Em nosso segundo capítulo, analisaremos como se dá o trânsito dos valores contraculturais entre os contos "Aqueles dois" e "Pela noite", numa comparação entre os textos de Caio que refletem sobre sua geração nos anos 1970 e aqueles que se dedicam aos novos caminhos abertos para ela nos anos 1980.

[10] Como indicado na introdução, nosso último capítulo será dedicado a contos publicados em *Os dragões...* buscando compreender como a democracia política dos anos 1980 pode ter influenciado a narrativa dos contos em representar temas que acompanham toda a escrita do autor desde sua obra inaugural.

desconfiava comungar da situação de suas personagens, tendo desenvolvido inflamações e infecções após retornar do lançamento de seus livros na Europa. Entendemos importante ressaltar que a doença não assume um caráter autobiográfico nas narrativas do autor, uma vez que o pioneirismo de Caio em representar literariamente a doença é anterior a seu diagnóstico. De fato, como dissemos, a primeira menção se faz em "Pela noite", onze anos antes dele descobrir-se infectado. Posteriormente veremos como a doença se configurará não como um traço autobiográfico, mas como uma metáfora para a solidão e deslocamento das personagens nos contos analisados.

O autor retorna ao continente europeu em 1992, por meio de uma bolsa do governo francês para escritores estrangeiros. Em Saint-Nazaire, escreve "Bem longe de Marienbad", conto publicado primeiramente em francês e após em português no volume *Estranhos estrangeiros,* de 1996.

Em 1994, após também retornar da Europa, Caio queda-se doente e, ao fazer o teste, descobre-se portador do vírus HIV. A reação do autor seria publicar três crônicas no jornal *O Estado de São Paulo,* tornando pública sua condição, e retornar à casa dos pais, em Porto Alegre. Os dois últimos anos de vida são dedicados à publicação de *Ovelhas negras* com o apanhado de contos escritos e não publicados ao longo de sua vida e à escrita dos contos que comporiam, com "Bem longe de Marienbad", o volume *Estranhos estrangeiros*. Dedica-os também à republicação de *Inventário do irremediável,* que passa a ser grafado *Inventário do ir-remediável* e a uma volta a Santiago, sua cidade natal, no final de 1995.

Caio falece de pneumonia em fevereiro de 1996. A sua morte sucedem-se as publicações do volume de crônicas *Pequenas epifanias*, do *Teatro completo* (os dois em 1996) e *Caio Fernando Abreu: Cartas* (2002, organização de Italo Moriconi).

1.2 A "VIAGEM" DA CONTRACULTURA: UM CONTEXTO HISTÓRICO PARA OS CONTOS

Como já afirmamos, nesta dissertação, propomos interpretar os contos de Caio Fernando Abreu como uma representação literária do momento histórico em que foram produzidos. No presente excerto, buscamos compreender o movimento denominado

como contracultura, identificando-a como um conjunto de valores ligados à cultura dos anos 1970 no Brasil. Tal compreensão servirá de base para que analisemos, no próximo capítulo de nossa dissertação, como os contos “Aqueles dois” e “Pela noite” ligam-se a esse contexto histórico. A escolha dos dois contos se deve tanto à proximidade histórica de sua produção, como pela representação que, acreditamos, fazem dos valores ligados à contracultura.

Procuramos observar, principalmente, a crítica de Heloísa Buarque de Hollanda e de outros escritores contemporâneos à contracultura, traçando um painel histórico dos acontecimentos que marcaram a década de 1970 no campo cultural brasileiro. Em momento posterior de nossa pesquisa, buscaremos na narrativa de Caio Fernando Abreu a representação desses aspectos culturais, que entendemos distintos dos que nortearam a militância tradicional de esquerda brasileira, contrapondo a contracultura presente nos contos ao modelo engajado de atuação política desenvolvido desde o início da década de 1960, e também após o golpe militar de 1964, pelos militantes de uma esquerda tradicional identificada majoritariamente com a ideologia marxista.

Ainda que a publicação de “Aqueles dois” e “Pela noite” tenha ocorrido respectivamente em 1982 e 1983, sustentamos a escolha dos contos pelo período histórico em que se passam suas narrativas. Estas representam momentos distintos de um mesmo processo cultural, em que, na primeira narrativa, que associamos aos anos 1970, o projeto coletivo da contracultura encontra-se vigente no ideário da juventude brasileira perseguida pela repressão estatal, enquanto na segunda narrativa, que identificamos com o início dos anos 1980, tal projeto já se encontra decomposto em uma sociedade individualista que busca novos rumos frente à iminente redemocratização política.

Em nosso segundo capítulo, a análise dos contos escolhidos, a partir da identificação com este panorama histórico, nos permitirá verificar como a obra do autor representa um importante trânsito dos valores da contracultura, desde sua conotação política na década de 1970, até sua degeneração individualista na década seguinte.

1.2.1 A Contracultura e o processo cultural brasileiro

Para compreendermos o contexto histórico representado nos contos, entendemos necessária uma prévia explicação do que se costuma chamar de “contracultura”, espaço em que pretendemos situar a obra de Caio Fernando Abreu.

Recorremos ao termo numa acepção de um campo da cultura brasileira mais experimental e de vanguarda que vai se opor à tradicional militância de esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro ou aos Centros de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes, que desde o início dos anos 1960 pautaram suas atuações numa perspectiva de revolução social no Brasil, trazendo consigo uma política de arte popular e engajada voltada para a politização de seu público.

Quanto ao termo campo cultural, entendemos como um espaço em que transitam forças distintas que se empenham em produzir, divulgar e criticar a arte brasileira produzida à época, dentro de um forte espectro de atrelamento da cultura ao contexto social em que era produzida. Nesse campo dá-se o embate entre várias correntes e este choque engrena um processo cultural que leva tanto à militância tradicional de esquerda como às formas de engajamento alternativas a ela, inicialmente o Cinema Novo e a Tropicália e, posteriormente, à ampla experiência denominada contracultura.

Com o advento do golpe militar, sufocam-se os canais que ligavam a militância artística ao público alvo do CPC, como operários em porta de fábricas ou sindicatos e moradores das periferias de grandes cidades. Após a publicação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, expande-se o controle repressivo também aos circuitos de produção e exibição artísticos distantes das bases populares que o CPC visava atingir, criando um cenário ainda mais inóspito para o campo cultural brasileiro e que dará as bases para as duas principais alternativas que se apresentarão à juventude engajada na transição dos anos 1960 para 1970: a luta armada ou a contracultura.

A primeira alternativa sucumbe frente à violenta repressão do regime militar. Hélio Pellegrino, representante dos intelectuais na comissão formada a partir da histórica Passeata do Cem Mil de 1968, afirma sobre essa opção de revolução social considerada por parte da vanguarda após o AI-5: “o movimento estudantil ficou totalmente quebrado. De seus restos nasceu a tentativa heroica – embora precipitada – de luta armada. (...) o movimento esgotou-se, e a luta armada, carente de apoio logístico por parte do povo, marchou para o holocausto.” (*apud* GONÇALVES, 1995, p. 80). Também sobre as condições extremas que levaram ao movimento, João Batista Ferreira, representante do clero na mesma comissão, afirma: “Acreditava-se no diálogo, mas

instalou-se um desespero que gerou os movimentos de guerrilha, como reação." (*apud* GONÇALVES, 1995, p. 82).

Distante da opção guerrilheira, a juventude dos anos 1970 em sua maioria passa a se identificar com um discurso avesso à esquerda tradicional, numa recusa à linguagem tecnocrática[11] da ditadura e ao intelectualismo acadêmico, o que leva ao surgimento de novas políticas voltadas para a subjetividade e para o corpo. Ressaltemos que a recusa da contracultura ao intelectualismo acadêmico é direcionada aos cânones conservadores e também aos da esquerda tradicional, como o Marxismo. Entretanto, obras como as de Freud e Marcuse, voltadas para a sexualidade e subjetividade, inspirariam fortemente o discurso contracultural[12].

As novas políticas voltadas para a subjetividade e o corpo, fora de um paradigma totalizante, seja ele de esquerda ou direita, buscam uma radicalização da crítica comportamental, "colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas, etc." (HOLANDA, 2004, p. 71). Conscientes da inviabilidade de uma revolução social sem que houvesse uma revolução também pessoal, os sujeitos dessa transformação mudam sua identificação imediata do "proletariado" para os aspectos marginais dos centros urbanos brasileiros e suas minorias: "negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba" (HOLANDA, 2004, p. 75). Vários destes grupos vão estar representados na obra de Caio Fernando Abreu.

Dando a essas bandeiras do corpo e da subjetividade uma conotação política, essa juventude (representada nas personagens dos contos) passa a pensar de forma inovadora sua atuação, tendo como referência a ser combatida os limites do modelo de comportamento até então vigente.

[11] Neste texto, associamos a ideia de tecnocracia ao modelo social complexo imposto pela ditadura militar, que promovia a modernização e desenvolvimento econômico do país de forma autoritária através do avanço tecnológico e urbanização, em oposição ao estilo de vida menos complexo e menos estratificado idealizado pelos membros da contracultura.

[12] Marcuse, por exemplo, parte da psicanálise freudiana para relacionar o desejo dos sujeitos aos mecanismos de controle social e ver como esse controle fazia com que seus mecanismos autoritários fossem internalizados pelos indivíduos a partir da sublimação do prazer. Numa sociedade que administraria totalmente as necessidades e os prazeres, mesmo as atividades de lazer estariam sujeitas ao controle social.

Incorporando a influência de movimentos internacionais, como as manifestações estudantis do maio de 1968 na França e o movimento *hippie* nos Estados Unidos, a contracultura brasileira pode ser lida como uma extensão de um fenômeno da juventude mundial, mas profundamente marcado pelas nuances de nossa cultura, contextualizada por nossa condição de país situado à margem dos centros de poder mundial, ou, reproduzindo rótulos da época, um país "subdesenvolvido" e periférico.

Assim, a contracultura brasileira se concretizará num contexto de extrema repressão política e também numa perspectiva de oposição a uma militância engajada tradicional, oposição esta que se dá desde os anos 1960 com o advento do Cinema Novo e da Tropicália. O legado desses movimentos servirá em muito de referência para os agentes do campo cultural brasileiro dos anos 1970, especialmente se considerarmos que os "inventores" destes movimentos continuam ativos durante toda a década e continuam capitaneando os embates dentro deste campo cultural, seja contra resquícios do discurso cepecista de arte engajada, seja contra novos agentes que, como veremos adiante, serão pejorativamente rotulados de "desbundados" por parte de membros das vanguardas surgidas nos anos 1960, como o cineasta Glauber Rocha, por exemplo.

A prevalência destes agentes também durante os anos 1970 se explica pelo crescimento da indústria cultural brasileira, como reflexo da modernização autoritária do país. Esta se dava tanto no campo do cinema, pela criação da estatal Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), em 1969, controlada pelos cinemanovistas; como no campo da música pela ampliação da venda de discos e pela continuidade do sucesso popular de nomes do Tropicalismo, o braço musical da Tropicália. Também o mercado editorial brasileiro vai experimentar um *boom* influenciado pelo número crescente de universitários e do público leitor em geral.

É neste cenário que a juventude urbana engajada dos grandes centros se verá diante de duas possibilidades políticas: a adesão ao radicalismo da luta armada ou a propagação de políticas subjetivas visando à liberação do corpo e da mente através das drogas, esoterismo e sexo livre.

Recorrendo a discursos e práticas repudiados pela grande maioria da sociedade conservadora, essa juventude vai adentrar uma via marginal, em que novos valores vão ser opostos a práticas tradicionais. Entretanto, mesmo aquelas vanguardas avessas ao cepecismo da década anterior, como o cineasta Glauber Rocha, verão nesta nova postura uma síndrome da alienação "imperialista".

Para explicar este embate, devemos retomar brevemente o significado do surgimento do Cinema Novo e da Tropicália para a cultura brasileira.

Diante do sufocamento causado pelo advento da ditadura militar, mas ainda antes do recrudescimento trazido pela edição do AI-5, no período entre 1964 e 1968, a esquerda tradicional brasileira vê-se dentro de um duro impasse, já que sua expectativa de uma aliança entre setores progressistas da burguesia nacional e camadas populares como um estágio de construção da revolução social tinha se revelado irrealizável.

No campo da cultura, a estratégia de uma arte popular engajada voltada diretamente para os operários e suburbanos como preparatória para a ascensão política das esquerdas também não tinha alcançado seus objetivos. Neste sentido, Ferreira Gullar afirma sobre a experiência dos Centros de Cultura Popular da UNE:

> ... o CPC, em função de levar cultura ao povo, simplificou ou subestimou a preocupação com a qualidade artística, literária, do que se realizava. (...) a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades – que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla – não deu muito resultado porque ao mesmo tempo que do ponto de vista literário a coisa produzida não tinha qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido. Então se prejudicou uma coisa em função de conseguir uma outra que não se conseguiu. (HOLLANDA *et al.* 2000, p. 170).

Frustradas as expectativas, surge a necessidade de se pensarem novos caminhos para a cultura brasileira. É neste cenário que o Cinema Novo, inicialmente com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado pouco antes do golpe militar, e, predominantemente após *Terra em Transe*, de 1967 (ambos dirigidos por Glauber Rocha), vai construir uma alternativa no campo cultural ao aliar ao questionamento político um experimentalismo formal que superaria a auto-reconhecida limitação de qualidade da produção cepecista.

Ainda que a solução proposta pelo Cinema Novo tenha assumido uma postura predominante na produção cinematográfica brasileira, o que permitiria inclusive a alguns de seus membros assumir o controle da estatal criada pela ditadura para produzir filmes no Brasil, setores da esquerda tradicional estenderiam suas críticas ao movimento por considerar sua forma “abstrata” de difícil assimilação pelas camadas populares a quem deveria “politizar”.

Também a Tropicália, movimento que abrange inicialmente as artes plásticas, vê seu braço musical, que aqui denominamos Tropicalismo, não ser poupado destas críticas ao fundir tradição cultural brasileira com guitarras elétricas (então símbolo do imperialismo cultural), ou ao fundir protesto político e intervenções artísticas ousadas, salvaguardadas pela bandeira de Helio Oiticica, usada em um show do quarteto formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, os Doces Bárbaros: "Seja marginal, seja herói".

Não à toa, a geração seguinte incorporaria essa marginalidade colocando-se fora dos valores predominantes juntos às classes dominantes e setores conservadores da população. E fora também das expectativas da esquerda tradicional ou mesmo de importantes criadores de vanguarda, como Glauber Rocha. O embate entre estas diversas correntes alimenta o campo cultural brasileiro nos anos 1970 e torna-se força motriz de um processo histórico que se desenvolve por toda a década e que será repensado ao seu final com a perspectiva de abertura política.

Ressalte-se que embora falemos constantemente em projeto de geração e em valores coletivos, sabemos que a experiência da juventude, tantos nos anos 1960 como 1970, é multifacetada. Assim como a apropriação dos valores vanguardistas pelos jovens brasileiros é nuançada em relação à experiência americana ou europeia, também dentro do Brasil, essa vivência se dará de formas diferenciadas. Assim, jovens que vivem longe dos grandes centros do país terão uma experiência distinta, por exemplo, da daqueles que fazem parte das camadas médias urbanas.

Obviamente, não é nossa intenção contemplar todos os detalhes destas diversas experiências, nem tampouco reduzi-las a um padrão único de juventude. Contudo, entendemos, como já dito na introdução, a contracultura como um processo global incorporado a partir das especificidades de cada contexto em que se desenvolvia. Em nossa pesquisa, ao falarmos de projeto de geração temos clareza que nos referimos, majoritariamente, a jovens urbanos moradores dos grandes centros, especialmente porque o perfil destes estaria representado no universo dos contos escolhidos para análise.

Esclarecida nossa opção, podemos falar de um novo modelo de jovem para os anos 1970:

> A representação da juventude desse período já não correspondia à aquela em voga na década de 1960. Saía o modelo de estudante universitário engajado e preocupado com os problemas nacionais e entrava em cena o modelo do jovem hippie norte-americano, da mentalidade da "curtição", do "pé na estrada" e do prazer acima de tudo. (COELHO, 2010, p. 248).

Se entre 1964 e 1968, sobreviventes da militância engajada conviviam com alternativas de vanguarda que propunham uma produção cultural que fundisse forma e conteúdo revolucionários, a promulgação do quinto ato institucional sufoca mesmo essas vanguardas, que veem seus líderes fora do Brasil, exilados compulsória ou voluntariamente, como Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Sem alternativa de militância, cabe aos jovens voltarem-se ao espectro da subjetividade em detrimento da revolução social e pensar em novas perspectivas de cunho coletivo, como a vivência em comunidades/repúblicas, a psicanálise, o misticismo e o hedonismo. Se a nova juventude adere em massa a esses valores, e mesmo que militantes que divergiam dela a adotem em suas práticas cotidianas, sua postura, *a priori*, apolítica e antiintelectualista, seria alvo de duras críticas tanto da esquerda marxista como das vanguardas pós-64. Afirma Frederico Coelho:

> Para Glauber Rocha, o *desbunde* tinha duas chaves de entendimento (...): por um lado, ele era o começo do fim, a invasão plena do imperialismo norte-americano, o abandono das bases nacionais na produção cultural etc.; por outro, era a categoria de acusação que servia de arma para atacar as iniciativas dos marginais no cinema e na cultura em geral. (2010, p. 250).

Assim, o rótulo de "desbundado" servia não só para a juventude que buscava se colocar fora das disputas políticas já firmadas no campo cultural, como também servia para atacar rivais daqueles que, naquele momento, detinham poder dentro deste campo, como Glauber Rocha[13], ocupado em desqualificar os ditos cineastas marginais, que defendiam um esquema de produção anti-industrial para o cinema e acabaram por contrapor o cinema que faziam (e que denominavam como de invenção) ao cinema de

[13] Quanto à polêmica figura de Glauber Rocha, a crítica a seu respeito frisa a influência da *Novelle Vague* em sua concepção de cinema, bem como, durante sua estadia fora do país, sua tentativa de produzir filmes na União Soviética, então líder autoritária do bloco de países comunistas, sem que este equipare suas influências ao rejeitado imperialismo norte-americano.

diretor (como os marginais rotulavam os cinemanovistas então aderidos à EMBRAFILME).

Mesmo esses auto-renomados marginais criticavam o anti-intelectualismo dos desbundados, a sua "falta de objetivo político, de espírito crítico e de vontade de mudança política..." (COELHO, 2010, p. 248). Até Caetano Veloso, ao voltar do exílio em 1972, procurou se afastar da imagem de "ídolo" dos jovens *hippies*.

A necessidade de se afastar desse rótulo pejorativo de desbundado revela bem o embate que se dava no campo cultural brasileiro e a necessidade que seus agentes tinham de "tomar partido" para poderem se encaixar em um determinado esquema de produção. Tomemos como exemplo o depoimento da cineasta Ana Carolina[14]: "Quando eu entrei para a faculdade, (...) para encontrar as pessoas (...), para tudo, você precisava ser engajado. Era um grande sacrifício, inclusive, escolher onde se engajar para manter o status intelectual." (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 169/170).

Ao reivindicar para si o rótulo de desbundado ou ao ser rotulado compulsoriamente, por trazer à tona questões ligadas à subjetividade e ao cotidiano, parte da juventude assume uma postura inicialmente tida como despolitizada e sujeita à exclusão dos grupos culturais então dominantes. O advento de novos temas, em sua maioria marginalizados, dificilmente seria acolhido de bom grado pelas alas conservadoras da sociedade ou pelas militâncias já estabelecidas, como fala o cineasta Antonio Calmon sobre sua experiência com as drogas e homossexualidade:

> ... comecei a cultivar a marginalidade e também com as drogas, deixei vir à tona um lado homossexual latente que eu passei a praticar abertamente, ainda não exclusivamente. Isso chocou muita gente e me colocou numa posição muito diferente dos meus colegas de cinema. Eu não sou contra o sistema porque li Marx, Heidegger e o caralho, mas porque vivo isso na prática. O negócio da droga já tinha me dado antes esse sentido da marginalidade (...) mas a marginalidade do homossexual é diferente. Ela te pega no cotidiano mesmo, é um rompimento com a tua família, é você parar de ser convidado por determinadas pessoas, é você ser falado pelas costas por uma série de coisas. Então, eu passei a vivenciar uma vida bastante marginal. (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 164).

[14] Ana Carolina dirigiu filmes de ficção e também documentários como *Guerra do Paraguai* (1970), *Getúlio Vargas* (1973) e *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1979).

A experiência de Calmon, que iniciou sua carreira como assistente de direção de Glauber Rocha e Cacá Diegues, representa bem a trajetória de muitos jovens que buscavam se enquadrar em algum tipo de militância distinta das já pré-estabelecidas, que excluíam sexualidade ou drogas de suas pautas, ainda que estes fossem temas prementes para muitos daqueles que poderiam constituir suas bases políticas. Se a experiência do cineasta culmina com o filme *Capitão Bandeira*, uma produção marginal que rompia com a necessidade do Cinema Novo de filmar a demonstração do processo político, outros jovens verão no agrupamento em torno do rótulo de desbundados a assunção de uma condição estratégica dentro do campo cultural brasileiro.

Essa opção torna-se mais coerente quando se considera a repulsa das militâncias de esquerda a questões relativas à sexualidade também no âmbito internacional: "Em seguida, o Ginsberg que adorava a revolução cubana, chegou lá e foi mandado embora, porque era homossexual. Em seguida, os homossexuais foram presos..." (depoimento de Jorge Mautner *apud* HOLLANDA, 1980, p. 126).

Neste esteio, retomamos o depoimento de Ana Carolina:

> Em 70, 71 veio o Living para o teatro Oficina e aí começou a piração; quer dizer, todo mundo de túnica indiana, os homossexuais que eram alijados em 63, 65 começaram a ser absorvidos pelo desbunde, tinham coisas para falar, eram engraçados, eram amigos, era possível e tal (...). Houve o engajamento pelas drogas, pelo desbunde sexual... houve esse tipo de coisa que sei que houve , era muito claro, mas eu nem sei explicar... (HOLLANDA *et al.*, 1980, p. 173).

Assim, ao discurso engajado que criticava os desbundados como sem vontade de mudança política passa a se opor um que vê nesta atitude uma forma peculiar de engajamento. Como afirmam os dois depoimentos aqui transcritos, a oposição ao regime ditatorial radicalizado transfere-se de uma esfera política tradicional para o campo do comportamento e das políticas do corpo. É assim que temas como sexualidade, drogas, esoterismo e experiências comunitárias entram na ordem do dia.

Ora, ao se portarem à margem da sociedade, refutando sua racionalidade, cumpre aos contraculturais buscar um diálogo com outras culturas periféricas, voltando-se, por exemplo, às religiões do morador negro das favelas, ou mesmo à religiosidade oriental que propunha outra lógica fora da matriz cristã-ocidental. Olhar para o Oriente

representa uma forma de dialogar com outras culturas periféricas e distanciar-se de um cânone eurocêntrico e imperialista. Daí também o diálogo com as outras nações latino-americanas surge como alternativa, como vemos em *Tercer mundo*, fragmento da obra *La Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar musicado, em 1974, pelo grupo Secos & Molhados na faixa que abre seu segundo e último disco[15].

Na contracultura, há ainda margem para as experiências de expansão da mente através das drogas e para a vivência comunitária, rural ou urbana, em que se tentaria abolir as formas e valores da sociedade tecnocrática moderna. E mesmo que os temas da contracultura tenham sido rotulados, inicialmente, como alienados pela militância que lhe era anterior, não tardaria para que o regime militar visse a revolução de costumes como algo a ser combatido, dedicando aos supostos alienados parte da força repressiva que dedicara aos engajados militantes cepecistas.

A matéria da revista *Veja* de 04 de março de 1970, citada por Claudio Novaes Pinto Coelho (COELHO, 2005, p. 41) relata a interpretação dos símbolos hippies amor, paz e flor como *slogans* subversivos por parte da Polícia Federal e a ordem desta para que as polícias de todos os estados brasileiros deflagrassem "uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos". Desta ordem, resultaria a prisão de centenas deles em diversas partes do país, acusados de serem vagabundos e rotulados como loucos. Resultaria também a prisão de agentes da contracultura que, agora, podiam ser encaixados nestes novos rótulos subversivos em detrimento ao antes exclusivo rótulo de comunista.

A loucura passa, então, a ser uma bandeira da contracultura, à medida em que se opunha à racionalidade vigente tanto na sociedade instaurada como nas demais vanguardas que a criticavam. Erigiu-se assim uma bandeira dúbia: ao mesmo tempo em que permitia a ruptura com a lógica da sociedade tecnocrática, era usada contra os próprios membros da contracultura, permitindo sua internação psiquiátrica, já que

> qualquer forma de dissidência corria o risco de ser considerada sintoma de um enlouquecimento. (...) O duplo caráter da "loucura" nos anos de chumbo – ter sido atribuída pelo Estado (...) aos dissidentes e, ao mesmo tempo, assumida por esses como forma de

[15] O excerto faz referência a uma dançarina chamada "Izadora". Talvez uma menção à americana Ângela Isadora Duncan, de quem Caio, no conto "Sargento Garcia", deriva o nome da transexual dona do motel para o qual o Sargento leva o jovem Hermes. A personagem diz sonhar morrer sufocada pela echarpe, como ocorreu com a dançarina.

> resistência – manifestou-se em toda a sua plenitude nas práticas sociais contraculturais, que colocavam o combate à racionalidade como a sua razão de ser (...) numa tentativa de constituir-se como prática social ... capaz de provocar transformações socais. (COELHO *et al.*, 2005, p.42).

Pinto Coelho recorre à vida e à obra do poeta e jornalista piauiense Torquato Neto para exemplificar a relação entre contracultura e loucura. Segundo ele, a loucura aparece na escrita do poeta "ora como algo atribuído pelo outro com finalidade de repressão e controle, ora como uma forma de libertação, ora como uma situação que precisa ser superada para se poder sobreviver." (COELHO, 2005, p.43). Desta forma, o paciente psiquiátrico Torquato Neto, ao mesmo tempo em que defendia a loucura como alternativa à racionalização da sociedade que se modernizava pela via autoritária, tinha que lidar com a destruição que a doença lhe impunha em suas internações hospitalares.

Assim, enquanto a loucura poderia soar como retórica no discurso dos contraculturais, uma vez que o quadro psiquiátrico diagnosticado era algo de que Torquato buscava se curar, para o regime ditatorial revelava sua conveniência para rotular e punir aqueles que dele divergiam. Acuado pela escolha entre loucura e racionalização autoritária, Torquato apela ao suicídio em 1972, legando uma obra que seria lida e relida com paixão durante toda década de 1970.

Ainda que os críticos restrinjam a contracultura como movimento social ao período compreendido entre 1969 e 1974 (COELHO, 2005, p. 44), seus temas estariam presentes no debate no campo cultural durante toda a década e encontrariam novo fôlego com o processo de abertura político iniciado no governo Ernesto Geisel, que presidiu o Brasil entre 1974 e 1979. No fim da década, com o retorno de vários cidadãos exilados, os temas dominam as discussões, especialmente pelas políticas do corpo terem enfim se tornado pauta para muitos dos militantes ligados à esquerda tradicional. Sucedem-se relatos de trajetórias políticas, publicados com grande sucesso editorial, como *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira. O reconhecimento da discussão por parte destes militantes coincide com seu retorno ao país, após terem vivenciado a peculiar experiência política dos países europeus.

Segundo Hollanda, parte dessa militância simplesmente passa a tratar os temas como se sempre tivessem feito parte de suas agendas, revelando o quanto a ordem do dia havia sido alterada pelas circunstâncias históricas:

> Como que magicamente, passamos do aparelho subversivo para o restaurante macrobiótico. (...) O que intriga e deixa uma certa sensação de estranheza é a aparente facilidade dessa passagem. Como se ao romantismo da opção guerrilheira (...) se sucedesse naturalmente um outro e não menos romântico paraíso: o da geopolítica do prazer. (HOLLANDA *et al.,* 2000, p. 235).

Ainda que este não seja o caso de Gabeira, seu depoimento se revela emblemático para entendermos as alterações sofridas na mentalidade de muitos militantes durante a década de 1970. Militante guerrilheiro que participou do sequestro do embaixador americano em 1969, Gabeira, ao retornar do exílio, revela-se plenamente consciente da mudança de conjuntura e defende a necessidade de mudança também nos costumes: "... eu não concordo com a política que ele (*O Pasquim*) tem em respeito das mulheres, nem a respeito dos homossexuais, mas no que nós podemos transar em luta contra a ditadura, nós transamos." (HOLLANDA, 2000, p. 143).

Entretanto, não só o fracasso da luta armada leva as vanguardas a refletirem sobre sua militância, como o próprio declínio da contracultura como movimento social vai apontar que a realização de um projeto coletivo era inviável. Segundo Pinto Coelho (2005), o suicídio de Torquato Neto como resposta ao dilema de aderir à racionalidade autoritária ou libertar-se dela evidencia como a contracultura era inviável enquanto uma racionalidade alternativa, especialmente considerando-se a derrota sofrida em 1968 pela luta de democratização da sociedade brasileira. Outras críticas não deixaram de serem feitas quanto à falta de um projeto efetivo de intervenção social como, por exemplo, a defesa do discurso ecológico sem que, contudo, se apresentassem outros meios de produção alternativos à exploração do meio ambiente.

O fim da década de 1970 presencia a redemocratização do país e a retomada de lutas estudantis e sindicais. Neste momento, o projeto da contracultura se mostra falido e aponta a necessidade de elaboração de um novo projeto, fora da pretensão de mudar os indivíduos sem mudar os mecanismos reguladores do sistema que os regia.

De fato, a indústria cultural parece absorver as bandeiras antes tidas como subversivas, esvaziando-as de seu significado político, como se deduz do depoimento de José Celso Martinez Correa, datado de 20 de outubro de 1979: "Isso teve um momento muito forte, mas hoje em dia é um mercado como outro qualquer. Inclusive a droga está caríssima, o rock ficou chatíssimo..." (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 173). Ao final da

década, mesmo a tão propalada revolução sexual é tragada pela ordem dominante em que "o sexo 'liberado' virou uma mercadoria entre outras, agregando valor à economia capitalista globalizada" (KEHL, 2005, p. 36-37). À ideia do sexo livre sucede-se uma prática hedonista e narcisista "do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento." (*ib. id.)*.

A transição para a década de 1980 consagra, de uma vez, o fim do sonho contracultural revelando, por exemplo, a violência social que as drogas, antes tidas como bandeira política, traziam consigo. A utopia coletivista se vê perplexa diante da falência de seu sonho. O projeto dos jovens dos anos 1970 se vê tragado pela urgência das questões sociais não superadas em duas décadas de lutas sociais reprimidas e de modernização autoritária.

A morte de John Lennon em 1980 serve para ilustrar a passagem do sonho da contracultura para o mofo que cobriria os campos de morangos que, segundo a canção *Strawberry Fields*, deveriam durar para sempre. É a partir desta realidade que Caio Fernando Abreu buscará repensar a trajetória de sua geração e buscar novos caminhos em sua principal obra, *Morangos Mofados*.

1.3 UM LUGAR NA NARRATIVA DOS ANOS 1970

Ao tratarmos do contexto histórico em que os contos de Caio Fernando Abreu foram produzidos, não podemos olvidar sua complexa relação com a produção literária dos anos 1970.

Dizemos "complexa", pois o próprio Caio fez questão de se afirmar um escritor alheio aos hábitos do mercado editorial. Não à toa, afirmou em entrevista, concedida em 1995, meses antes de sua morte:

> Sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira (...) porque sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui punk. Não faço vida literária, corro por fora. Não conheço o lobby das universidades, não vou a lançamentos de livros, só vou quando sou amigo do escritor (...) lido com o *trash*, de onde tiro não só "boa" literatura, mas também vida pulsante. E acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. (BESSA *apud* POSSO, 2009, p. 128).

Na mesma entrevista, ele diz:

> Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. (BESSA, 2002b, p. 78).

Ao mesmo tempo em que o escritor afirma sua atipicidade quanto à literatura brasileira, ele reivindica sua identidade de geração, como apontamos em nossa introdução. Assim, ainda que não haja um esforço voluntário por fazer parte de um contexto de criadores literários, os temas abordados nas narrativas de Caio não lhe são exclusivos e o escopo de uma escrita de cunho pessoal que marca, como veremos, outros autores dos anos 1970 implica numa coincidência não gratuita de temas.

Compreender a relação entre sua narrativa e a dos demais escritores da época se revela pertinente, uma vez que é no início dessa década que Caio publica seus primeiros livros e é também nela que se forma a temática que o autor explora em suas narrativas. Como vimos na seção anterior, os valores da contracultura irão marcar sua escrita tanto naquilo que ele publica nos anos 1970 como nas obras produzidas e editadas a partir dos anos 1980, mas que se voltam para uma análise do que teria sido o projeto da geração do escritor.

Aqui, centramos na produção narrativa, contos e romances, por se desenvolverem mais próximos do universo dos contos analisados que a poesia, embora caiba citar sua relevância, especialmente na segunda metade da década, em sua face dita "marginal". Citaremos narrativas de outros autores que sirvam de comparação ou contraponto aos contos de Caio Fernando Abreu sem a intenção de apresentarmos um rol exaustivo, já que, segundo dados da Biblioteca Nacional, teriam sido publicados aproximadamente duzentos romances no período, além de outras formas narrativas como contos e crônicas (MACHADO, 1981, p. 15).

Iniciada sob o signo do recrudescimento do regime ditatorial e finalizada sob as perspectivas de redemocratização e abertura política, a década de 1970 desde seu início é marcada por um crescimento da indústria cultural. Essa indústria vai, na primeira metade da década, determinar uma produção editorial voltada para o consumo de classes médias com a proliferação de "enciclopédias em fascículos, tipo Abril e congêneres, as coleções as mais variadas, do mundo animal à filosofia grega, da Bíblia

às revistas especializadas" (HOLLANDA, 1980, p. 11). A forte perspectiva da cultura como mercadoria inicialmente não prioriza o produto brasileiro: "cerca de 50% dos livros editados no Brasil são traduções, mais de 50% das músicas lançadas são estrangeiras (sem contar versões)" diz Zuenir Ventura (HOLLANDA, 2000, p. 49) em texto publicado em 1971 sobre o "vazio cultural" [16] que teria marcado o início da década.

Já a partir de meados dos anos 1970, dá-se o que se chamaria de *boom* literário, com o surgimento de novos autores e a retomada de prestígio por parte de outros que já integravam o mercado editorial desde a década anterior.

Entretanto, esse dito *boom* não se daria sem conflito com o regime político, ainda que o campo literário possa ter sofrido menos controle que as demais artes durante os anos 1970. Segundo o escritor Júlio Cesar Monteiro Martins[17], ao discorrer sobre a emergência da ficção em meados da década em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda:

> ... havia um certo consenso de que a literatura, por não ser um veículo de massas no Brasil, não oferecia tanto perigo ao regime político em vigência, pois seu consumo era limitado a umas poucas dezenas de milhares de leitores (...). Essa propalada negligência da censura pela obra literária provocou uma procura crescente pelo produto escrito, arregimentado leitores e criadores neófitos, confiantes na possibilidade, que se mostrou verdadeira, de passar pela literatura dados e juízos de valores impossíveis nas demais expressões artísticas. (...) As editoras perceberam ou intuíram que havia um público potencial disponível para a literatura muito mais numeroso que aquele que estava sendo ativado. (...) Surgiu a necessidade de arregimentar novos nomes e novas obras, e reabilitar nomes esquecidos ou obras cujo potencial de sucesso jamais havia sido ativado por razões várias. (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 71/72).

Este "menor" controle não impediria, contudo, que mesmo durante o início da abertura política obras fossem censuradas, como *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão, concluído em 1969, publicado inicialmente na Itália, em 1974, e no ano seguinte no

[16] A ideia sobre um suposto vazio que teria marcado o início da década como consequência do AI-5 marcou o debate cultural de então. Hollanda (1980) refuta a ideia ao ressaltar a vitalidade literária a partir de 1975 bem como a persistência de outros autores desde o início da década, como as publicações de Antonio Callado e Érico Veríssimo, *Bar D. Juan* e *Incidente em Antares*, ambos de 1971.

[17] Autor, entre outros, dos volumes de contos *Torpalium* (1977), *Sabe Quem Dançou?* (1978), dos romances *Artérias e Becos* (1978) e *Bárbara* (1979), atualmente reside na Itália, escrevendo e publicando na língua local.

Brasil, para ser retirado de mercado e liberado apenas em 1979. Em 1977, dá-se a prisão de Renato Tapajós, por sua obra *Em camêra lenta*, romance de tons autobiográficos que relata a experiência da guerrilha. Registre-se que sua prisão se dá não pela censura federal, mas pela polícia de São Paulo.

Quanto a Caio Fernando Abreu, três contos de seu volume *O ovo apunhalado* (1975) foram censurados pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, órgão que, no mesmo ano, censurou sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Deu-se também o que podemos chamar de autocensura: o próprio autor excluiu os contos "De várias cores, retalhos" e "Creme de alface" do volume publicado em 1975, considerando, com relação ao primeiro, que "não havia espaço algum para uma história como esta." (ABREU, 2002b, p. 90) ou, com relação ao segundo, que "com a censura da época, seria impossível publicá-lo." (ABREU, 2002b, p. 127).

Curioso notar a ausência de um critério claro com relação à censura de textos. Ao tempo em que alguns contos de *O ovo apunhalado* foram censurados por seus temas, outros conseguiram ser publicados mesmo fazendo alusão ao regime militar, como "Óasis", que apresenta a visão de um grupo de meninos sobre os acontecimentos de 1964, ou à homossexualidade e incesto, como "Eles".

Independente da censura, a modernização promovida pela ditadura leva à urbanização do Brasil e a uma série de mudanças sociais profundas que encontram na narrativa dos anos 1970 um profícuo plano de reflexão. Associada ao contexto histórico, a narrativa brasileira se debruçará sobre temas específicos trazidos por essa nova realidade. Assim contos e romances

> ... revelam claramente os entrechoques da cidade grande, o estraçalhamento de personalidades, o problema do êxodo rural e da marginalização, a violência implícita ou explícita naquele viver, a inadaptabilidade em muitos casos ao novo meio – e as consequências advindas de tudo isto. (MACHADO, 1981, p. 6).

A questão da migração, por exemplo, é abordada por Caio Fernando Abreu desde seu romance inaugural, de cunho fortemente autobiográfico, ao narrar a vida de um jovem que sai da casa dos pais no interior para morar na capital. O tema é retomado

em diversos contos inclusive em “Aqueles dois” e “Pela noite” [18]. No primeiro deles, os dois protagonistas vieram do Sul e do Norte do país, numa referência ao processo migratório que marca a urbanização brasileira, levando milhões de pessoas aos grandes centros do Sudeste. No segundo, os dois protagonistas vieram da cidade fictícia de Passo da Guanxuma, citada reiteradamente em diversos contos do escritor.

Esta mesma questão migratória também está representada em *A festa* de Ivan Ângelo, publicado em 1976. O romance relata o aniversário de um pintor na Belo Horizonte de 1970, concomitante à chegada de um grupo de migrantes nordestinos, fato que se revela um transtorno à cidade. Em *A festa* dialogam questões sociais, como a pobreza e a migração, e temas de cunho subjetivo, como os dilemas pessoais das personagens e sua hesitação diante da opção pela militância política num período de forte repressão.

Num plano geral, podemos reconhecer a narrativa dos anos 1970 como uma fusão entre a representação dos temas ligados ao contexto político com a expressão de temas de cunho subjetivo. Ainda que os contos de Caio Fernando Abreu não tratem prioritariamente de uma militância política de esquerda, eles não se furtam de mencionar a repressão impingida pelo regime, seja na forma metaforizada do já citado “Oásis”, seja na representação literária da agressão sofrida pelo autor no também já citado “Garopaba mon amour”.

Já outros autores, também marcados por suas experiências pessoais, preenchem suas narrativas com uma referência a uma militância organizada contra o regime e uma crítica mais explícita a ele. É o caso de *Em câmera lenta*, escrito na prisão por Renato Tapajós, relatando sua experiência de luta armada e a morte de uma companheira de guerrilha nas mãos dos agentes estatais.

Dentro de tal contexto repressivo, personagens recorrem à fantasia para sobreviver, como em *Confissões de Ralfo* (1975) de Sérgio Santana. A fuga para um mundo fantasioso também está na narrativa de Caio, como a jovem ingênua que não compreende a prisão política do pai em “Rubrica”, conto publicado em *Pedras de Calcutá* (1977).

A fantasia também dá lugar à loucura, tema que, como vimos na seção anterior, seria incorporado pelas narrativas como forma de oposição ao racionalismo da

[18] Reforço aqui que, embora os contos tenham sido publicados já nos anos 1980, eles propõem uma reflexão sobre as questões da década anterior.

modernização autoritária. Em *Quatro olhos*, Renato Pompeu retrata um escritor que teve seu romance apreendido pela polícia e, após ter alta de uma internação psiquiátrica, tenta reescrever a obra perdida. A narrativa "tematiza a loucura como forma de lucidez mais eficiente que a razão, ao mesmo tempo em que, sendo consequência, é uma solução para o estado de coisas a que se reduz o inóspito contexto social." (MACHADO, 1981, p. 47). Assim, a fuga para a fantasia ou para a loucura é um refúgio a uma dura realidade social que as personagens têm dificuldade em enfrentar, mesmo que essa loucura seja uma consequência do duro contexto social.

Outra espécie de fuga seria a violência social e sexual, como representada em *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca em que a busca por novas experiências tenta afastar as personagens do vazio que marca suas vidas. O protagonista Morel/Moraes "entrega-se à busca de sempre novas experiências, até atingir um ponto de desgaste que coincide com a depressão, a solidão e a falta de motivação para retornar aos padrões habituais de comportamento." (MACHADO, 1981, p. 130). Preso, acusado de matar sua amante, Morel escreve um romance dando sua versão dos fatos, que seu advogado tentará editar e publicar.

Nos contos de Caio, esse comportamento extremo pode ser verificado em "Caçada", de *Pedras de Calcutá*. Nele, dá-se uma flagrante tensão entre desejo e violência, em que a satisfação do primeiro implica em um flerte com a segunda. A narrativa fragmentada traduz o ambiente caótico e sujo em que se manifesta o desejo das personagens:

> Três passos, mediu, entupido de álcool, fumo, decibéis e corpos, tem fogo, pode me dizer as horas, qualquer coisa assim, mas o mulatinho cortou o impulso, (...) deslocando cheiros, gim, suor, esmegma, lux, patchuli, inesperada barreira entre alvo e mira. (ABREU, 2007c, p. 70).

A personagem embriagada, em busca de sexo anônimo, está presa num submundo em que imagens clichês apresentam o código sexual vigente: a travesti no palco, o "mulato" másculo, excesso de álcool, vômito, a loura travestida que masturba o marinheiro negro e alto, o banheiro inundado de urina...

Todos esses signos remetem à permissividade das personagens, a necessidade de realização do desejo longe de um modelo padronizado de comportamento. Quando o

protagonista enfim encontra o parceiro que procura, a narrativa nos lembra a marginalidade de seu desejo: “irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo” e ainda “narinas escancaradas para o cheiro acre das virilhas, mijo seco, talco, sebo, esperma dormido, salivas alheias...” (ABREU, 2007c, p. 72). A sujeira do ambiente e a sujeira dos corpos parecem indicar a impossibilidade de realização do desejo desviante de um modelo tradicional e revela a violência como única certeza. Vítima de uma emboscada promovida por seu objeto de desejo, a personagem é apedrejada e espancada, sofrendo não apenas pela dor física, mas “pelo que estava pensando, não pelo punho fechado muitas vezes contra a barriga, só queria, desesperadamente, um pouco de. Ou: qualquer coisa assim.” (ABREU, 2007c, p. 73).

A narrativa fragmentada (ainda que em outros autores, como Renato Pompeu, a fragmentação seja mais radical que em Caio, que sempre mantém alguma linearidade narrativa) e a elipse (esse sim um aspecto mais presente em sua obra) daquilo que a personagem de fato queria revelam um artifício recorrente da narrativa dos anos 1970. Aliada a uma preocupação em representar o contexto histórico, dá-se um esforço dos autores em buscar novas formas de expressão deste conteúdo. Recuperando recursos formais utilizados pela literatura brasileira desde o advento de nosso romance moderno, os autores concentram e reiteram o uso desses recursos, fazendo com que atribuam novos significados à narrativa.

Assim, a preocupação com a inovação técnica da narrativa que se dá ao longo do século XX será incorporada pelos escritores da década de 1970, reforçando a intenção desses modos literários com a criação de uma nova forma de representação estética, somada a um comprometimento social. Embora faça uso de recursos formais já conhecidos, a junção de todos eles é que determina a especificidade da narrativa dos anos 1970, em que a denúncia social não se dá apenas pelo conteúdo, mas também pela fragmentação que marca o texto literário.

A narrativa fragmentada de “Caçada” e a elipse daquilo que a personagem de fato queria ajudam a revelar a impossibilidade de realização dos desejos pessoais e de um projeto coletivo num contexto autoritário.

Retomando *A festa* de Ivan Ângelo, vemos que

> ...através de recursos sintáticos (pontuação e estrutura frásica), morfológicos (vocabulário agressivo, mas necessário à situação

> narrada), a linguagem envolve-se no conteúdo desequilibrado que veicula. Figura, objetivamente, o caos e a fragmentação que tudo marca e tudo caracteriza, inclusive ao próprio texto. (MACHADO, 1981, p. 59).

Nesse esteio, as experimentações formais serão fundamentais para internalizar o contexto histórico na estrutura das narrativas dos anos 1970. Ao abordar temas como violência, repressão, exclusão social e fuga da realidade, os romances e contos se veem obrigados a recorrer a diversos recursos formais associados à literatura do século XX, especialmente quando consideramos que a exposição de temas polêmicos por meio da narrativa tradicional facilitaria o controle do texto pela censura militar.

Logo, a reiteração desses recursos formais vai além de uma mera opção dos autores. Ela se revela fundamental para que se possa representar o contexto histórico de uma forma metaforizada, o que facilitaria a aprovação do texto pelos censores. Também a representação de temas tão complexos e carregados de um profundo deslocamento em relação a um discurso social tradicional enseja uma escrita adequada, em que a fragmentação da narrativa seja a representação mediada literariamente da fragmentação social que marca os anos de chumbo da ditadura e eleva o recurso da arte narrativa a uma forma de resistência.

Em *O caso Morel*, por exemplo, o protagonista busca escrever suas memórias sobre o assassinato de sua noiva, fato que o levou à prisão. Contudo, seu advogado Vilela procura editar o texto, inserindo nele notas ao pé da página e justificativas. O leitor do texto se depara com dois pontos de vista dentro da narrativa, sendo seu papel diferenciá-los e tentar separar “realidade” e ficção no texto.

Logo, o esforço exigido do leitor revela o não acabamento da obra até que se dê sua leitura. Se esta é uma constante em qualquer texto tradicional, na narrativa moderna essa característica não só está mais presente como é tornada clara ao seu leitor ao abrir mão da pretensão de trazer um sentido fixo e ao revelar a arbitrariedade de qualquer texto que se suponha com um padrão de interpretação único e pré-determinado. Também o esforço exigido do leitor pode “proteger” os significados do texto de uma temida censura oficial prévia.

Outros romances aqui citados, como *A festa*, recorrem aos mesmos recursos formais. Ivan Ângelo apresenta sua obra como não acabada e insere nos capítulos reflexões sobre o que deveria ser o texto, como quando diz: “Biografia encontrada pelo

autor entre os papéis de uma personagem do livro, que *não sabe ainda se identificará mais adiante.*" (ÂNGELO *apud* MACHADO, 1981, p. 54).

Caio Fernando Abreu usa em diversos contos o recurso da fragmentação para ressaltar o aspecto arbitrário de construção de sentido da narrativa. Em "O afogado", conto de *O ovo apunhalado,* por exemplo, as vozes dos dois protagonistas aparecem lado a lado, em duas colunas paralelas, ressaltando que não existe uma sucessividade no que as personagens sentem um pelo outro, mas que seu sentimento se constrói simultaneamente à medida que se conhecem e é nessa forma simultânea que esses sentimentos aparecem no texto.

A experimentação formal segue caminhos ainda mais radicais em *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu. Ao narrar a tentativa de um escritor de reescrever seu romance apreendido pela polícia, misturam-se diversos níveis de narrativa, até um ponto que não se saiba se o que se narra se deu no romance perdido ou naquele que lemos. Ou mesmo, não sabemos se podemos distinguir entre eles.

Pompeu, assim como a personagem, também enfrentou uma internação psiquiátrica e passou por diversos dos problemas de sua personagem. Esse caráter testemunhal e autobiográfico também é uma das características da literatura da década, desde seu início: "Há por todo lado uma necessidade de contar – e ao mesmo tempo de ouvir – que se desenvolve em formas cada vez mais próximas do testemunho: seja memorialismo, seja o registro alegórico ou quase, da história imediata." (HOLLANDA, 1980, p. 19). Esses testemunhos ganharão mais força em fins de década, com a publicação dos relatos pessoais de vários exilados políticos que regressavam ao Brasil, podendo-se citar o clássico *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira. O sucesso desse e de outros relatos indica uma avaliação da trajetória existencial dessa geração, mesma avaliação que Caio Fernando Abreu propõe em *Morangos mofados*.

Por fim, cumpre-nos brevemente ressaltar os caminhos da poesia a partir de meados da década de 1970, em que a dita poesia marginal procuraria meios alternativos e não institucionalizados de circulação, como textos mimeografados e edições de pouca técnica industrial. Principalmente, essa lírica se volta à experiência individual, pouco ligada à critica social de vários autores de romances e contos.

Esse foco na subjetividade vai marcar os rumos também da prosa de início da década de 1980. João Gilberto Noll, contemporâneo de Caio Fernando Abreu no curso

de Letras da UFRGS, lança em 1981 um romance anárquico de 270 páginas sem divisão em capítulos e sem empenho algum de crítica social, abandonando qualquer preocupação em pensar o projeto de geração ou construir qualquer crítica à ditadura. Em *A fúria do corpo* imperam delírios de suas personagens em uma anarquia sexual que refuta rótulos e identidades pré-definidas, permitindo-se mesmo a liberdade de narrar algo como:

> ...e o menino urrava e da minha boca era expelida a saliva da consagração e eu mordia os cabelos do menino e arrancava com os dentes feixes de seu cabelo e o menino urrava e eu blasfemava contra a Criação e o menino fechava os olhos e sacudia a cabeça e urrava e seu cu era fundo e o meu caralho sempre avançava mais... (NOLL, 2008, p. 64).

Caio alcança, como veremos em nosso terceiro capítulo, essa libertação temática em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Superada a perspectiva do projeto de geração que marca sua obra, emerge a questão do afeto nos indivíduos marcados por uma nova conjuntura histórica democrática, mas eminentemente individualista.

1.4 UM SUBCONTEXTO HOMOERÓTICO

Na sessão anterior, buscamos compreender o contexto histórico e literário que marcou os anos 1970 no Brasil e como este influenciou o processo criativo do escritor Caio Fernando Abreu. Com este esforço, tentamos relacionar os contos do autor com um momento específico da história brasileira e compreender como literatura e sociedade interagem em sua obra, transformando o texto literário numa síntese entre estes dois elementos.

Ainda que o contexto geral da "viagem" da contracultura seja uma das principais chaves de leitura da obra de Caio Fernando Abreu, entendemos que, nela, o subcontexto do homoerotismo nos permite uma leitura ainda mais específica da obra em questão. Independente da biografia do autor, a presença recorrente de personagens e situações homoeróticos dão à obra uma peculiaridade somente compreensível a partir do momento histórico em que foi produzida.

Passamos a tecer considerações sobre esse subcontexto específico, especialmente naquilo que nos dê suporte à interpretação dos contos objeto desta pesquisa e principalmente quanto a “Aqueles dois” e “Pela noite”, já que mais próximos do referido contexto histórico.

Se é verdade que a literatura brasileira, desde o Naturalismo, apresentou por diversas vezes o tema do homoerotismo, somente a partir da década de 1960 vemos a questão ser abordada como tema central e não como um dado periférico aos textos literários ou como algo estereotipado pelo discurso cientificista do Naturalismo.

Partindo do clássico exemplo de *O bom crioulo* de Adolfo Caminha (e ressalvando a centralidade do tema para a obra publicada em 1895), Denilson Lopes (2002a) apresenta um breve inventário do que seria essa literatura, citando, entre outras, desde obras anteriores ao Modernismo como as de Raul Pompéia (*O Ateneu*), Aluísio Azevedo (*O cortiço*) e Domingo Olímpio (*Luzia-Homem*), passando por Jorge Amado (*Capitães de areia*), Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*) e o teatro de Plínio Marcos (*Barrela*).

Ao rol proposto por Lopes (2002a, p. 121-164), podemos acrescentar a obra de Cassandra Rios, escritora paulistana que, apesar de reiteradamente censurada pela ditadura, chegou a vender mais de trezentos mil exemplares de seus livros por ano, durante a década de 1970. Sua estreia, *Volúpia do pecado*, lançada em 1948, explora o amor entre duas mulheres, tema que dominaria sua escrita. Já *Eu sou uma lésbica*, publicado em fascículos na revista *Status*, no primeiro semestre de 1980, narra a iniciação sexual de uma menina de sete anos com sua vizinha adulta. Juntamente com Adelaide Carraro, Cassandra Rios se destacaria por sua produção de forte cunho sexual.

Contudo, Lopes considera que a maior parte das obras publicadas entre fins de século XIX e a década de 1960 não levaram à emergência do que seria uma “homotextualidade”, já que a maior parte delas não trata o tema como estrutural ou, nelas, o homoerotismo seria “só repetição de estereótipos das ideologias oficiais” (LOPES, 2002a, p. 34).

Certamente os processos de industrialização e urbanização brasileiros ensejaram uma profunda transformação das estruturas sociais locais, influenciados por processos globais mais amplos que determinariam uma revolução também nos costumes de nosso

povo, desde a militância de esquerda anterior e concomitante à ditadura militar, até a liberação sexual e o desbunde da contracultura.

No esteio das transformações promovidas por estes processos, publica-se, em 1967, a primeira coletânea da literatura brasileira sobre a questão gay, *Histórias do amor maldito*, organizada por Gasparino Damata. Três anos depois, Caio Fernando Abreu publica sua primeira coletânea de contos *Inventário do Ir-remediável*[19], volume premiado em que o autor já se dedica ao tema do homoerotismo, que se ampliará em obras posteriores como *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) e de forma mais explícita a partir de *Morangos Mofados* (1982).

Lopes lista ainda outros autores que abordarão o tema do homoerotismo "sem a intervenção de discursos pseudocientificizantes, em busca de uma imagem que seja algo mais do que uma autonegação" (2002a, p. 34), como Aguinaldo Silva, hoje autor de novelas televisivas, Darcy Penteado e Luiz Canabrava, com obras publicadas a partir de 1968. Richard Parker (2002) também apresenta um breve rol de obras cujo tema central é o homoerotismo, todas também publicadas a partir de 1968.

Ainda que as primeiras obras tenham surgido no Brasil do fim dos anos 1960, às portas do ato institucional nº 5, Lopes ressalta que é nos anos 1970 que surgem as condições ideais para uma literatura homoerótica, quando o recrudescimento da repressão política sufoca a militância tradicional e a juventude se volta para as questões subjetivas que pautariam a contracultura. Este também é o entendimento de João Silvério Trevisan, autor de um dos mais importantes relatos sobre o homoerotismo no Brasil: "A partir de meados da década de 1970, começou a surgir uma nova geração de escritores que vertiam mais desinibidamente, na ficção, suas vivências, afetos e angústias enquanto homossexuais." (TREVISAN, 2002, p. 265).

Não é nossa intenção, obviamente, fixar uma data inaugural para a literatura homoerótica brasileira, mas compreendemos que se trata de um processo iniciado em fins de 1960 e consolidado durante a década seguinte, especialmente com a abertura política iniciada em meados de 1970. Mesmo porque essa abertura para o tema do homoerotismo se verifica em outros campos da arte que não a literatura.

[19]Embora *Inventário do Ir-remediável* seja a primeira obra lançada, o texto inaugural do autor é o romance *Limite Branco*, um testemunho adolescente de saída da casa dos pais no interior para a vida solitária na capital, lançado em 1971.

Se é verdade que o engajado Teatro de Arena, à década de 1960, rejeitava atores homossexuais assumidos em seu elenco, a segunda metade da década seguinte vai testemunhar um interesse do público pela temática: “Assim, na temporada paulistana do primeiro semestre de 1978, das 25 peças em cartaz, onze delas tratavam do tema homossexual, direta ou indiretamente...” (TREVISAN, 2002, p. 295). Note-se ainda o deslocamento do interesse do público:

> À diferença das peças anteriores, boa parte da produção teatral da década de 1970, tematizando o homossexualismo, era escrita por autores homossexuais que colocavam no palco, de uma maneira ou de outra, sua experiência pessoal. Portanto, o “homossexual” dos palcos já não era mais aquele ser distante e mitologizado (de Nelson Rodrigues) nem o pária desgraçado (de Plínio Marcos). (TREVISAN, 2002, p. 295).

É justamente na segunda metade dessa década que se gestaciona um movimento político gay brasileiro, com o pioneirismo do grupo SOMOS. Gestaciona-se também uma imprensa gay, através do *Lampião da esquina*. Lançado em abril de 1978, o jornal, idealizado por um coletivo de onze escritores homens situados entre Rio de Janeiro e São Paulo, nasceu com a pretensão de ter edições mensais vendidas em bancas de todo o país. Tratava-se de um jornal escrito por gays que expressavam seu ponto de vista sobre temas como sexualidade, discriminação racial, artes e ecologia. Faziam parte de seu conselho editorial nomes como Gasparino da Mata, João Silvério Trevisan e Aguinaldo Silva que se empenharam não só em produzir, mas também em criar vias de distribuição da tiragem de 10 a 15 mil exemplares do jornal, valendo-se para tanto dos espaços de convivência gay em todo o Brasil.

Sem dúvida, o surgimento do SOMOS e do *Lampião* não se dá ao acaso, mas por consequência de uma conjuntura histórica marcada pelas vanguardas setentistas somadas, em fins de década, pela abertura política que permite tanto o retorno de exilados com novas vivências políticas quanto a retomada do movimento estudantil e sindical, marcados pelas greves no ABC paulista e pela refundação da União Nacional dos Estudantes.

Obviamente essas experiências de militância e imprensa gays não vão se configurar de forma pacífica. Como desdobramento da contracultura, a experiência do

homoerotismo vai encontrar as mesmas resistências que ela, tanto por parte do regime ditatorial em vias de extinção, como por parte da militância tradicional de esquerda.

O *Lampião da esquina* seria alvo, em agosto de 1978, de um inquérito policial instaurado a requerimento do Ministério da Justiça, sob alegação de que atentaria contra a moral e os bons costumes. Seus redatores foram interrogados pela polícia e identificados criminalmente. Entre eles, encontrava-se Aguinaldo Silva, que já tivera problemas com a censura anteriormente, tendo sido preso em 1969 pelo prefácio ao livro *Diários* de Che Guevara. Sobre essa prisão, ele comentou em *Lábios que beijei*, romance autobiográfico de 1992: "Como ficar incomunicável 45 dias por causa de um prefácio? (...) estava incomunicável (...) não porque fosse autor de um perigoso e subversivo texto, mas porque era homossexual." (SILVA *apud* REIMÃO, 2001, p. 81).

Nos anos 1970, ele ainda respondeu a dois processos por "crimes de opinião", tipo penal previsto na Lei de Imprensa de 09 de fevereiro de 1967. E em 1976, seu volume de contos *Dez estórias imorais* foi censurado após nove anos de sua publicação. A censura extemporânea ao volume pode ser atribuída à maior visibilidade do autor, que ao longo da década vinha se dedicando a um jornalismo militante em prol dos homossexuais e contra a ditadura em jornais de resistência política como *Opinião* e *Movimento*.

Já o grupo SOMOS, após um período de reuniões particulares, inaugura sua militância em um debate promovido na USP, no início de 1979, em que seus componentes enfrentam a hostilidade de estudantes que não consideravam a causa gay como aliada do proletariado e sustentavam que ela poderia enfraquecer a luta em torna da questão central da revolução socialista.

O SOMOS vai enfrentar também problemas internos, especialmente quanto à concepção de militância defendida por seus participantes e acirrada após o debate sobre participar ou não do 1º de maio, em 1980, organizado pela Central Única dos Trabalhadores. Parte do grupo aderiu ao ato, sendo aplaudido veemente pela multidão ao adentrar o estádio em que se dava o evento em São Bernardo do Campo. Já outra parte organizou um piquenique no Parque do Carmo, na cidade de São Paulo, como forma de defesa da autonomia do movimento gay em relação a outras militâncias. Outra questão premente para o SOMOS era a participação de mulheres, que considerariam machista o tratamento dedicado pelos colegas homens dentro do grupo e começariam a cogitar a formação de um núcleo lésbico independente.

Ainda que alguns grupos gays sejam formados nesse período, o número deles diminui sensivelmente na primeira metade da década de 1980. Também o *Lampião da esquina* encerrará suas atividades, em julho de 1981, após 37 edições, tendo seus temas vanguardistas sido paulatinamente incorporados pela imprensa tradicional. Vale frisar que o periódico tinha dificuldade em conseguir anúncios, dependendo de venda em bancas para se manter. Estas diminuíram em seu último ano de existência, em parte como consequência das divergências entre seus editores sobre quais rumos adotar frente à rápida modificação dos costumes na sociedade brasileira, em parte pela perda de impacto sofrida pela aceitação de seus temas pela imprensa tradicional.

O cenário pessimista para um movimento ou imprensa gays no início da década de 1980 pode ser interpretado com o mesmo pessimismo que marca a obra de Caio Fernando Abreu ao refletir sobre a falência do sonho da contracultura, reflexão que domina majoritariamente sua principal obra *Morangos mofados*, de 1982, em que foi publicado o conto "Aqueles dois", o qual analisaremos em nosso segundo capítulo.

Ainda que o conto que nomeia o livro o encerre com uma perspectiva otimista de construção de um novo projeto político, ou, parafraseando o texto, com a necessidade de buscar novos locais para se plantar morangos, é patente a falta de um projeto concreto que faça frente ao ideal coletivista da contracultura. Adiante, tentaremos interpretar o referido conto em um encadeamento histórico com "Pela Noite", publicado um ano após, e que indicaria o próximo passo numa trajetória literária que vai desde o encantamento contracultural, passando pela perda das ilusões e a necessidade de se construir um novo projeto, até o casal gay de "Pela noite" que singra perdido a noite da metrópole paulistana do início dos anos 1980.

É importante deixar claro que não buscamos aqui estabelecer uma relação arbitrária entre a produção literária de Caio Fernando Abreu e as experiências de imprensa e militância gays brasileiras. De fato, entendemos que as transformações sociais ocorridas durante a década de 1970 estabelecerão um cenário favorável tanto para a temática homoerótica no campo da literatura quanto no do jornalismo. Assim como também torna possível a gestação de um movimento gay brasileiro. Entretanto, Caio estava longe de qualquer tipo de militância e acreditava que a literatura também estava longe deste papel. Mesmo o apreço por João Silvério Trevisan, uma das figuras centrais tanto do jornal *Lampião da esquina* quanto do grupo SOMOS, não seria

suficiente para despertar o interesse do autor por um intencional engajamento político ou literário.

Em entrevista a Marcelo Secron Bessa, o autor, em resposta à possível intervenção da arte sobre a epidemia da AIDS[20] e a legitimidade de uma proposta político-artística para ela, afirma:

> Sim, pode retratar (...), fotografar, transfigurar isso [a Aids]. Acho que é a única coisa que a arte pode fazer. A arte não é medicinal. A literatura não é útil. Isso é um equívoco. E não é condição da literatura ser útil. Isso é realismo socialista (BESSA, 2002b, p. 82).

Registre-se novamente que o autor, ainda que gozasse de relativo prestígio em Porto Alegre desde o início da década de 1970, encontrava-se fora dos esquemas oficiais de produção do cânone cultural, fora dos círculos de autores prestigiados do eixo Rio-São Paulo.

Mesmo após o sucesso de vendas de *Morangos mofados* e ao prêmio Jabuti concedido à obra seguinte, *Triângulo das águas*, Caio manteria um *status* pouco canônico. Até no final da carreira, com a publicação de *Ovelhas negras*, o autor considera receber mais atenção da mídia, naquele momento, pelo fato de ser portador do vírus da AIDS do que pelo valor artístico de sua obra, sobre a qual diz: "Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre Aids, era um absurdo. Aí parei de falar. (...) O texto não foi levado em consideração." (BESSA, 2002b, p. 78).

Ainda que o aspecto eminentemente político da obra tenha sido negado pelo autor, entendemos que ela assume esse papel, ao servir de "retrato", "transfiguração" (como afirmado pelo mesmo) de um momento histórico crucial de nossa história recente. Sem um necessário vínculo entre literatura e sociedade, não poderíamos imaginar uma escrita sobre personagens gays em transformação. Primeiro, a dupla perseguida em "Aqueles dois", depois o casal em trânsito livre pela noite da metrópole, frequentando espaços de uma comunidade gay, como saunas, boates e bares direcionados a este público.

Uma demonstração do vínculo entre contexto histórico e a narrativa dos contos de Caio Fernando Abreu verifica-se, por exemplo, na sauna em que os protagonistas do

[20] Por tratar-se de uma sigla, optamos por registrar o termo AIDS em letras maiúsculas, contudo mantivemos o registro em minúsculas das fontes que citamos, em respeito ao texto original.

conto “Pela noite”, publicado em 1983, reencontram-se após anos distantes de sua cidade natal. Sobre o espaço das saunas, Richard Parker diz:

> Entre os primeiros lugares a tirar vantagem de um crescente mercado gay estavam as saunas explicitamente centradas nos gays que foram inauguradas em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro no final da década de 1970 e início da de 80. (2002, p. 122).

Assim, é o surgimento destes espaços como específicos para a sociabilidade homoerótica que torna possível sua representação pela narrativa literária de Caio.

Ainda que não seja a intenção primeira do autor, o fato de retratar esse espaço e as personagens que o frequentam fora de um estereótipo naturalista ou de uma visão moralista pode ser interpretado como um ato político, nos exatos moldes em que o “não engajado” desbunde contracultural torna-se pauta política ao transformar costumes e valores de nossa sociedade.

Ora, o retrato histórico mimetizado pela literatura na forma das personagens dos contos “Aqueles dois” e “Pela noite” não é isento: as duas narrativas falam de seres em transformação dentro de uma sociedade igualmente em transformação. Eles são, acima de tudo, sujeitos de seu tempo, seres que, assim como seus contemporâneos de carne e osso, buscam firmar suas identidades em meio à convulsão que a transição entre os anos 1970/1980 representou para diversos valores, especialmente para a repressão social ao desejo entre indivíduos do mesmo sexo.

Ao transformar essas questões em narrativa e ao levar essa narrativa a um público considerável e ao reconhecimento oficial de um importante prêmio literário, Caio Fernando Abreu transforma sua escrita, ainda que involuntariamente, num registro dos anseios políticos de sua época. Sem hastear bandeiras nem ocupar o asfalto das ruas, os contos aqui estudados “militam” em prol de uma identidade homoerótica que, gradativamente, domina a obra do autor.

2 HOMOAFETIVIDADE, DITADURA E ABERTURA POLÍTICA NOS CONTOS

2.1 AFETO E NORMA SEXUAL EM “AQUELES DOIS”

Em nosso primeiro capítulo, descrevemos o contexto político e literário em que se desenvolvem as narrativas de Caio Fernando Abreu. No presente capítulo, analisamos o conto “Aqueles dois” publicado em *Morangos mofados*, como representante da construção da homoafetividade na obra sob um espectro de repressão social. Em seguida, procedemos à análise do conto “Pela noite”, publicado em *Triângulo das águas*, sob a perspectiva de como a abertura política marca a construção do afeto no espaço da metrópole moderna. Por fim, propondo uma comparação, analisaremos como os valores da geração contracultural e as próprias perspectivas da homoafetividade se transformam no intervalo histórico compreendido entre os dois contos.

O tema da homossexualidade tem se apresentado como um tabu para a maioria das sociedades ocidentais em diversos momentos históricos. Durante a ditadura militar brasileira, a homossexualidade foi um dos aspectos comportamentais reprimidos pelo regime político.

Nessa seção, analisamos como se dá a internalização dessa repressão pela narrativa do conto “Aqueles dois”. Considerando a literatura como uma forma de representação simbólica da realidade, entendemos que o conto não nos dá um retrato exato da relação entre ditadura e homossexualidade, mas que sua narrativa mimetiza, por meio de recursos formais, os aspectos repressivos do regime político, difundindo na fatura textual um espectro de autoritarismo que dispensa a expressa menção ao regime para que possamos entender em que conjuntura foi escrita.

De fato, em vários contos de Caio voltados ao signo da ditadura, encontraremos sinais da repressão que marca o contexto. Assim, dificilmente encontraremos casais homossexuais representados explicitamente nos contos, vários deles deixam a homossexualidade implícita, evitando citar de forma clara o sexo das personagens, ou mesmo seus nomes. Cabe ao leitor, pela recuperação do contexto de produção da narrativa, inferir que se trata de um casal homossexual e entender que a representação

do tema é um tabu. Mesmo em contos em que a relação homossexual se apresenta de forma mais explícita, veremos personagens profundamente angustiados, como o casal consumido pela loucura em “Uma história de borboletas”, conto publicado em 1977 no volume *Pedras de Calcutá*.

Já em contos escritos sob o signo da abertura política ou da democracia, o tema se torna mais explícito e a narrativa permite trazer casais de dois homens em busca da realização de seu desejo por afeto e sexo, como ficará mais claro em nossa análise de “Pela noite”.

Ressaltamos que, obviamente, a discriminação à homossexualidade não se extinguiu com o fim da ditadura militar, mas advogamos a tese de que essa discriminação se dá de uma forma específica de acordo com o momento histórico em que age, guardando uma especificidade que a distingue do preconceito revelado em outros momentos. Essa discriminação guarda especificidade também em relação a outros momentos históricos autoritários. Assim, termos a representação de dois amigos discriminados por sua amizade nos moldes em que se narra em “Aqueles dois” não seria concebível na literatura brasileira anterior ao fim dos anos 1960, já que até aquela época não havia emergido uma homotextualidade que permitisse essa representação, como explicado na seção anterior.

Também, a atribuição às personagens de identidades sexuais compulsórias (homo e heterossexuais) e a presunção por parte dos colegas de escritório de que a amizade entre eles poderia ser rotulada como um vínculo afetivo-sexual menos instável (e não uma prática furtiva) permite situar o tempo narrativo num momento histórico mais próximo das décadas de 1960 e 1970 que de outros momentos anteriores, ainda que também autoritários.

Retomaremos essa questão na última parte desse capítulo, em que veremos como o conto pode ser analisado como um conjunto de referências ao contexto social, especificamente naquilo que se refere à contracultura. Ainda, em nossa próxima seção, estabeleceremos um importante contraponto a “Aqueles dois” ao analisar como em “Pela noite” o contexto da abertura política permitiu novas possibilidades de representação literária para o tema da sexualidade.

Como fundamento para nossa análise, recorremos à noção da norma sexual como um aparato regulatório de sexualidade imposto discursivamente e passível de

desconstrução a partir de suas próprias fissuras (BUTLER, 2000). Recorremos também à crítica de Karl Posso à repressão sexual na sociedade brasileira. Na obra de Caio Fernando Abreu, verificamos tanto uma representação da repressão imposta por este aparato, como seu desmantelamento, a partir de personagens que buscam se colocar além dos rótulos sexuais impostos.

Publicado em 1982, no livro *Morangos mofados*, principal obra do escritor gaúcho, o conto em análise narra a história da repressão a dois colegas de escritório em uma grande cidade, a partir do momento em que estabelecem um profundo laço de amizade. Vindos de cidades distintas e marcados por um profundo senso de deslocamento em relação ao mundo em que vivem, Raul e Saul buscam um campo de fuga no forte laço de afeto que constroem. Entretanto, o vínculo entre os dois é interpretado como uma relação homossexual e ambos acabam punidos.

Verificamos, nessa primeira narrativa analisada, que a possibilidade de realização do afeto entre pessoas do mesmo sexo esbarra no duro contexto social, com personagens fortemente marcadas pela mentalidade autoritária do regime político, a ponto da atuação direta do Estado poder ser dispensada, como veremos adiante, quando o controle da diferença sexual-afetiva se revela necessário pra conservar a ordem política e sexual vigente.

A concepção de diferença sexual que marca o espaço entre heterossexualidade e homossexualidade em nossa sociedade pode ser vista, segundo Judith Butler, como derivada de uma norma sexual regulatória que produz discursivamente os corpos que governa. Assim, discursos reiterados sobre o que é o sexo rigidamente constroem e controlam corpos dentro de uma perspectiva de normalidade heterossexual que localiza seu oposto (o homossexual) no campo da abjeção.

Abjeto seria tudo aquilo que fosse excluído pela norma reguladora do que deve pesar, tudo o que fosse localizado fora dos corpos carregados de sexo, em um campo oposto de uma relação binária em que a heterossexualidade seria um valor positivo em detrimento à conduta homossexual desviante. No conto de Caio Fernando Abreu, verificamos como a tentativa dos personagens de fazerem escolhas independentemente destes campos são contingenciadas pela imperatividade da norma sexual.

Para Butler, ao mesmo tempo em que um discurso sobre sexo se impõe, também instaura uma contradição ao tornar os limites dessa regra possíveis somente se

estiverem em oposição ao campo que rejeitam, em que o heterossexual só existe se houver a oposição do homossexual a ele. Assim, “o sujeito é constituído através da força (...) que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (2000, p. 112). Logo, a validade dessa norma regulatória deriva da existência de algo que a ela se oponha, que esteja fora de seus limites, limites estes que podem ser rearticulados de acordo com a necessidade da norma em garantir sua imperatividade ao ser confrontada com o que denomina abjeto.

A reiteração dessa norma produz um discurso sobre sexo, por meio das diferenças sexuais e representações destas nos corpos que controla, numa cadeia de repetições em que, num primeiro momento, a norma se impõe criando corpos e, a partir de sua reiteração, passa a se impor de forma automatizada aos corpos que criou, à medida que estes a reproduzem inconscientemente. É como se, após a criação da norma, ela se naturalizasse e os indivíduos não pudessem entender o aspecto arbitrário que determinou sua fundação e determina sua reprodução:

> se o “sexo” é assumido da mesma forma que uma lei é citada, então a “lei do sexo” é repetidamente fortalecida e idealizada como a lei apenas na medida em que ela é reiterada como a lei, produzida como a lei - o ideal anterior e não aproximável - pelas próprias citações que ela diz comandar. (BUTLER, 2000, p. 122).

Considerando o “ideal regulatório” conforme apresentado por Foucault, a autora reconhece a autonomia da reiteração da norma sexual e vê essa repetição como uma performatividade em que os indivíduos escolhem assumir um sexo a partir de normas socialmente pré-determinadas, já que “essa ‘assunção’ é imposta por um aparato regulatório de heterossexualidade, um aparato que reitera a si mesmo através da produção forçosa do ‘sexo’, então a ‘assunção’ do sexo é constrangida desde o início” (BUTLER, 2000, p. 121). Ainda que a reiteração da norma lhe confira um status de naturalidade que faz o indivíduo se sentir livre ao “assumir um sexo”, sua liberdade se restringe em escolher dentre opções mobilizadas pela lei.

Inusitadamente, mesmo os corpos construídos no campo da abjeção vão eleger a norma como referente, ou melhor, vão fazer uma escolha previamente determinada pela norma como abjeto ou “normal” já que sua agência pode ser analisada “como uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder e não como uma relação de

oposição externa ao poder" (BUTLER, 2000, p. 123). Mesmo tentando se opor a um imperativo heterossexual, os corpos abjetos são limitados pela mesma discursividade que torna o normal possível somente graças à relação biunívoca com aquilo que exclui.

Obviamente, a contingência da norma, apesar de sua constante reiteração, não se dá de forma irrefletida. Ao considerarmos os contextos discursivos em que essas regras se reproduzem, vemos outros corpos que tentam passar a pesar tanto quanto os corpos normatizados. Como já dito, a norma sexual reguladora é passível de rearticulação de seus limites, na medida em que estes são confrontados por valores que lhe estão à margem.

Segundo Butler,

> como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma (2000, p. 118).

A autora considera que a existência destes fossos, fissuras na construção do sexo são elementos importantes para a possibilidade de uma prática política que subverta este aparato regulatório da sexualidade. São estas aberturas que podem tornar possível a construção de outras práticas fora do binarismo normal/abjeto imposto pela norma sexual reguladora (ou fora dos primeiros moldes por ela impostos). Ainda que a tendência do imperativo heterossexista seja readaptar seu limite a novas demandas que os campos que opõe apresentem, sua rearticulação pode ser amplamente determinada pelas reivindicações dos campos abjetos, quebrando a cadeia reiterativa iniciada com a instauração da norma sexual.

Butler nos dá aqui abertura para uma discussão política do que poderia ser a prática do movimento *queer* ao explorar essas fissuras em vez de reiterar a oposição binária imposta pelo aparato regulatório da sexualidade, numa perspectiva de que tanto a política feminista quanto a política *queer* "sejam mobilizadas precisamente através de práticas que enfatizem a desitentificação com aquelas normas regulatórias pelas quais a diferença sexual é materializada" (2000, p. 113).

Dentro de uma perspectiva literária, a obra de Caio Fernando Abreu pode ser interpretada a partir deste esforço de negação de um binarismo hetero/homossexual, pode ser entendida como o resultado de um esforço de desidentificação de suas personagens com as normas regulatórias que permitem a materialização da diferença sexual. Ainda que "Aqueles dois" se encerre de forma melancólica, dando margem a uma compreensão de que a imperatividade do normativo sexual em um regime autoritário tenha subordinado os corpos que buscaram se materializar fora de padrões convencionais, a opção da narrativa em recusar a identificação com um campo dentro de qualquer binarismo prévio mostra como a narrativa se insubordina quando desconstrói a estrutura sexual discursivamente imposta.

Em consonância com esta ideia, Karl Posso, em estudo sobre a obra de Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago, afirma que, em seus textos, os dois autores

> reformulam o discurso social e desmantelam a hierarquia apontando para a futilidade da tentativa de conter o sentido, revelando assim, a inviabilidade de uma voz privilegiada ou hegemônica na sociedade, incapacitando dessa forma, uma volta às estruturas hierárquicas (POSSO, 2009, p. 12).

Assim, a defesa por Butler de uma militância *queer* pautada na desconstrução da estrutura binária que opõe hetero e homossexual encontra repercussão na crítica literária a Caio Fernando Abreu, ao notar que este, fora da visão de um campo político imediato, instrumentaliza sua obra como uma resposta, não como oposição, mas como desmantelamento de um imperativo heterossexual até então visto como hegemônico.

Em sua crítica, Posso ressalta o contexto de repressão política e sexual em que se dá a escrita e publicação dos contos de Caio Fernando Abreu. Em consonância com outros autores que discutem a questão, como Richard Parker e João Silvério Trevisan, Posso considera que a imagem da política sexual brasileira baseada na inversão social do carnaval transmite uma falsa ideia de liberdade para os homossexuais. Os dias de festa, em vez de representarem uma real libertação de indivíduos sexualmente reprimidos e garantir-lhes uma sensação de pertencimento, apenas revelam "transgressões sancionadas socialmente e pela Igreja que, por serem reguladas, são trancafiadas numa lógica antagônica ou binária que as obriga a reafirmar a norma" (POSSO, 2009, p. 13), servindo para tornar as leis sexuais ainda mais definidas.

Passado o carnaval, a repressão da homossexualidade, “convencionalmente compreendida no Brasil como uma incorporação masculina da feminilidade” (POSSO, 2009, p. 14)[21], é retomada na forma tão eficaz que, historicamente, sempre dispensou a edição de uma legislação específica para punir esse comportamento.

Como um exemplo, o crítico ressalta a oposição entre “bofe” e "bicha”, ou seja, entre ativo e passivo na relação homossexual como um parâmetro de repressão à homossexualidade, em que o indivíduo ativo estaria afastado de qualquer penalidade por não poder ser identificado (não imediatamente) com o modelo sexual predominante de associação do homossexual ao homem que incorpora a feminilidade. Mesmo a prostituição masculina teria um destino melhor quando corporificada na imagem do “michê” em vez da figura do “travesti”.

Esse modelo sexual, no entanto, é imposto e defendido por uma mentalidade predominante que busca fixar uma identidade homossexual a fim de persegui-la. Como já demonstrado, Posso considera que a obra de Caio rompe com essa identidade fixa e lança seus personagens num campo mais amplo em que suas práticas não devem (ou não deveriam) ser encaixadas num rótulo previamente definido, já que este serve para viabilizar a materialização do discurso homofóbico em práticas persecutórias.

Ainda quanto à contextualização da obra de Caio Fernando Abreu, o conto em questão foi publicado no período de abertura política brasileira e *Morangos mofados* serve como reflexão do autor sobre o projeto de sua geração, um projeto coletivo de mudança de costumes que se viu duramente reprimido pelos anos de ditadura militar.

A obra *Morangos mofados* se dedica a uma avaliação das trajetórias tomadas por jovens ligados aos valores da contracultura, podendo ser situados num campo de oposição ao regime militar distante das esquerdas marxistas, que muitas vezes rotularam a geração de Caio Fernando Abreu como alienada.

Fracassado o projeto da contracultura de recusa à sociedade tecnocrática, findo o sonho do *flower power*, sobrou o mofo dos morangos, os mesmos que antes cobririam para sempre os campos ao som de Lennon & McCartney, numa ressaca que

> não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza que é fundamental encontrar uma saída capaz

[21]Posso considera que, posteriormente, a sociedade heterossexista substituiria a “efeminação” pela AIDS como identificatória da homossexualidade (op. cit., p. 21).

> de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência (HOLLANDA *in* ABREU, 2005a, p. 9).

Em busca dessa saída, o autor gaúcho compôs sua principal obra e, dividindo-a em três partes (O mofo, Os morangos e Morangos Mofados), guardou a esperança de um novo projeto para a parte final, que nomeia a coletânea de contos, dedicando às duas primeiras um tom amargo de mofo.

Encerrando a segunda parte do livro, o conto "Aqueles dois", com o subtítulo "História de aparente mediocridade e repressão", narra em terceira pessoa a amizade entre Raul e Saul, dois colegas de firma em uma grande cidade. Exilados de suas cidades de origem, o último vindo do Sul, o primeiro do Norte, as personagens são dois homens humildes vivendo em quarto de pensão e quitinete, sem amigos ou parentes na metrópole e confinados num ambiente burocrático de trabalho. Ambos vêm de relacionamentos desfeitos e paulatinamente constroem um profundo vínculo de amizade que irá despertar estranheza em seus colegas.

O ambiente de trabalho é descrito como um espaço opressor, "um deserto de almas", segundo os personagens, ou ainda, "um prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária" (ABREU, 2005a, p. 140), segundo o narrador. Seus personagens coadjuvantes não são menos infelizes: mulheres mal-amadas e vorazes, que não conseguem despertar o interesse dos protagonistas, e homens barrigudos de postura "desalentada".

A aproximação dos dois se dá pelo gosto comum por cinema, após Saul falar ao colega sobre um filme que assistiu: *Infâmia* de William Wyler. A partir daí, surge a intimidade entre eles, ainda que somente após seis meses passem a se encontrar sozinhos em outro espaço que não o escritório. A relação é marcada pela troca de presentes simples, mas de alto valor afetivo e longas conversas sobre cinema e música. O interesse dos dois pela arte é descrito junto com a simplicidade de suas residências:

> Poderia dizer também que não tinham nada, mas isso não seria inteiramente verdadeiro. Alem do violão, Raul tinha um telefone alugado, um toca-discos com rádio e um sabiá na gaiola, chamado Carlos Gardel. Saul, uma televisão colorida com imagem fantasma, cadernos de desenho, vidros de tinta nanquim e um livro com reproduções de Van Gogh. (ABREU, 2005a, p. 133-4)

Apesar da intimidade, a amizade é marcada por um distanciamento físico somente rompido com a perda da mãe de Raul. Regressando do luto, os dois se encontram e, na despedida, abraçam-se longamente ao choro de Raul. Sua lamentação por estar "só no mundo" enseja a reação do amigo de afirmar que tinha a ele "agora, e para sempre" (ABREU, 2005a, p. 138).

O próximo momento de intimidade se dá no *réveillon*, ao fim da noite, bêbados, deitam nus em cômodos separados da quitinete em que Raul vivia. Ambos passam a maior parte da noite em claro, percebendo a brasa acesa do cigarro um do outro, "furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados" (ABREU, 2005a, p. 139). Embora o texto revele uma grande tensão sensual entre os dois, as personagens mantêm-se distantes, com Saul partindo sem se despedir na manhã seguinte.

O desfecho do conto se dá logo após, frustrando os planos de férias conjuntas. Chamados à sala do chefe, tomam conhecimento de cartas anônimas assinadas por "um atento guardião da moral" que tipifica a relação entre eles como: "relação anormal e ostensiva", "desavergonhada aberração", "comportamento doentio", "psicologia deformada" (ABREU, 2005a, p. 140). Sem ter acesso às cartas e na alegada defesa da reputação da firma, Raul e Saul são friamente demitidos.

O momento final do conto é marcado pela partida dos dois, num dia quente de verão, vistos de cima do "prédio-penitenciária" pelos colegas cheios de desdém quando alguém grita da janela: *"Ai-ai!"*. A narrativa encerra com uma possível culpa posterior dos ex-companheiros de repartição que não conseguiriam mais trabalhar em paz, carregando consigo a sensação de que seriam infelizes para sempre.

Numa primeira análise, podemos verificar como uma representação da repressão sexual na sociedade brasileira se constrói no texto, a partir da crítica de Posso. Como já apresentado, o autor sustenta que a homossexualidade é convencionalmente compreendida no Brasil como uma incorporação masculina da feminilidade. No conto em questão, Raul e Saul são dois homens oriundos de relacionamentos heterossexuais e que não demonstram nenhum dos traços vulgarmente compreendidos como "efeminados" por nossa sociedade. Entretanto, a aproximação entre os dois e o desinteresse destes pelas mulheres da firma permitem uma interpretação da amizade entre homens como um vínculo de conotação sexual. Curiosamente, a sociedade que se empenha em reprimir qualquer conduta desviante da norma heterossexista, vê-se autorizada a associar um vínculo *a priori* assexuado e não-efeminado a uma conduta

efeminada e reprovável. Em nenhum momento as personagens vão reivindicar ante o grupo uma relação sexual ou uma conduta “desviante”, entretanto, a negativa de tais posturas não se revela suficiente para que a dupla escape da punição infligida com a demissão. Como exemplo, temos a reação daqueles dois ao receber a notícia das cartas: “Saul baixou os olhos, mas Raul levantou de um salto. (...) com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca...” (ABREU, 2005a, p. 140).

Dentro do campo crítico de Posso e Butler, a punição sexual se dá por uma fixação compulsória de uma identidade homossexual a ser perseguida. Essa fixação se dá de forma tão eficaz que se enquadra perfeitamente na perspectiva histórica brasileira que sempre dispensou a edição de uma legislação específica para punir esse comportamento. Mesmo a não apresentação das cartas responsáveis pela demissão remetem ao contexto histórico, uma vez que a dupla é punida sem ter direito a ver as “provas” que existiam contra si. Assim como o regime ditatorial puniu inúmeros cidadãos sem atentar para um devido processo legal ou à comprovação de sua culpa, também Raul e Saul foram expulsos do escritório sem direito a defesa ou mesmo à vista das cartas.

Assim, vemos como a norma sexual, uma vez instaurada, encontra amplo respaldo social, sua repetição valida condutas nela baseadas e produz um discurso sobre sexo, por meio das diferenças sexuais e representações destas nos corpos que controla, passando a se impor de forma automatizada. A agência social voluntariamente suplanta o papel do Estado em vigiar e punir os indivíduos, permitindo-se inclusive fixar suas identidades para garantir a vigência do imperativo heterossexual. Nestes termos, dá-se, por exemplo, o repúdio dos colegas de repartição, no dia em que os dois chegam juntos e de cabelos molhados ao trabalho após Saul ter dormido no sofá de Raul:

> Nesse dia, as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem as duas ou três piadas enigmáticas. (ABREU, 2005a, p. 137).

Se a regra sexual brasileira coloca os homossexuais masculinos num campo de efeminação, os indivíduos que fogem deste rótulo são a ele compulsoriamente

reduzidos, mesmo que através de “piadas enigmáticas” ou um jocoso “ai, ai!”, como o proferido por alguém da repartição após ver Raul e Saul partirem no mesmo táxi. O comentário desdenhoso revela em si o transporte que o grupo punidor fez da dupla punida do campo da heterossexualidade para o campo da abjeção. Entender a dupla como efeminada é um mister pra que se garanta sua visão como abjeta e partir daí se legitime a punição a ser aplicada. Estando correta a afirmação de Posso de que o homossexual ativo, estereotipado como masculinizado, não sofre a mesma perseguição do homossexual identificado com os signos do feminino, a agência social reguladora se empenha em situar a dupla, e não apenas um deles, no campo da efeminação. Considerar, por exemplo, Raul como o “homem” da relação retiraria a justificativa de sua demissão e o grupo se veria obrigado a ainda conviver com ele após expulsar Saul.

A imposição de uma identidade destoante da norma adquire assim a função de trazer unidade ao grupo: os homens que restaram são heterossexuais porque, e apenas porque, não são Raul e Saul. Sua sexualidade está definida no campo do normal enquanto os indivíduos expulsos resvalam no reino do abjeto. Assim, os sujeitos são constituídos através da força, que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto. Sem muito que lhes dê unidade, a atribuição de uma identidade sexual reprovável à dupla e sua consequente expulsão traz segurança à identidade dos demais, por se saberem másculos em oposição à arbitrária efeminação da dupla abjeta.

Cabe aqui, ressaltarmos um curioso recurso narrativo utilizado pelo autor: os momentos de proximidade física entre os protagonistas não chegam em nenhum momento ao conhecimento dos colegas de escritório. O grupo, embora pareça censurar de forma coesa os dois, nada tem de concreto para decidir majoritariamente por sua exclusão. Mais: as cartas do autodenominado “Guardião da moral” não são apresentadas a eles: “Suarento, o chefe foi direto ao ponto tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las.” (ABREU, 2005a, p. 140). Também não há no texto nenhum elemento que comprove que a retaliação tenha partido de alguém do escritório, ou de todo seu conjunto. O narrador, ainda que onisciente, não traz à superfície do texto a certeza da existência das cartas, ou, se elas existem, a certeza da existência de seu autor. Igualmente não há certeza de que não sejam um mero recurso do chefe para justificar a demissão, ou que não tenha o grupo agido em conjunto com ele para garantir a aplicação do imperativo heterossexista.

O suposto vácuo deixado pelo texto torna transparente a reiteração automatizada da norma sexual. Mais uma vez: num Estado em que o grupo social voluntariamente busca garantir a eficácia do aparato regulatório de sexualidade, a ação de um ente centralizado para punir a homossexualidade torna-se dispensável. Tal punição não é um fato isolado nos contos de Caio Fernando Abreu. Fortemente influenciado por seu contexto histórico, e tendo produzido parte considerável de sua obra sob o signo da ditadura militar, não é raro ver duplas associadas à homossexualidade serem vítimas de punição, seja ela literal (o apedrejamento no conto "Terça-feira gorda") ou metafórica (a loucura que consome o casal gay em "Uma história de borboletas")[22].

As considerações até o momento tecidas podem trazer consigo a ideia de que a obra de Caio Fernando Abreu se limitaria a representar literariamente o contexto repressivo brasileiro, como uma denúncia do imperativo heterossexista. Entretanto, uma análise mais aprofundada de seus contos, em especial daquele em que se lastreia a presente seção, permite verificar de que forma o escritor gaúcho não só denúncia a arbitrariedade desse imperativo como busca, por meio da literatura, abrir caminhos de ruptura da norma sexual, através das próprias aberturas deixadas por ela quando de sua reiteração.

Retomemos a ideia de que a norma sexual determina a assunção de um sexo, obrigando os indivíduos a "escolher" a partir de normas socialmente pré-determinadas, impostas por um aparato regulatório de heterossexualidade, que reitera a si mesmo através da produção forçosa do sexo, tornando sua "assunção" constrangida desde o início.

Consciente deste constrangimento e buscando alternativas literárias a ele, Caio Fernando Abreu nos apresenta personagens que simplesmente ignoram essa norma e constroem seu desejo fora de qualquer reivindicação identitária, seja ela "normal" ou "abjeta". De fato, Raul e Saul não buscam assumir em nenhum momento da narrativa um sexo socialmente tachado como homo ou heterossexual, como revela o narrador: "Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las." (ABREU, 2005a, p. 132). A intimidade dos dois é colocada fora desse binarismo autoritário, já que os pares permitidos pela norma sexual não conseguem descrever o que sentem um pelo outro. Esta recusa pode ser observada

[22] O segundo conto foi publicado em 1977 no volume *Pedras de Calcutá*, já o primeiro pertence à primeira parte de *Morangos mofados*, denominada "O mofo". Associamos ambos à reflexão do autor sobre o contexto autoritário que marcou sua geração.

em outros contos do escritor, em que várias vezes os sujeitos do desejo não tem seu gênero definido, ou casais de homens são representados apenas como corpos carregados de algum desejo e nenhuma norma.

Essa negação de um binarismo hetero/homossexual, pode ser entendida como o resultado de um esforço de desidentificação de suas personagens com as normas regulatórias que permitem a materialização da diferença sexual. Através de seu exercício criador, o autor gaúcho nos oferece uma literatura construída a partir das fissuras apresentadas pela própria estrutura que busca punir suas personagens. A instabilidade da construção discursiva da sexualidade fornece os próprios elementos para sua fratura e mostra quão antiquada se torna a hierarquia anteriormente estabelecida.

Em seu lugar, irrompem comportamentos múltiplos, num campo libidinal fluido de corpos que simplesmente se desejam, gêneros e sexualidades não marcadas, não mais preocupados em se afirmar contestando a estrutura, mas desmantelando-a. “O conceito de identidade que esses textos apontam (...) implica a permanente flutuação entre o plano da construção social e o campo imanente do fluxo libidinal” (POSSO, 2009, p. 25).

Ainda que o controle heterossexual sobre os personagens de “Aqueles dois” possa parecer bem sucedido, a atitude de Raul e Saul fora dos padrões binários gera um deslocamento que faz seus próprios algozes repensarem sua atitude. Se em um primeiro momento o grupo não hesitou em punir a dupla (ou em ser conivente, calando-se diante da punição), uma vez aplicada a pena, surge o espaço para se redimensionar o acontecido. Enquanto os protagonistas seguiam em um novo êxodo, juntos em um táxi que os leva em direção ao que desconhecemos, a certeza que seus ex-colegas tinham da própria infelicidade é uma prova do quanto a opção da dupla em negar tanto a norma quanto a abjeção os fez repensar o enquadramento compulsório dos sujeitos punidos: “...ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram.” (ABREU, 2005a, p. 140).

A infelicidade como legado é a certeza da reflexão daqueles que antes não hesitaram em punir, mas agora se veem obrigados a submeter novos limites à norma que aplicaram, limites estes mais amplos que a redução binária que o imperativo heterossexista insiste em reiterar.

2.2 AFETO, METRÓPOLE E ABERTURA POLÍTICA EM “PELA NOITE”

Por meio de “Aqueles dois”, vimos como a relação entre homoafetividade e a repressão imposta pelo regime militar encontrou representação nos contos de Caio Fernando Abreu. Nesta seção, analisamos a representação literária do afeto no espaço da metrópole moderna, sob o contexto da abertura política. Nossa análise será ancorada no conto “Pela noite”, terceira parte do volume *Triângulo das Águas*, lançado em 1983, que narra a aventura de duas personagens com os codinomes Pérsio e Santiago pela noite de São Paulo.

A metrópole moderna se apresenta na obra do escritor como o cenário constante para a construção de personagens marcados por uma perspectiva de trânsito e um profundo senso de solidão e deslocamento. Analisamos, nesta seção, como se dá a representação deste espaço no conto, observando as noções de metrópole apresentadas por Walter Benjamim (1980) e Marshall Berman (1986).

Partimos da premissa que a noção de metrópole se apresenta central para marcar a compreensão da vida na cidade moderna, com seu espaço tomado por sujeitos em constante deslocamento em meio a uma multiplicidade de experiências. A predominância desta metrópole na obra de Caio Fernando Abreu serve para compreendermos o processo de construção de suas personagens como sujeitos contemporâneos e deslocados de uma realidade sócio-histórica tradicional.

Justificamos a escolha do conto por este representar a jornada de dois homens que recorrem a pseudônimos (desconhecendo o verdadeiro nome um do outro) para transitar pela noite de São Paulo, a maior cidade brasileira no início dos anos 1980, visitando espaços característicos da metrópole moderna, como largas avenidas tomadas por carros e bares frequentados por público identificado como gay.

A narrativa se passa em uma chuvosa noite de um final de semana, iniciando-se na visita de Santiago ao apartamento de Pérsio. Migrantes da mesma cidade de interior, Passo da Guanxuma, os dois haviam se reencontrado uma semana antes numa sauna gay, espaço destinado a encontros sexuais masculinos. Após adquirir alguma intimidade, e depois de transitar por algumas das movimentadas avenidas da cidade, os personagens dirigem-se a uma pizzaria, momento em que passam a se sentir à vontade

para falar sobre suas experiências pessoais, como o longo relacionamento de Santiago encerrado pela morte do companheiro e a incapacidade de estabelecer relações duradouras de Pérsio. Também falam sobre a experiência comum em sua cidade de origem, identificada como um lugar hostil a sua sexualidade, e o noivado de Santiago com uma mulher que posteriormente se assumiria lésbica.

À pizzaria, sucedem-se bares e casas noturnas frequentadas pelo público homossexual, locais em que a crescente intimidade da dupla permitirá o surgimento de certa tensão, que resultará em conflito após Pérsio chamar o companheiro de jornada de Beto, nome do namorado falecido de Santiago. A rápida briga resulta na reconciliação da dupla, selada com um beijo em plena chuva, seguida pela ida a mais um bar. A este, sucede a volta ao apartamento de Pérsio e o retorno de Santiago após uma breve partida, momento em que se encerra o conto com a decisão da dupla em permanecer junta.

Dada a força que o contexto social assume no presente texto, e nos mantendo no campo da crítica integrativa que direciona esta dissertação, buscamos compreender como a representação da metrópole no conto pode ser o ponto de partida para sua compreensão. Aqui, também nos pautamos pelos questionamentos de qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte.

Partindo destes questionamentos, discutiremos como o social (a metrópole moderna) é incorporado à estrutura do texto, tornando-se um elemento interno deste e contribuindo para sua construção. Assim, o resultado final do trabalho do artista, a fatura que apresenta, se revela como uma reconstrução do real ao nível de texto, sendo os dados sociais mais um dos elementos que o compõem, uma vez que a representação literária se faz por um processo mimético que permite à obra ser mais que um mero espelho dos temas que trata, já que estes foram submetidos aos aspectos específicos do processo de criação literária.

A metrópole moderna é submetida, então, no texto de “Pela noite”, a esse processo mimético, determinado pela experiência do autor em construir sua escrita como um complexo reflexo dos anseios de uma geração que vivia imersa na multidão da São Paulo da época do conto. Exatamente por isso, podemos associar as personagens de Caio Fernando Abreu à imagem do *flaneur* baudelairiano como descrito por Walter Benjamim em seu ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire” (1980).

Segundo Benjamim, o poeta francês novecentista traz em sua obra a figura do *flaneur*, um indivíduo que teria em si a alma da metrópole, cruzando-a com naturalidade em meio a uma multidão amorfa. Ao *flaneur* estaria associada uma ideia de trânsito, de espaço da metrópole como um espaço da liberdade por excelência, de um encantamento com uma sociedade urbana em constante transformação desde o processo histórico desencadeado pela Revolução Francesa.

Entretanto, o ensaísta alemão permite-se discordar do *flaneur* baudelairiano ao vê-lo não como um passante tranquilo, mas como um maníaco: "A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez" e citando Valéry, "o habitante dos grandes centros urbanos (...) incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento (BENJAMIM, 1980, p. 124). Então, a pretensa liberdade trazida pela metrópole ensejava, na verdade, uma experiência de trauma e choque entre o passante e a multidão, numa luta desesperada por espaço e pela garantia de seu próprio fluxo, num esforço autômato para se chegar a algum lugar.

Em "Pela noite", observaremos como os personagens centrais, Pérsio e Santiago, estão mais próximos da alegoria benjaminiana que da imagem deslumbrada e pacífica do *flaneur* baudelairiano.

Corroborando com o discurso da modernidade como uma experiência conflitante, Marshall Berman atualiza as observações de Benjamim no contexto do século XX, momento em que a metrópole cede o espaço do pedestre aos carros e o conceito de rodovia substitui o de rua.

Especialmente quanto à análise da metrópole novaiorquina da primeira metade do século XX, Berman situa a experiência do sujeito num turbilhão de referências que o levam à fragmentação e à perda da identidade:

> essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão de possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (BERMAN, 1986, p.18).

O trânsito frenético serve de exemplo para o mal estar causado pelo deslocamento dos sujeitos, numa proporção ainda não conhecida por Benjamim quando da composição de sua crítica.

Ainda que Berman trate de cidades que vivem a experiência metropolitana antes daquela que abriga Pérsio e Santiago, se revela pertinente tentar compreender como a periferia do capitalismo busca importar padrões culturais e transmutá-los para sua realidade. Por exemplo, Berman consegue identificar, na Paris do século XVIII e na Nova Iorque da primeira metade do século XX, traços que só posteriormente serão verificados na São Paulo de "Pela noite":

> trata-se de uma paisagem de (...) prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais, diários, telegráfos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; (...) um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 1986, p.18).

É nessa falta de solidez e estabilidade que se dá o encontro entre Pérsio e Santiago.

Um primeiro aspecto dessa instabilidade é o uso pelas personagens de codinomes emprestados da literatura fantástica latino-americana. Assim, toda o enredo se desenvolve sem que saibam seus verdadeiros nomes, numa referência à perda de identidade dos indivíduos na metrópole. Santiago provém do personagem de *Crônica de uma Morte Anunciada,* romance do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez em que um amigo de Santiago Nasar relata os fatos que antecedem sua morte. Já Pérsio é personagem de *Os Prêmios* do argentino Júlio Cortázar, narrativa em que um grupo de Buenos Aires ganha como prêmio de loteria um viagem de cruzeiro. Na embarcação, as personagens são privadas de circular livremente e de tomar ciência de seu destino.

Os protagonistas iniciam a narrativa no apartamento de Pérsio, na "maior cidade da América do Sul" (ABREU, 2005b, p.123), de cujas janelas se podiam observar os signos da metrópole moderna:

> no escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melita, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho quente, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios, beijavam-se talvez, acariciavam seios coxas dedos mergulhados em pêlos umedecidos, atrás de cortinas gemiam baixinho entre plantas desidratadas, gemidos roucos de tenso prazer urbano,

> dezenas de metros abaixo as poças d'água no asfalto espelhavam o brilho artificial do néon. Pulsante a noite de sábado refletida às avessas no meio da rua (ABREU, 2005b, p. 125).

Neste excerto, o narrador nos apresenta o universo em que seus personagens estão mergulhados. A grande cidade, em plena noite do fim de semana, exala seu cosmopolitismo, seu excesso de informações no trânsito lotado de suas largas, mas insuficientes, avenidas. Nas luzes dos anúncios, estão os imperativos destinados aos indivíduos: deve-se beber, fumar, comprar as marcas que estão estampadas à vista de todos e que remetem a um consumismo mundialmente integrado pelas grandes corporações, que forjam uma identidade transnacional aos sujeitos-consumidores. Mais: o espaço da grande cidade remete a um anonimato que permite uma paradoxal intimidade entre indivíduos. Os apartamentos em frente, que compartilham suas luzes, criam laços entre estranhos que jamais se conhecerão. Sua intimidade está lá, exposta. Entretanto, os muitos metros entre os andares dos grandes edifícios são um precipício que separa seus habitantes e faz com que a intimidade apenas se insinue, num jogo erótico em que a distância espacial é uma mera metáfora da distância afetiva entre indivíduos, que podem eternamente se ver, mas nunca se tocar.

Da falta do toque surge uma tensão sexual que leva o *voyeur* a imaginar o desejo das figuras que desfilam como silhuetas mal desenhadas. A pouca visibilidade permite a quem olha imaginar a realização do desejo de outrem, mas de uma forma tão distante que tentar superar a distância entre janelas é lançar-se num grande abismo e deparar-se com uma imitação da noite da metrópole, curiosamente invertida nas poças de água da chuva que o subsolo da urbe demora a tragar.

Como uma automatização dessa distância, Pérsio e Santiago protegem-se por codinomes, como se a proximidade física não fosse capaz (pelo menos não inicialmente) de romper a distância entre os dois, como se também eles fossem indivíduos atrás de cortinas a quem só restaria insinuarem suas silhuetas, em vez de se mostrarem de pleno.

Aliado ao turbilhão de referências da urbe tem-se o conjunto de referências culturais que marcam o conto e são características da obra de Caio Fernando Abreu. Os codinomes literários, as referências à arte (a pintura *O beijo* de Klimt), à música popular (o cantor de *rock* David Bowie estampado numa camiseta) rompem as fronteiras entre a arte e a vida comum que preenche a narrativa, numa visão afirmativa de modernismo

que, segundo Berman, surge a partir dos anos 1960, unindo ao campo artístico atividades como "o entretenimento comercializado, a tecnologia industrial, a moda e o *design*, a política". Aos artistas dessa geração cabe "abrir-se à imensa variedade e riqueza das coisas, materiais e ideais, que o mundo moderno inesgotavelmente oferece" (BERMAN, 1986, p. 31).

Curiosamente, essa oferta inesgotável se traduz frequentemente em sexualidade na narrativa, desde a sauna em que as personagens se reencontraram um sábado antes, até a referência a encontros casuais: "não me ouviu descartar agora a pouco mais uma suculenta 'FF'?" (ABREU, 2005b, p. 128). O termo "foda fixa" remete ao sexo sem afetividade entre indivíduos. Esse descompromisso afetivo leva não raro à frustração: "ultimamente tenho me deitado com príncipes e acordado com sapos..." (ABREU, 2005b, p. 128), bem como a uma banalização da sexualidade e das drogas: "... gosta de sacanagem forte? Muito *fist-fucking*, cada posição menino, nem te conto..." (ABREU, 2005b, p. 129) e "se estiver a fim de queimar uma coisa tá na latinha" (ABREU, 2005b, p. 130).

A partir da revelação de Santiago de ter vindo de um relacionamento encerrado pela morte do companheiro em um acidente de carro, e da revelação de Pérsio de ser um sujeito marcado por contínuos desencontros afetivos, surge a referência ao conto de Hans Christian Andersen, em que uma pobre menina é fadada a dançar para sempre com seus sapatinhos vermelhos. O trágico destino da garota ilustra a busca incessante por afeto dos personagens, dentro de uma experiência de trauma e choque que inviabiliza qualquer identificação entre a imagem deslumbrada e pacífica do *flaneur* baudelairiano e Santiago e Pérsio. O último deles numa jornada constante, o primeiro numa nova jornada após a perda traumática. Na dessacralização das personagens, que se veem anônimos em meio ao turbilhão da cidade moderna, constitui-se o tráfego moderno, um novo estado mental em que indivíduos são forçados a lutar pela sobrevivência.

O tráfego de Pérsio e Santiago, contudo, não é apenas afetivo, mas também territorial, já que ambos são oriundos da interiorana Passo do Guanxuma, cidade imaginária que perpassa a obra de Caio Fernando Abreu, e em que os personagens viveram a infância. A partida do interior para a cidade grande revela um percurso subjetivo de indivíduos deslocados, divergentes de uma sexualidade majoritária, que

buscam na metrópole um espaço de liberdade, de afirmação de suas identidades, ainda que estas corram o risco de serem perdidas em meio à multidão anônima.

É pertinente observar a forma peculiar como se dá a incorporação à estrutura do texto de temas sociais complexos como a migração, a discriminação sexual e o caos da cidade grande. A reconstrução do real a nível de texto faz-se por um processo mimético rico e complexo em que as questões sociais abordadas deixam de ser questões externas para se tornarem texto literário.

Pérsio e Santiago dirigem-se a uma pizzaria, após um percurso de carro pela Rua da Consolação[23], local em que já se sentem à vontade um com o outro para lembrar a infância comum e a discriminação sexual sofrida: "Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso* (sic), me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou?" (ABREU, 2005b, p. 163).

Juntos, compartilham as memórias sobre os outros homossexuais de Passo da Guanxuma, como o barbeiro que se enforcou e o solitário cabeleireiro. Santiago revela ter sido noivo por seis anos de uma jovem da cidade, que posteriormente descobriu ser lésbica, revela também que rompeu o noivado após conhecer Roberto, seu companheiro por dez anos. Pérsio fala da inconstância de seus relacionamentos: "... eu nunca consegui ficar mais de um mês transando a mesma pessoa. Sempre me dá uma. *Uma coisa*, já conheço aquele corpo, aquele cheiro, aquele gosto. Aí vou à luta." (ABREU, 2005b, p. 171), bem como a visão que tem sobre o amor entre homens: "amor entre homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não aguento. Um mês, dois. (...). Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda" (ABREU, 2005b, p. 176).

Sob forte chuva, a dupla percorre as avenidas Rebouças e Brigadeiro Faria Lima, enquanto desenvolve sua intimidade por meio de interesses comuns, como música, cinema, e na certeza da distância que os separa das novas gerações: "... a gente tem a cabeça cheia de versos e filmes e livros e histórias e memórias que para eles já não têm nada a ver. Peças de museu, nossas emoções. Todas as emoções." (ABREU, 2005b, p. 187).

[23] Famosa rua que cruza a Avenida Paulista, ligando o centro da cidade à região conhecida como Jardins. O texto ainda fará referência a outras grandes avenidas da cidade, como Avenida Rebouças e Brigadeiro Faria Lima.

Também se revela uma consciência dos personagens quanto à importância de sua experiência: “Mal comecei, mal comecei a me desembaraçar de toda a culpa. Quero o que ainda não veio” (ABREU, 2005b, p. 187). Aqui, os personagens se veem num ponto de inflexão. Inicialmente, percebem o quanto sua experiência perde o espaço principal para as demandas das novas gerações, pautadas por seus próprios desejos e medos. Ao mesmo tempo, veem-se obrigados a repensar sua trajetória enquanto se adaptam às novas demandas, como o surgimento da AIDS.

Essa adaptação implica em lidar com a memória do trauma: “eu fico pensando se o mais difícil no tempo que passa não será exatamente (...) o acúmulo de memórias, a montanha de lembranças que você vai juntando por dentro” (ABREU, 2005b, p. 187). E, além disso, ter que conviver com novos fantasmas: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada” (ABREU, 2005b, p. 188). O conto traz uma das primeiras referências à AIDS na literatura brasileira, antecipando o temor social causado pela epidemia e o destino do autor, vitimado anos depois pela doença.

Sendo obrigados a conviver com a memória e encarar seus novos medos, Pérsio e Santiago buscam novas formas de liberdade somente permitidas na cidade moderna:

> Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas (BERMAN, 1986, p. 154-5).

Os bares gays em que se dá a parte final da narrativa são uma representação ideal dessa nova experiência a que Pérsio e Santiago são levados pelos corredores urbanos. Tratam-se de espaços contraditórios em que as personagens identificam ao mesmo tempo signos de liberdade e de massificação:

> A sacralização da bobagem. E são todos exatamente assim. Felizes, descontraídos, sem problemas. (...) Soltos, sem culpa nem traumas. Todos muito bem vestidinhos com os modelitos que trouxeram de Nova York, todos adoram Nova York. Musculosos, liberadinhos, burrinhos. Umas gracinhas (ABREU, 2005b, p. 190-1).

E é no primeiro desses espaços que a dupla irá ter sua harmonia rompida, após a noite marcada por confissões íntimas e álcool, quando Pérsio chama Santiago pelo nome do companheiro falecido deste. Ofendido, Santiago foge para a rua em plena chuva, para logo ser alcançado e beijado pelo outro. Embora Pérsio revele querer ir para "qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa mais inteira, não esta cidade, não este país" (ABREU, 2005b, p. 202), os dois seguem o caminho de outro bar.

A metrópole está assim reconstruída literariamente no texto, podendo ser vista como um elemento indispensável para compreendermos as ações dos protagonistas. O desejo de fuga das personagens é suplantado pelo turbilhão de emoções da cidade moderna, que no amplo leque de possibilidades que oferece a seus *flaneurs,* exclui qualquer possibilidade de escaparem dela, nada lhes restando senão o sonho cada vez mais irrealizável de Santiago de

> certificar-se de que em algum ponto da cidade existia um espaço onde não seria forçado a movimentar-se, onde não houvesse nenhuma conversa, nenhuma solicitação de fora, nenhuma possibilidade de prazer ou dor, nenhuma expectativa. Somente um silêncio de homem sozinho naquelas manhãs sem praças nem maçãs, olhando a luz do dia do lado de fora da janela. (ABREU, 2005b, p. 202).

Encurralados pelo frenesi do presente e incapazes de se desfazer do passado, cabe a Pérsio e Santiago peregrinar por mais um bar, nomeando mais de seus fantasmas a cada novo passo.

Enfim, exaustos de sua catártica jornada noturna, Santiago parte após deixar Pérsio sozinho em casa, apenas para logo depois retornar e juntos expressarem seu desejo: "Quero ficar com você". Este é o seu presente, um novo ponto partida. Entretanto, é um tempo que jamais se desvencilha do amargo passado, com que, agora, após sua jornada, sentem-se capazes de lidar.

Agora purificados (pela noite, pela chuva, pela jornada conjunta), emersos de seu passado e certos do caminho a seguir já que "não existe volta para quem escolheu o esquerdo", sua comunhão pode finalmente se dar: "Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom" (ABREU, 2005b, p. 226).

2.3 O TRÂNSITO DA CONTRACULTURA ENTRE “AQUELES DOIS” E “PELA NOITE”

Propondo uma comparação entre “Aqueles dois” e “Pela noite”, nessa seção analisamos como a representação literária dos valores da geração contracultural e as próprias perspectivas da homoafetividade se transformam no intervalo histórico compreendido entre os dois contos. Ou seja, entre a ditadura militar e a abertura política.

Tendo sido publicados no intervalo de pouco mais de um ano (entre 1982 e 1983), mas guardando um lapso temporal um pouco maior entre sua escrita (o volume *Morangos mofados*, em que se encontra “Aqueles dois”, levou dois anos depois de escrito para ser publicado), os dois contos fazem várias referências ao contexto cultural da época em que foram escritos, sendo visível a transformação da representação desses valores entre um conto e outro.

Enquanto “Aqueles dois” foi produzido no início da abertura política e representa ainda de uma forma muito presente uma série de valores da geração dita contracultural à qual pertencera Caio, “Pela noite” já possui algum distanciamento histórico dos acontecimentos que marcaram os anos 1970 e projeta sua narrativa para os valores culturais que viriam a marcar a década de 1980 e a escrita posterior do autor. A identificação com o panorama histórico permitirá verificar como se dá na obra o trânsito dos valores da contracultura, desde sua conotação política na década de 1970 até sua degeneração individualista na década seguinte.

Novamente, recorremos à morte de John Lennon em 1980 para ilustrar a passagem do sonho da contracultura para o mofo que cobriria os campos de morangos da canção *Strawberry fields*, que deveriam durar para sempre. É a representação dessa realidade que buscaremos verificar nos contos “Aqueles dois” e “Pela noite” de Caio Fernando Abreu como forma do autor repensar a trajetória de uma geração e buscar novos caminhos para ela.

2.3.1 “Aqueles dois”: um mosaico contra(cultural)

Analisamos agora “Aqueles dois” a partir do conjunto de referências contraculturais que, como entendemos, tornaram sua escrita possível. Ao procedermos à leitura, um fato que chama a atenção é que o conto remete frequentemente a textos literários, filmes, músicas e obras de arte, o que permite imaginar a relevância dessas referências para a construção da narrativa.

Optamos por destacar com parênteses a expressão contracultural no título desta subseção por compreendemos que mesmo as referências gestadas em outros contextos culturais podem ser interpretadas à luz da contracultura. Um exemplo são os versos de Walt Whitman citados na epígrafe do conto que, como veremos, podem ser entendidos como uma alusão a uma relação homoafetiva, interpretação esta menos provável no contexto imediato de sua produção, no século XIX. Outro exemplo é o quadro de Van Gogh que adorna o quarto de Saul e que, no conto, pode ser visto como uma alusão à solidão da personagem migrante na cidade grande.

Iniciemos pela epígrafe do texto. Nela, cita-se brevemente o poema *So long!* do escritor americano Walt Whitman: “I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen´d. I say you shall yet find the friend you were looking for”[24] (ABREU, 2005a, p. 132). Fora de seu contexto imediato de produção e divulgação, os versos nos remetem à ideia de adesão, união entre partes e ao encontro do amigo que se procura. Assim, a citação pode guardar relação com a narrativa de Caio ao se referir à amizade entre homens, tema dominante no conto em análise. Um ponto curioso da citação é o destaque que parte da crítica dá a um suposto comportamento homoerótico de Whitman, com uma possível interpretação do tema da amizade entre homens como uma alegoria para um vínculo afetivo entre eles. Sobre isso, Bloom (2001) nos diz que

> ...é difícil discutir o autoerotismo de Whitman. Há pouco indício de que Whitman tenha tido algum dia relações sexuais com alguém que não ele mesmo, e com base no que eu entendo de sua vida e sua poesia, desconfio que só houve uma tentativa abortada de relacionamento, supostamente homossexual, no inverno de 1859-60. Talvez Whitman redescobrisse que encostar seu corpo no de outra pessoa era o máximo que podia suportar. (p. 259).

[24] Em tradução livre: “Eu anuncio a adesão, eu digo que ela deve ser sem limites, sem amarras. Eu digo que você deve ainda encontrar o amigo que você procura”.

Assim, se uma suposta homossexualidade pode ser uma chave interpretativa para o poema de Whitman, sua citação na epígrafe de “Aqueles dois” nos remete à mesma suposição quanto aos protagonistas do conto, suposição esta que marcará a relação daqueles dois com os colegas de escritório e que será fundamental para a perseguição por eles sofrida. Logo, a suposição que ronda a escrita do autor americano recai também sobre Raul e Saul e a conexão entre os dois contextos (e sua reinterpretação a partir dos valores contemporâneos à escritura do conto) permite ao leitor perceber na relação da dupla algo além de um simples vínculo de amizade entre homens.

Outra referência da cultura americana, desta vez cinematográfica, diz respeito ao filme que enseja a amizade entre a dupla. O fato de Raul conhecer o filme *Infâmia*, que fizera Saul acordar tarde e chegar atrasado ao trabalho, deixa-o perplexo. Curiosamente, a narrativa não se ocupa em descrever o filme, ainda que se trate um narrador onisciente, capaz de nos apresentar vários aspectos da consciência de suas personagens. Sendo a elipse um elemento recorrente na narrativa de Caio, em “Aqueles dois” o leitor se depara com uma sentença incompleta, interrompida por um ponto e não por reticências: “... não é aquela história de duas professoras que.” (ABREU, 2005a, p. 135). A interrupção brusca da descrição do filme e a não retomada do mesmo no restante do conto poderia dar-nos a impressão de menor relevância da película para a narrativa. Entretanto, o enredo omitido do filme é muito similar à história que nos é contada. Com o título original de *The children´s hour*, ele trata de uma aluna de uma escola feminina que, punida por seu mau comportamento, acusa as duas diretoras de manterem um relacionamento lésbico. A acusação leva os pais a retirarem as filhas da escola e destrói a carreira das diretoras. Em meio ao turbilhão que convulsiona suas vidas, uma delas afirma que o que sente pela amiga extrapola a simples amizade e acaba se suicidando.

O filme, lançado em 1961 e dirigido por William Wyler, mesmo diretor do premiado *Ben-Hur*, foi baseado na peça de Lillian Helmann de 1934, que alcançou grande sucesso na Broadway, à época de seu lançamento. Em seu enredo podemos encontrar o que seria a ideia original do conto de Caio Fernando Abreu, já que, em ambas as narrativas, a amizade entre duas pessoas do mesmo sexo no local de trabalho é interpretada como uma relação sexual e leva a consequências trágicas. Em ambas, uma acusação baseada meramente na suposição sobre a sexualidade das pessoas é propulsora de uma exclusão dos sujeitos “destoantes” do grupo social.

A particularidade da narrativa de Caio se dá pelo casal de homens, indivíduos cuja sexualidade tem, em nossa cultura, mais visibilidade que os casais de lésbicas. No conjunto da obra de Caio veremos reiteradas referências à homossexualidade masculina, em detrimento à pouca presença de lésbicas em seus textos (ressaltemos a centralidade do lesbianismo em *Onde andará Dulce Viega?*, romance lançado em 1990). Mesmo num possível cânone da literatura homoerótica brasileira, a presença de mulheres é minoritária, como justificado por Lopes (2002a, p. 125), para quem a exclusão das lésbicas em nossa literatura seria ainda maior que a dos homens gays. Assim, vemos mais uma referência cultural ser traduzida para o contexto histórico e social em que se passa o conto.

Trazendo a análise para o campo cultural brasileiro, vemos um jogo ainda mais rico de referências, mesmo que por vezes sutil, como a alusão à origem de Raul e Saul, um vindo do Norte, outro do Sul. Ainda que a narrativa não explore as contradições sociais que marcaram o processo migratório brasileiro que levou milhões de habitantes ao Sudeste do país (especialmente para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo), a exclusão social das personagens é visível na vida carente que levam na metrópole não nomeada no conto. A exclusão social de Raul e Saul na cidade grande leva-nos a crer que suas vidas em suas regiões de origem (Norte e Sul) eram ainda piores e para o leitor fica a hipótese de migração como solução social, como adotada por milhões de nordestinos por décadas durante o século XX, sendo rotulados de “nortistas” nas regiões para as quais migraram.

A condição de migrantes daqueles dois é, contudo, especial, já que seu deslocamento não é apenas geográfico, mas também emocional. A sensação de isolamento pode ser vista no quadro de Van Gogh pendurado na parede do quarto de Saul. Não à toa, ele vê seu quarto refletido no do trágico pintor holandês: “aquele quarto com a cadeira de palhinha parecendo torta, a cama estreita, as tábuas manchadas do assoalho” (ABREU, 2005a, p. 134). O desajuste do pintor, refletido na representação pictórica de seu quarto, inspira Saul a desenhar, marcando assim a relação entre os dois, seus quartos desajustados e sua sensação de não pertencimento.

O bem estar que o encontro traz à vida dos dois está presente na letra do bolero *Tu me acostumbraste*, cantado por Raul, numa mensagem de como a ligação entre os dois se torna vital. Mas essa ligação também enche seus corações de angústia, talvez por não saberem nomear seus sentimentos, talvez por pressentirem o trágico desfecho que

sua amizade pode lhes causar. A música, de autoria do compositor cubano Frank Domínguez, foi gravada por Caetano Veloso em *Araçá azul*, disco lançado em 1972. A gravação de uma música em espanhol, composta por um compositor latino-americano, reflete a preocupação da época em estabelecer um diálogo entre países periféricos, num trânsito cultural entre povos submetidos a um cânone cultural eurocêntrico. Não à toa, neste mesmo disco, Caetano gravaria a canção *Sugar cane fields foverer*, em que a antropofagia tupiniquim desloca os campos de morangos dos Beatles para as plantações de cana do litoral nordestino, num trem que levaria não a campos ingleses, mas a Santo Amaro, terra natal do cantor.

Se há, por parte de Caetano Veloso, a incorporação de elementos da cultura europeia ou norte-americana, há também o diálogo com a música latino-americana, assim como em "Aqueles dois", Caio Fernando Abreu pensa seu mosaico contracultural como ligado tanto aos *strawbery fields* de Lennon e MacCartney, quanto à canção cubana. Se há a necessidade tropicalista de antropofagizar o europeu, há também a mão estendida a outros povos do dito terceiro mundo. A preocupação com uma "comunidade latina de nações" está não só no campo cultural dos anos 1970, mas também no artigo 4º da Constituição Federal promulgada em 1988, numa clara referência de como as discussões travadas no campo cultural refletiram no campo político brasileiro.

O mosaico contracultural da narrativa se estende mesmo a outras culturas dominantes que não a inglesa ou americana, como o cinema italiano de Luchino Visconti em *Vagas estrelas da Ursa*, visto na televisão por Raul e Saul. O progressivo acesso a bens de consumo como televisões e o surgimento de um mercado cultural brasileiro que encontra um público interessado, por exemplo, em filmes produzidos fora da indústria de entretenimento americana, revelam um aspecto da modernização autoritária promovida pela ditadura militar brasileira[25]. O desenvolvimento econômico do país não leva apenas os habitantes a migrarem para grandes centros, também faz com que esses se deparem com possibilidades de consumo cultural inéditas. O acesso a bens culturais se democratiza (ainda que lentamente), com o crescente consumo de livros e discos no Brasil no início dos anos 1970 e o sucesso de público de nossa produção cinematográfica mesmo durante um período de forte repressão à liberdade individual.

A representação desses valores permite uma conexão do tempo narrativo ao tempo histórico marcado pelo que denominamos como contracultura e a interpretação

[25] Ver nota 11, no primeiro capítulo.

desses signos como contraculturais nos permite compreender como Caio Fernando Abreu parte de um contexto histórico específico para construir um complexo jogo de referências que podem e devem ser lidas à luz do processo cultural brasileiro, marcado por uma rápida modernização autoritária. Essa chave de leitura se revela ainda mais valiosa quando lembramos que Raul e Saul não são militantes da esquerda revolucionária, nem são *hippies* voltados a alguma viagem libertário-alucinógena. Raul e Saul são "apenas" dois homens pobres, migrantes e solitários preocupados com a própria subsistência econômica e emocional. Ao terem representadas suas vidas ordinárias na narrativa, esta não se furta de mostrar como eles, antes de tudo, são sujeitos de seu tempo, presos a uma complexa teia de valores marcados historicamente.

2.3.2 A degeneração da contracultura em "Pela noite"

Se em "Aqueles dois", pudemos verificar como a narrativa se constrói a partir de um jogo de referências contraculturais, em "Pela noite", analisaremos como os valores da contracultura encontram representação a partir de sua mudança histórica e de sua degeneração ao serem incorporados pela sociedade individualista e hedonista do início dos anos 1980. Ressaltemos aqui que não há uma superação histórica no sentido positivista do termo, como diz Larry Wizniewsky em sua Dissertação de Mestrado, ao refletir sobre a crítica da contracultura feita por Caio:

> Nessas narrativas organizadas numa linha de temporalidade evolutiva não há uma organização positivista no sentido de evolução. Ao contrário, ao constatar a crescente pobreza da experiência contracultural, e seus efeitos sobre os personagens, o sentido de crítica emana da própria descrição. (2001, p. 126).

E a descrição da trajetória de Pérsio e Santiago, ainda que distinta da trajetória seguida pelas personagens do conto anterior, também traz uma série de referências ao contexto histórico de sua produção e aos valores da geração contracultural. Contudo, podemos verificar como esses valores se encontram degenerados pelo turbilhão de experiências oferecidas pela metrópole paulistana dos anos 1980.

Uma primeira diferença entre os dois contos é percebida na relação entre as personagens e sua sexualidade. Enquanto Raul e Saul são incapazes de nomear o que

sentem, Pérsio e Santiago não só nomeiam seu desejo homossexual, como reivindicam para si essa identidade. Enquanto o comportamento da primeira dupla é rotulado compulsoriamente pelo grupo social como homossexual, a segunda dupla assume esse rótulo com todas as implicações nele contidas. Em ambos os contos há uma identidade sexual pressuposta, independente de uma prática social correspondente. Raul e Saul são gays não porque se relacionem sexualmente com pessoas do mesmo sexo, mas porque adotam um comportamento que, naquele contexto opressor, podia ser interpretado como homossexual. Já Pérsio e Santiago, ainda que não revelassem sua prática sexual, poderiam ser identificados por meio dos diversos aspectos periféricos que marcam a identidade homossexual contemporânea, presentes, por exemplo, nas saunas, bares e boates que frequentam. Assim, enquanto em "Aqueles dois", a identidade homoerótica é apenas pressuposta pelo vínculo de amizade entre dois homens, em "Pela noite", essa identidade transcende um vínculo de amizade e pode ser vista nos espaços de convivência destinados a esse público.

A menção aos diversos espaços de convívio gay que surgem no Brasil entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 permite-nos supor uma mudança de comportamento entre o tempo narrativo dos dois contos. Como se Pérsio e Santiago fossem o casal possível após Raul e Saul. Casal de uma temporalidade seguinte, mas que compartilha uma mesma experiência passada de trauma e repressão. Se Raul e Saul parecem ter sido poupados dela em momentos anteriores (a narrativa não faz menção ao homoerotismo em seus passados), Pérsio e Santiago tem suas experiências destrinchadas: um, traumatizado por ter escondido seu desejo na adolescência, outro, traumatizado por ter sido perseguido desde a infância e rotulado compulsoriamente como algo que sequer entendia, perguntando-se se de fato era aquilo que diziam que ele era.

Ainda que as trajetórias passadas possam se confundir, o decurso histórico entre as duas narrativas revela uma clara mudança de valores em que, num primeiro momento, há um desejo a ser escondido e, num segundo momento, há uma identidade a ser reivindicada e vivida no dito "gueto gay" em que Pérsio e Santiago se confinam.

Entretanto, o surgimento de espaços de convivência gay no decurso de tempo entre as duas narrativas é apenas uma das referências históricas marcadas no conto, outras bandeiras contraculturais, como as drogas e a sexualidade, aparecem modificadas em "Pela noite". Na nova década, as bandeiras antes tidas como subversivas são

esvaziadas de seu significado político, como se deduz retomando o depoimento de José Celso Martinez Correa, datado de 20 de outubro de 1979: “Isso teve um momento muito forte, mas hoje em dia é um mercado como outro qualquer. Inclusive a droga está caríssima, o rock ficou chatíssimo...” (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 173). Mesmo a tão propalada revolução sexual é tragada pela ordem dominante em que “o sexo ‘liberado’ virou uma mercadoria entre outras, agregando valor à economia capitalista globalizada”. À ideia do sexo livre sucede-se uma prática hedonista e narcisista “do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento.” (KEHL, 2005, p. 36/37).

Essa mesma indústria de entretenimento irá banalizar a reprodução de obras de arte. Se em “Aqueles dois” a tela de Van Gogh cria uma relação entre Saul e o pintor, estabelecendo um diálogo entre o desajuste dos dois ao mundo convencional, em “Pela noite”, a tela de Klimt pendurada na parede do apartamento é só uma de muitas referências culturais que aparecem como numa enxurrada. Sem tempo de construir um significado individualizado na narrativa, cada obra de arte, cada música, cada livro significa apenas a partir do conjunto que formam ao revelar o excesso de informação criado pela indústria cultural e a banalização dos objetos artísticos, esvaziados de um significado histórico, até que se tornem aptos para um consumo alienado como qualquer outra mercadoria.

Igualmente banalizados, o sexo e as drogas estão frequentemente presentes na narrativa, tanto na sauna em que as personagens se reencontraram, quanto na referência a encontros casuais: “não me ouviu descartar agora a pouco mais uma suculenta ‘FF’?” (ABREU, 2005b, p. 128). A abreviação do termo “foda fixa” aparece no texto como uma menção ao sexo sem afetividade entre parceiros. Se nos anos 1970, o sexo livre era uma bandeira política, em “Pela noite”, ele leva não os sujeitos à liberdade, mas aos sentimentos de perda e desencontro. A falta de compromisso afetivo traz frustração para Pérsio: “ultimamente tenho me deitado com príncipes e acordado com sapos...” (ABREU, 2005b, p. 128), traz também uma visão da sexualidade e das drogas como algo banalizado: “... gosta de sacanagem forte? Muito *fist-fucking*, cada posição menino, nem te conto...” (ABREU, 2005b, p. 129) e “se estiver a fim de queimar uma coisa tá na latinha” (ABREU, 2005b, p. 130).

No auge da contracultura, as drogas apareciam como meio de expansão da consciência e acompanhavam uma experiência coletiva de autoconhecimento, vemos isso em “O ovo apunhalado”. O conto, repleto de referências a alucinações provocadas

por drogas, encerra o livro homônimo, produzido entre 1969 e 1973 e publicado em 1975: “A minha cabeça gira. Não. Minha cabeça não gira. A minha cabeça cresce e se derrama pela rua e eu fico vendo as pessoas caminharem por entre meus cabelos.” (ABREU, 2001, p. 169). Já em “Pela noite”, as drogas aparecem como mais um produto a ser consumido de forma banal, expostas numa latinha na casa de Pérsio, desprovidas de qualquer ritual que lhes atribuiria o significado que tinham durante os anos 1970. Idem com o sexo que, pelo menos para Pérsio, era apenas uma experiência de fuga e indiferença, longe de sua bandeira política de revolução de costumes e liberdade individual.

A pioneira menção à AIDS no conto escrito e publicado em 1983 não vem à toa: superada a utopia coletivista de uma geração que estava prestes a enterrar seu principal algoz, o regime ditatorial, a juventude contracultural, antes de hastear novas bandeiras, adquiriu um novo inimigo, desta vez um vírus “de direita e moralista” [26] (ABREU, 2006, p.58) que sepulta a esperança do amor livre. O nascimento do novo inimigo sem que tenham sido escolhidas novas bandeiras ilustra bem a derrocada dos ideais coletivistas da década anterior e sua flagrante incapacidade de reestruturação. A narrativa de Caio Fernando Abreu irá, a partir daí, assumir o vírus como uma ameaça constante, sempre cercada pela elipse que marcara, até “Aqueles dois”, o amor que não ousava dizer o nome. Se o novo contexto permite ao autor abordar o homoerotismo de forma mais livre, o que vinha fazendo a partir de 1977 em *Pedras de Calcutá*, a omissão do nome da nova doença ocupará um papel central na narrativa, como metáfora para um velho mal estar, a solidão das personagens, agora num novo estado de espírito, distante de uma utopia coletiva e presa a uma sociedade individualista e corroída por um vírus mortal.

[26] Na crônica “A mais justa das saias”, publicada em *O Estado de São Paulo* em 25 de março de 1987 e republicada postumamente na coletânea de crônicas *Pequenas epifanias* (ABREU, 2006, p. 58-60), Caio reflete sobre sua primeira impressão ao saber do vírus, após a morte do estilista Markito ser anunciada na imprensa. Reflete também sobre o que chama “AIDS psicológica”, o clima de medo que o surgimento da doença causou. Sobre isso discutiremos na última sessão do terceiro capítulo.

3 HOMOAFETIVIDADE E DEMOCRACIA NOS CONTOS

3.1 REPENSANDO O PROJETO DE GERAÇÃO EM “AQUELES DOIS” E “DAMA DA NOITE”

No capítulo anterior, analisamos como o período de transição entre a ditadura militar e a democracia brasileira influenciou a representação da homoafetividade na narrativa de Caio Fernando Abreu. Em nosso último capítulo, nós nos deteremos sobre os contos publicados no volume *Os dragões não conhecem o paraíso*, “Dama da noite” e a narrativa que nomeia a obra.

No primeiro, buscaremos compreender as perspectivas do afeto para a geração contracultural representada a partir da reflexão que esta se permite fazer, agora com algum distanciamento temporal, de seu trajeto histórico. Propomos isto por meio de uma comparação entre este e o primeiro conto analisado na pesquisa, a fim de compreendermos como a variação de onisciência dos narradores implica numa internalização do contexto social. Em seguida, analisando a narrativa de “Os dragões não conhecem o paraíso”, veremos como, superada a perspectiva do projeto de geração que marca a obra do autor, emerge a questão do afeto nos indivíduos marcados por uma nova conjuntura histórica democrática, mas eminentemente individualista.

Para uma melhor compreensão de “Dama da noite” proporemos, também, uma análise das implicações que a indefinição do gênero (masculino/feminino) da narradora causa nas possíveis interpretações da narrativa (Seção 3.2).

Partindo da classificação de narrador onisciente neutro como apontada por Norman Friedman (2002), pretendemos compreender como tal recurso se configura relevante no conto que guarda relação com o período de repressão brasileiro “Aqueles dois”, publicado em 1982, ao omitir fatos da narrativa não apenas dos protagonistas, como também do leitor. Em seguida, analisamos como se aplica a noção de “autoconsciência” da personagem, segundo Mikhail Bakhtin (2010), no conto publicado já no período democrático, em 1988, “Dama da noite”, ao limar da narrativa fatos que extrapolem a consciência das personagens.

Os recursos formais mobilizados nas duas narrativas revelam-se fundamentais para que se possa recuperar o contexto histórico de sua produção e as relações entre a escrita de Caio Fernando Abreu e o processo de abertura política brasileira.

3.1.2 O narrador onisciente neutro em "Aqueles dois"

Segundo Lukacs, toda grande arte não pode se furtar de representar as personagens em suas relações com a realidade social e seus grandes problemas:

> Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, já que então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida,... (2010, p. 188).

Nas narrativas em questão, verificamos que essas ligações entre texto e realidade se dão por meio de escolhas formais que, embora distintas, revelam-se nem um pouco arbitrárias.

Adotando o conceito de narrador como "entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação discursiva.*" (REIS; LOPES, 1988, p. 61, grifo do autor), analisamos, inicialmente, suas configurações em "Aqueles dois".

Para compreendermos como a configuração do narrador é fundamental para o efeito estético buscado no texto, recorremos à classificação proposta por Norman Friedman a partir da concepção de que a ficção de nosso tempo tenderia a um desaparecimento do autor e que tal ocorrência poderia ser verificada por meio da análise do ponto de vista na ficção[27].

Sem estabelecer uma hierarquia entre tipos de narrador, Friedman os enumera desde a onisciência intrusa da narrativa tradicional até o ponto máximo de exclusão autoral, que transmitiria, sem seleção ou organização aparente, fatos da vida como eles ocorreriam diante do meio de registro, nomeado como "narrador-câmera".

[27] "... o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa." (FRIEDMAN, 2002, p. 169). Verificamos que o teórico, por vezes, utiliza o termo autor como sinônimo de narrador. Ao nos referirmos a ele, conservaremos sua terminologia, ainda que, em nossa análise, partamos da visível distinção entre os dois, uma vez que o autor seria um elemento externo ao texto, enquanto o narrador seria a voz interna que nos relata os fatos e descreve personagens.

Para evitar o distanciamento do objetivo central de nossa análise, optamos por apresentar a classificação em apertada síntese, qual seja: autor onisciente intruso[28] (cuja principal marca seria a presença de intromissões e reflexões sobre as personagens e sobre a elaboração da narrativa), narrador onisciente neutro (diferindo do anterior apenas pela ausência de intromissões diretas), eu como testemunha (a narração se daria a partir de uma personagem), narrador-protagonista (a personagem-narrador seria o protagonista da ação), onisciência seletiva múltipla (a narrativa em terceira pessoa reproduziria diretamente a mente das personagens), onisciência seletiva (a narrativa em terceira pessoa se limitaria à mente de apenas uma personagem), modo dramático (narrativa limitada ao que as personagens fazem e falam) e câmera (como descrito acima, fatos narrados como se captados por uma câmera, sem nenhuma intromissão).

Ainda que o romance moderno possa ser mais identificável com tipos mais próximos do apagamento do narrador e da diminuição dos níveis de separação entre texto e leitor, acreditamos que a classificação mais adequada para o conto analisado seria a do narrador onisciente neutro.

Embora essa categoria não interfira diretamente na narrativa, sua característica predominante é apresentar cenas e personagens por sua própria voz, ainda que estas últimas possam, por vezes, falar por si mesmas. Essa predominância se verifica no conto em trechos como: “Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nomes às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.” (ABREU, 2005a, p. 132). Mesmo nas hipóteses em que caberia o recurso do discurso direto, o texto se mostra menos próximo de uma expressão imediata das personagens, uma vez que suas falas se encontram entremeadas pelo discurso do narrador e privadas de marcadores gráficos como dois pontos e travessões, que indicariam uma clara alternância entre o discurso do narrador, externo aos fatos e o das personagens. Podemos verificar esta ocorrência no seguinte trecho: “Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café...” (ABREU, 2005a, p. 135). No excerto apresentado, verificamos que a comunicação discursiva se transfere do narrador para a personagem e logo em seguida retorna para aquele sem nenhum recurso formal que marque a

[28] Empregamos o termo conforme traduzido na edição citada, ainda que, em sua versão original, Friedman nomeie este narrador como *Editorial Omniscience*, numa acepção que afasta a ideia de intrusão do narrador.

alternância, como se a consciência da personagem fosse uma mera extensão do narrador.

A exposição de fatos ignorados pelos protagonistas afasta a possibilidade de verificarmos uma onisciência seletiva múltipla no texto. Para que esta se perfizesse, os fatos deveriam vir diretamente da consciência das personagens, já na onisciência neutra, é o narrador que nos conta o que lá se dá. De fato, um ponto central para o enredo é a ignorância de Raul e Saul do crescente estranhamento causado pela sua amizade nos colegas de escritório: “As moças em volta espiavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem.” (ABREU, 2005a, p. 137). Ora, uma vez que a progressão dos fatos se dá não só pela crescente proximidade daqueles dois, mas também por sua alienação quanto aos acontecimentos ao redor, a hipótese de que os fatos emanassem diretamente de suas consciências excluiria tal “ensimesmamento” e destituiria do enredo parte da legitimidade do choque que a demissão causa na dupla.

Outro aspecto próprio da onisciência neutra é a sumarização que o narrador promove dos fatos, explicando-os depois que ocorrem, “em vez de apresentados *cenicamente* como se ocorressem naquele instante.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). O uso pelo narrador de tempos verbais no passado revela a conclusão dos fatos antes de seu relato: “Meses depois, (...) um deles diria que a repartição era como ‘um deserto de almas’.” (ABREU, 2005a, p. 132). Nesse trecho, verificamos, inclusive, vários níveis de passado aos quais o narrador se refere, já que o momento em que as personagens cunham a expressão pejorativa em relação ao ambiente de trabalho é melhor detalhado ao ser retomado em outro trecho do conto: “Foi dessa vez que, ácidos e unidos, falaram no tal deserto, nas tais almas.” (ABREU, 2005a, p. 136).

Neste ponto, cabe-nos perguntar por que um autor identificado fortemente com uma escrita literária contemporânea opta por construir sua narrativa a partir do que Friedman classifica como onisciência neutra, em vez de recorrer a recursos narrativos mais próximos das formas de onisciência seletiva que o crítico atribui a autores como Virgínia Wolf e James Joyce, marcos da escrita modernista do século XX.

De fato, atribuindo autoridade e conhecimento sobre o enredo ao narrador ao tempo em que oculta parte dos acontecimentos dos protagonistas, instaura-se no texto de Caio Fernando Abreu um nível adicional de distanciamento entre os fatos narrados e o leitor que os apreende, num caminho inverso ao trilhado por alguns dos escritores modernistas que o antecederam.

Assim, para compreendermos a escolha formal consolidada no texto, devemos retomar o principal aspecto de seu enredo.

Sob o subtítulo “História de aparente mediocridade e repressão”, o conto relata a amizade entre dois homens solitários que desenvolvem um profundo vínculo afetivo. Ainda que não haja uma menção expressa ao tempo histórico em que se dão os fatos, sabemos que a escrita do texto se deu em fins do regime militar brasileiro e que o volume *Morangos mofados,* como já dito, seria uma reflexão do autor sobre os caminhos trilhados pela geração da contracultura na qual se encaixaria.

Há ainda outros indícios do tempo histórico em que se passaria a narrativa. Um deles é a compulsória rotulação da amizade entre Raul e Saul como uma relação homossexual (já que as personagens secundárias apenas supõem a natureza da relação entre os dois) e a dura repressão impingida a esta. Assim, sabemos que se trata de uma sociedade que não só reconhece a existência de uma identidade homossexual como a inferioriza em oposição à identidade heterossexual dominante, daí as cartas anônimas denominarem a relação como “anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio” e “psicologia deformada” (ABREU, 2005a, p. 140). Sabemos também que se trata de uma sociedade profundamente autoritária, como o Brasil da ditadura militar, que se permite punir indivíduos pela simples suposição de que estes adotariam práticas divergentes dos valores dominantes (Raul nega veementemente ao chefe o aspecto sexual da relação).

Cabe aqui, ressaltarmos um curioso recurso narrativo: o narrador deixa claro que os momentos de proximidade física entre os protagonistas não chegam ao conhecimento dos colegas de escritório. O grupo, embora pareça censurar de forma coesa os dois, nada tem de concreto para decidir majoritariamente por sua exclusão. Mais: as cartas do autodenominado guardião da moral não são apresentadas a eles: “Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las.” (ABREU, 2005a, p. 140). Também não há no texto nenhum elemento que comprove que a retaliação tenha partido de alguém do escritório, ou de todo seu conjunto. O narrador, ainda que onisciente, não traz à superfície do texto a certeza da existência das cartas, ou, se elas existem, a certeza de quem seria seu autor. Igualmente não há certeza de que não sejam um mero recurso do chefe para justificar a demissão, ou que não tenha o grupo agido em conjunto com ele para garantir a expulsão daqueles dois.

O conjunto de dúvidas deixado pelo texto pode num primeiro momento causar profunda estranheza, já que a onisciência do narrador permite presumir que este não só saberia da existência das cartas como conheceria sua eventual autoria. Entretanto, não só as personagens, mas o próprio leitor é privado de saber a "verdade" sobre elas, uma vez que o narrador opta por não nos dar certeza alguma.

Deixado num ponto de suspensão, cabe ao receptor do texto elucubrar sobre a narrativa e tentar, a partir do contexto de produção da obra, recuperar as informações que levariam à "verdade" do universo narrativo. Se o contexto social de produção da obra não permite trazer uma interpretação única ao conto, a recuperação da relação entre literatura e sociedade pode levar à compreensão de como a escolha formal pela onisciência neutra do narrador representa o contexto autoritário em que se deu a criação literária e como esse mesmo contexto pode condicionar as possíveis interpretações que lhe serão dadas.

Retomando Friedman, a análise da opção por um tipo de narrador específico é crucial "quando vista como reveladora dos propósitos do autor e, ainda mais fundamentalmente, a estrutura básica de valores que ela incorporou por meio daquela técnica" (2002, p. 181). Por meio da onisciência neutra do narrador e este, ao nos omitir a autoria ou mesmo existência das cartas que ensejam a expulsão da dupla, nos leva a perceber que qualquer personagem (os colegas de repartição, o chefe, ou mesmo um terceiro alheio à narrativa) pode tê-las enviado. Ou ainda, o chefe pode ter simplesmente inventado as cartas a fim de ver a dupla excluída de seu convívio.

Assim, ao permitir que se atribua a culpa pela punição daqueles dois a qualquer indivíduo, o narrador impõe ao receptor do texto a percepção do contexto autoritário em que se dá a narrativa, em que pode o Estado se abster de agir diretamente contra aqueles que lhe são divergentes, já que o grupo social voluntariamente busca garantir a eficácia do controle dos cidadãos. Tal controle é reiteradamente representado nos contos de Caio Fernando Abreu. Tendo produzido parte considerável de sua obra durante a ditadura militar, não é raro ver duplas identificadas como homossexuais serem vítimas de punição, seja ela explícita (o ato sexual violento em "Sargento Garcia") ou metafórica (a loucura em "Uma história de borboletas").

Logo, a escolha formal pela onisciência neutra, revela-se não acidental, já que, graças a esse narrador, o texto pode apresentar fatos alheios à consciência das

personagens (e também ao conhecimento do leitor) ao tempo em que condiciona a compreensão do texto à indissociável relação entre a obra literária e o contexto social.

Ao optar por um recurso formal específico, o autor subordina seu esforço criativo a certos limites que o ajudam a alcançar uma expressão literária mais eficaz. A verdade de sua criação está não na opção entre um tipo de narrador em detrimento a outro, mas na eficácia desta escolha na busca de um efeito estético específico.

Um outro recurso formal que poderíamos destacar, já que sobre os colegas de escritório poderia recair a possível autoria das cartas, é a caracterização destes como personagens secundárias no texto. Durante a narrativa, vemos que a tentativa de aproximação dos colegas de escritório, especialmente as mulheres, dá lugar à crescente hostilidade à medida que Raul e Saul se tornam mais próximos.

Entretanto, essa mudança de comportamento não implica numa maior complexidade das personagens, já que o narrador, a todo tempo, se refere a elas como um grupo coeso de atitudes idênticas. De fato, tanto no interesse pelos dois: “as mulheres da repartição, casadas, solteiras, ficaram nervosas quando eles surgiram...” (ABREU, 2005a, p. 134) como na repulsa: “os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem.” (ABREU, 2005a, p. 137), as atitudes dos funcionários são sempre vistas como coincidentes.

Segundo E. M. Forster (1974), essas personagens poderiam ser classificadas como planas, podendo ser expressas numa única qualidade, facilmente reconhecíveis e que não se transformam, num contraponto às personagens esféricas, aptas a mudanças, como o são Raul e Saul. Ainda que soe contraditório, a mudança de postura entre tentar se aproximar daqueles dois e, posteriormente, resolverem hostilizá-los, não se revela suficiente para que se configure uma esfericidade dessas personagens, uma vez que a narrativa continua a tratá-las como um grupo, sempre coeso ao buscar algum objetivo.

Contudo, ao usar seu aspecto plano como um contraponto à dupla de personagens esféricas, a narrativa acaba por destacar a humanidade dos protagonistas, situando seu esforço afetivo numa oposição à aridez social de que tentam se isolar. Assim, graças à presença dessas personagens planas, surgem efeitos na narrativa que não são mecânicos e uma visão de humanidade nem um pouco superficial.

3.1.3 A autoconsciência da personagem em “Dama da noite”

Se em “Aqueles dois”, verificamos que a onisciência neutra do narrador foi uma ferramenta adequada para que o texto alcançasse um efeito estético em seu leitor, procuraremos identificar como o mesmo se dá por meio da autoconsciência das personagens em “Dama da noite”, conforme a noção apresentada por Mikhail Bakhtin.

Presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, primeira obra de Caio Fernando Abreu lançada em um contexto pleno de democracia, “Dama da noite” é o nono de treze contos, entre os quais o autor, na introdução do livro, deixa claro haver complementaridade, formando um todo aparentemente fragmentado, mas completo ao tratar do mesmo tema: o amor e suas variações.

O texto não assinado na orelha da edição que utilizamos apresenta a obra como um retrato do Brasil daquele momento, tirado à beira do abismo. A imagem que traria em si seria a fragmentação contemporânea, representada em personagens exiladas de si mesmas e de um mundo em decomposição em que a solidão e o espectro da AIDS tomaram o lugar hostil do autoritarismo político.

O conto apresenta uma personagem sentada num bar ao qual vai quase todas as noites, enquanto “dialoga” com um rapaz mais jovem. A esta segunda personagem não é dada voz direta, mas deduzimos suas reações ao que ouve a partir do que nos diz a narradora-protagonista[29].

Registre-se que não há referência explícita se se trata de uma mulher ou uma personagem transexual, como um homem homossexual que reivindica o gênero feminino, por exemplo. Por questões metodológicas, neste momento da análise, optamos por tipificá-la como mulher já que faz referência explícita à expectativa social do casamento, instituto jurídico vedado aos homossexuais à época da publicação do conto. Em nossa próxima seção, consideraremos mais detalhadamente as implicações que a indefinição do gênero traz ao texto.

O encontro entre a Dama da noite e o rapaz que a ouve não é marcado por uma sucessão de fatos, mas pelo desabafo da Dama da noite, como é chamada por todos, que desde logo revela ser uma pessoa solitária, que vive de rendas e dorme o dia todo. A narrativa centra-se na angústia dessa narradora, que demonstra sua solidão, sua

[29] Embora não seja o centro deste momento da análise, entendemos que o conceito de narrador-protagonista de Friedman se aplique ao conto. Segundo o autor, este narrador se encontraria quase que inteiramente limitado a sua própria percepção, tendo o ângulo de visão num centro fixo (2002, p. 177).

fragilidade emocional e a eterna busca pelo amor de outrem. Deixando claro seu profundo senso de deslocamento, compara o convívio social a uma roda gigante:

> Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota... (ABREU, 1988, p. 91).

Privada da chave que lhe permitiria aderir ao convívio social, cabe dirigir-se (sem os amigos, os quais revela não suportar, já que suas companhias lhe fariam mal) ao bar e revelar a seu interlocutor aspectos de sua vida, como a insistência em procurar "O Verdadeiro Amor" (ABREU, 1988, p. 92), o abuso de álcool, a possibilidade de sexo pago e a profunda solidão de quem não correspondeu às expectativas sociais:

> Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando aos quarenta e não casar e não ter esses monstros que eles chamam *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. (ABREU, 1988, p. 93).

Mesmo seus amigos que se propuseram a "rodar a roda", a reproduzir um modelo social convencional, sofreriam essa mesma sensação de deslocamento. Já para o rapaz, a narradora prevê o enquadramento nesse modelo, já que se pareceria com os outros jovens do bar e todos sorririam para ele. Os valores do jovem e de sua geração são destacados pelo cabelo arrepiado e visual preto e também por outros marcadores da identidade da juventude dos anos 1980: "... você já nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho" (ABREU, 1988, p. 94). Esses símbolos marcam o salto tecnológico e a mudança cultural entre a década de 1970 e 1980 e definem uma identidade diferente da geração em nome da qual fala a narradora.

O conflito entre gerações é então marcado pela oposição da realidade do garoto aos valores da Dama da Noite e seus contemporâneos, revelados pela esperança num projeto coletivo: "A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar,(...) A gente teve uma ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha." (ABREU, 1988, p. 94) .

Finda a ilusão de um projeto de geração, nasce uma nova realidade marcada por novos valores culturais e novas tecnologias, mas também pelo surgimento da AIDS, referida por Caio Fernando Abreu desde "Pela noite" de 1983 e reiterada em várias passagens do volume *Os dragões não conhecem o paraíso*. Ainda que a doença passe a ter uma significação central para o entendimento da obra de Caio, seu nome poucas vezes será dito expressamente, cabendo ao leitor inferi-la a partir do contexto de produção dos contos. É o que se verifica, por exemplo, em "Linda, uma história horrível" (personagem muito magra com manchas púrpuras no corpo) e "Sapatinhos vermelhos" (personagem com gânglios da virilha inchados, recebendo um diagnóstico médico não revelado no texto).

A doença surge como um símbolo da falta de liberdade da nova geração, numa associação entre amor e morte lastreada por mitos que cercavam o vírus no início da epidemia, como as hipóteses equivocadas de contágio ou mesmo, como veremos adiante, o estigma da doença como "câncer gay": "Transmite pela saliva. (...) Transmite pelo suor, você leu em algum lugar (...). Mas na tevê também dá, o tempo todo amor mata amor mata amor mata." (ABREU, 1988, p. 95). A possibilidade de contágio limaria o rapaz e sua geração do contato com o corpo do outro, numa relação contraditória em que o medo do amor se oporia à necessidade do contato físico: "Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos." (ABREU, 1988, p. 95). Dessa necessidade, viria a armadilha oferecida pelo sexo e a constante possibilidade de violência agregada a ele, já que a narradora considera a possibilidade de pagar para fazer sexo com o rapaz e em seguida ser roubada por ele.

Por fim, a Dama da noite revela sua esperança em ter alguém que não possa comprar: "Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar" (ABREU, 1988, p. 97) e se permite imaginar o encontro com este desconhecido: "Ele é de um jeito que ainda nem sei, porque nem vi." (ABREU, 1988, p. 97). Concluso seu desabafo, nada resta à personagem a não ser vestir sua jaqueta e partir sozinha, voltando a ser o que é todo dia: "fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada." (ABREU, 1988, p. 98).

Uma análise preliminar nos permite verificar como a narrativa faz com que todos os elementos presentes no texto emanem da consciência da protagonista, como não há nada que seja apresentado por um narrador intruso cujo conhecimento possa

ultrapassar o autoconhecimento da personagem, ao contrário do que ocorre em “Aqueles dois”.

O que vemos no conto é um discurso que brota da mente da personagem e uma predominância da narrativa em expressar não uma verdade sobre a personagem, mas em expressar o que esta pensa de si mesma e o que acredita que seja a opinião dos outros (o rapaz que lhe serve de interlocutor) a seu respeito. Essa expressão da personagem pode ser nomeada como autoconsciência, conforme a análise de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski e que tomaremos emprestado para analisar o conto de Caio Fernando Abreu.

Sobre o romancista russo, Bakhtin afirma “para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é para o mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (2010, p. 52), ou seja, tudo que sabemos sobre a personagem não a extrapola, não existe informação no texto que a ultrapasse. Tudo que é dito sobre a personagem está dentro de seu campo de conhecimento e não cabe ao autor (ou a um narrador intruso) firmar uma verdade definitiva, suprimindo a autonomia de sua criação. O autor sabe tanto da personagem quanto ela mesma. E tudo que sabemos é o que ela nos expõe. “Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma.” (BAKHTIN, 2010, p. 54).

Nesse aspecto, a Dama da noite é uma personagem autoconsciente e imersa num processo de elaboração de um discurso sobre si que se torna possível graças ao lugar que pressupõe ao seu interlocutor. De fato, toda a elaboração da personagem só é possível pelo que Bakhtin nomeia como “microdiálogo” (2010, p. 85), em que as palavras trazem em si vozes em discussão, que respondem umas às outras e que se refletem reciprocamente. A identificação do rapaz com uma geração distinta da geração da protagonista e a oposição entre seus valores está refletida como dissonância na consciência da narradora. Para a Dama, estão contrapostas a geração que viu fracassar o sonho da contracultura e a geração dos anos oitenta, que vive alheia à falência do projeto da geração anterior e presa em suas próprias questões, como o medo da AIDS.

Se em *Morangos mofados,* Caio Fernando Abreu repensa os caminhos de sua geração em busca de um novo projeto, em *Os dragões não conhecem o paraíso* sua prosa se depara com a desilusão causada pela perda do sonho e pelos novos algozes que substituíram um regime autoritário. Embora a Dama da noite escarneça do rapaz que “já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS” (ABREU, 1988, p.

94), ela também seria uma vítima potencial da doença: “Já pensou se eu tivesse? Eu que já dei para meia cidade e ainda por cima adoro veado.” (ABREU, 1988, p. 95). A fala supostamente irônica mostra o quanto a personagem se vê obrigada a enfrentar a nova época ao mesmo tempo em que reflete sobre a herança de sua geração. Também mostra a reiteração de um mito sobre a AIDS, como a identificação da doença com um grupo social específico.

Para trazer ao texto a voz de uma geração de sonhos perdidos e vítima de novos inimigos, a autoconsciência da personagem revela-se como um importante trunfo formal. Delega-se à narradora o mister de dizer aos mais novos tudo que se passou, ao mesmo tempo em que seu desabafo denuncia a reelaboração constante da própria identidade, que contraditoriamente diz desprezar a roda em que gostaria de rodar: “...louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota...” (ABREU, 1988, p. 91) e “e até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim.” (ABREU, 1988, p. 94).

Diante desta contradição, podemos afirmar que o ser nunca coincide consigo mesmo nesta narrativa, já que ele se encontra em constante mutação no percurso de sua vida e não há quem lhe possa impor uma versão acabada, já que tudo o que temos é o que sabe de si e que se vê em meio a um processo de autoconsciência que nunca é definitivo. Se Bakhtin nos afirma “A personagem de Dostoiévski em nenhum momento coincide consigo mesma” (2010, p. 57), podemos dizer o mesmo da Dama da noite, porque não há uma verdade definitiva a ser dita sobre ela, mas uma conclusão que sua consciência chega de si mesma, e que é mutável.

Essa personagem discrepante não pode ser revelada por inteiro, os caminhos de sua geração ainda não se encerraram, embora o plano principal tenha sido ocupado por uma nova geração que desconsidera a experiência anterior. O falar ao mais jovem é antes de tudo um mecanismo de autodescoberta, em que narrar a própria angústia é torná-la mais real, mais palpável mesmo que, a partir daí, ainda não se possa vislumbrar um novo horizonte distinto do amargo mofo do sonho, nem também distinto da reclusão que se apresenta como o único horizonte dessa personagem inacabada.

A escolha por limitar o texto à consciência da personagem acaba por tornar possível a elaboração de uma verdade sobre sua geração, ainda que essa verdade seja inacabada. A intromissão de um narrador externo relegaria a reflexão sobre a sucessão de gerações a uma verdade alheia, distante do núcleo inacabado da personalidade da

protagonista. Assim, a afirmação de outra consciência sobre a Dama da Noite se tornaria uma mentira.

Ao contrapor os dois contos, podemos verificar como nas narrativas materializam-se recursos formais distintos que alcançam um mesmo efeito estético de convencimento do leitor. Se em “Aqueles dois”, a onisciência do narrador é ponto central para que se reflita sobre a disseminação de uma cultura autoritária, em “Dama da noite”, o apagamento de qualquer onisciência externa diminui a distância entre leitor e narradora, transformando-a em única personagem apta a falar de si e sobre o projeto de sua geração, levando o leitor a uma compreensão do processo histórico que marca a transição entre os dois contos.

3.2 CATEGORIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM “DAMA DA NOITE”

Damos seguimento a nossa reflexão sobre como as personagens dos contos de Caio Fernando Abreu são marcadas pela tentativa de realização do desejo e de afirmação de suas identidades às margens de uma vivência social padronizada. Na seção anterior, procuramos compreender como a narrativa de “Dama da noite” aborda a perspectiva do afeto para a geração contracultural, repensada após algum distanciamento temporal de seu trajeto histórico. Nesta seção, dedicamo-nos a pensar a construção da identidade da personagem, a partir da indefinição na narrativa de seu gênero e de sua sexualidade.

Se partirmos da premissa biológica de dois gêneros pré-determinados, masculino e feminino, e das oposições que tornam a construção deles possível, veremos como uma leitura que tente enquadrar a personagem em apenas um desses dois gêneros se revela incompleta. Ao mesmo tempo, o enquadramento compulsório em uma das categorias permite-nos verificar como essas fronteiras são socialmente construídas e podem ser questionadas pelo esforço da narrativa em nos apresentar uma personagem que, em nenhuma das hipóteses, se enquadraria em padrões estáticos de gênero ou sexualidade.

Ao construir uma personagem não estabelecendo de forma exata seu gênero, a narrativa nos permite imaginar um homem homossexual ou transexual. Permite-nos também imaginar uma mulher profundamente angustiada pelo não pertencimento a um

modelo feminino tradicional. Mas, principalmente, ao permitir que se especule sobre o gênero de sua personagem, a narrativa denuncia uma moral sexual que se ampara primordialmente nos frágeis limites que separam masculino e feminino.

Quanto aos recursos estéticos empregados na narrativa, renovamos a afirmação de que boa parte da produção de Caio Fernando Abreu se dá no espectro da narrativa dos anos 1970, caracterizada pela fragmentação da escrita em busca de novos significados:

> Em qualquer dessas produções será possível identificar, sobejamente, características tais como: uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados, a crítica à repressão ideológica, a participação do leitor como produtor de significados, como criador, o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da Arte. (MACHADO, 1981, p. 37)

No caso específico do conto, a participação do leitor se torna fundamental para determinar o gênero em que se enquadraria a personagem. Ora, ainda que toda a narrativa se dê por uma voz feminina, o contexto de produção do conto e o contexto de escrita de Caio Fernando Abreu permitem ao leitor recuperar identidades de personagens profundamente dissonantes com os discursos de gênero e sexualidade vigentes em nossa sociedade.

Assim, permitimo-nos imaginar a Dama como uma mulher profundamente deslocada dos valores sociais a ela impostos, mas também podemos imaginar um homem que reivindica uma voz feminina e que, também por causa disso, vê-se deslocado desses mesmos valores.

Iniciamos considerando a hipótese feminina para a personagem.

3.2.1 A dama como mulher: o desabafo de uma voz solitária

Podemos pensar a questão feminina a partir da condição secundária ocupada pelas mulheres em todas as sociedades conhecidas (ORTNER, 1979, p.95). Entretanto, esse lugar ocupado pela mulher é relativizável de acordo com o contexto cultural em que se desempenham as relações de gênero. Assim, é curioso notar a especificidade em que a condição feminina da Dama se dá. A personagem está marcada pelos valores da

geração dos anos 1960 e 1970, especialmente, quanto às ideias do feminismo e da libertação sexual.

Ela se queixa da cobrança que sofre por "ir chegando aos quarenta e não casar e não ter esses monstros que eles chamam *filhos*, casa própria nem porra nenhuma." (ABREU, 1988, p. 93, ênfase no original), reclama também por estar sozinha em casa e no mundo. Se, por um lado, o casamento e a reprodução representam a expectativa de uma sociedade conservadora sobre os seus cidadãos, por outro lado, a possibilidade de que estes se insurjam contra esses padrões também revela uma maleabilidade dos valores sociais.

Nesse condão, podemos imaginar que se a personagem vivesse nos anos 1940 no Brasil, a perspectiva de permanecer solteira estaria abolida, ou seria mais remota, tanto pelo excesso de controle por um grupo social difuso como pela imposição da obrigação de forma veemente pela família tradicional. Note-se também que, embora a narrativa não faça alusão à cidade em que se passa, podemos imaginar a personagem numa grande cidade brasileira da década de 1980. Isso é depreendido pela experiência de geração que ela reivindica e que, obviamente, pode ser mais associada às camadas médias urbanas que às populações de pequenas cidades interioranas que, provavelmente, viveram as experiências da liberação de costumes de forma menos intensa que as dos grandes centros.

Presente um discurso padronizado de controle sobre o corpo da mulher, cabe-nos pensar em que limites se dá essa experiência repressora para a personagem. Em sociedades menos estratificadas, como aquelas predominantemente rurais ou nômades, a pouca divisão de tarefas e o constante esforço físico requerido para a subsistência favoreciam o estabelecimento de tabus sobre a mulher, muitas vezes ligados às limitações trazidas por seus ciclos de menstruação e reprodução (ORTNER, 1979, p. 102). Já em sociedades contemporâneas extremamente complexas, como a representada no conto, em que a imposição destes tabus poderia parecer injustificada, prevalece uma hierarquia entre masculino e feminino, mesmo que o emprego da força física e o deslocamento constante não sejam mais demandas impostas aos indivíduos. No caso da Dama, a condição financeira lhe permite inclusive se colocar fora das relações de trabalho, ao viver de rendas e outras coisas mais que prefere não revelar a seu interlocutor. Porém, a independência financeira não se revela capaz de isentá-la de

cobranças por não desempenhar o papel de mãe ou esposa que lhe é atribuído socialmente.

A persistência desses valores prova a naturalização de um discurso reiterado pelo grupo social de hierarquização do masculino sobre o feminino. A existência da Dama prova também que há espaços de ruptura dessa estrutura, sem, contudo, deixar de implicar em alguma punição para a personagem desviante.

De fato, não podemos desconsiderar que a vigência de padrões sociais não se dá sem confrontos e sua imperatividade implica formas de negociação com seus elementos subalternos. Como exemplo, podemos pensar em sociedades patriarcais, em que as mulheres se revelem donas do espaço interno da casa, tendo autoridade sobre outras mulheres mais jovens e crianças, ou mesmo, algum tipo de poder sobre seus maridos quanto a sua alimentação ou formas de ocupação do espaço doméstico. Podemos pensar também o acesso das mulheres a determinadas profissões, como a educação em níveis mais básicos, a assistência social e a enfermagem. Sendo profissões associadas a uma ideia de assistência e fragilidade, as mulheres podem exercer uma pretensa liberdade laboral mesmo em países mais conservadores, ao tempo em que sua profissão não representa uma ameaça ao patriarcado.

Na hipótese da Dama, vemos um nível mais radical de exclusão, a possibilidade de viver sem trabalhar se revela não como algo emancipador de sua condição, mas como algo que sacramenta sua situação de exclusão. Alijada do convívio laboral, a alternativa de dormir o dia todo não é gratuita. Para esta senhora, a hipótese de ocupar a cidade, o espaço comum de vivência, não se dá na clareza do dia, mas à luz da noite que ilumina espaços marginais, como o bar que ela frequenta reiteradamente.

Se para os outros clientes do bar, que *rodam a roda*, aquele é só mais um espaço de socialização, contato este que pode ser estendido a outros espaços de convivência, para a narradora aquele é o único local que lhe cabe. E mais: mesmo neste espaço marginal, sua experiência é limitada, não se dá a socialização com os demais sujeitos. Sua existência ali é mais alegórica que integrativa, como a quarentona solitária e mal amada que encontrou um espaço em que pode ser tolerada, mas não desperta o desejo de amizade ou atenção de mais ninguém, além de seu jovem interlocutor que parece mais ter sido tragado por sua verborragia, sem poder se desvencilhar dela.

Esse isolamento da Dama pode ser interpretado como uma morte social, anterior e talvez mais perversa que a morte física. Segundo Elias (2001), a decadência dos que envelhecem e adoecem faz com que eles sejam isolados precocemente do convívio social. O gradual esfriamento de suas relações decorre da incapacidade dos mais jovens de identificar-se com eles. O próprio moribundo pode ver seu processo de isolamento como algo natural, uma vez que deixa de compartilhar sentimentos e discursos comuns com as outras pessoas. “O conceito de solidão inclui também uma pessoa em meio a muitas outras para as quais não tem significado, para as quais não faz diferença sua existência e que romperam qualquer laço de sentimento com ela.” (ELIAS, 2001, p. 75). No conto, a dissonância entre o vivido pela Dama (e pela geração em nome da qual ela fala) e a geração do jovem interlocutor é clara. Da incapacidade do diálogo, da divergência de interesses surge o isolamento da Dama, imagem metafórica para o fim do sonho de uma geração e mesmo a não-importância do significado desse sonho para os mais jovens.

Essa diferença entre gerações já está presente em “Pela noite”, quando Pérsio e Santiago constatam que suas emoções viraram peças de museus. Contudo, se suas emoções estão obsoletas, o casal se propõe a buscar o que ainda não veio e se recusa a deixar de viver com esperança. Prova disso é a decisão de seguirem juntos após a catártica jornada noturna. Já à Dama não é reservada nenhuma expectativa de mudança, de aceitação. Sua única alternativa é lamentar o fracasso de seus sonhos e voltar para casa como uma criança assustada.

A possibilidade do sexo pago surge como extensão da experiência de exclusão: a Dama pode comprar o rapaz com quem conversa, pressupondo que este não a desejaria ao ponto de relacionar-se sexual ou afetivamente com ela sem alguma compensação financeira. Concomitantemente, a personagem não deixa de sonhar com “O Verdadeiro Amor”, o que revela a ambiguidade de seu desejo afetivo-sexual ao se dizer “(...) louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota (...).” (ABREU, 1988, p. 91). Assumindo um viés conservador, ela veria a realização de seu desejo condicionada à satisfação de um estereótipo sobre o feminino domesticado por um vínculo afetivo estável e tradicional, em distonia com a defesa do sexo livre do engajamento feminista de sua geração nos anos 1960 e 1970.

Excluída do modelo tradicional de casamento e reprodução, limitando sua vivência a espaços marginais e noturnos e sendo exceção mesmo nesses espaços, vemos

a persistência da repressão ao feminino agir sobre a personagem que, ao se rebelar contra os valores sociais tradicionais, não encontra um outro modelo em que possa realizar seu afeto e subjetividade. Como vimos nos contos anteriores, a experiência de exclusão, embora extrema, é dominante na obra de Caio Fernando Abreu, nos diversos contos em que as personagens se veem duramente impedidas de vivenciarem seus desejos. É o caso de Raul e Saul, que são demitidos do emprego por conta de seu vínculo de afeto, ou de Pérsio, que não consegue estabelecer relacionamentos duradouros. Entretanto, se neste último exemplo, surge a possibilidade de encontro com o outro após uma longa jornada noturna, para a Dama a conclusão da jornada implica em voltar sozinha para casa, onde se recolhe como uma criança assustada.

Se uma perspectiva negativa se delineia para a personagem feminina, passemos a especular os desdobramentos que a atribuição de um gênero masculino traz à personagem.

3.2.2 Dama como homem: questionando padrões de gênero

Um primeiro ponto a ser ressaltado é que, na literalidade do conto, todas as falas da narradora se dão na voz feminina, o que nos levaria, numa primeira leitura, a atribuir-lhe esta identidade de gênero. Entretanto, como explanamos anteriormente, podemos inferir também uma identidade masculina para a Dama da noite a partir do contexto de produção da obra de Caio Fernando Abreu, uma vez que suas narrativas são repletas de personagens que não se enquadram na binaridade masculino/feminino ou na oposição hetero/homossexual. Por exemplo, temos, como narrado no conto *Caçada*, lançado em *Pedras de Calcutá*, a bichinha de "gogó saliente mal disfarçado pela fita de veludo" (ABREU, 2007c, p. 70), ou a personagem Saul que se traveste de Dulce Veiga no romance *Onde andará Dulce Veiga?*:

> Entre os pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam ficas em mim. Em voz baixa, chamei seu nome: - Saul. (ABREU, 2007b, p. 173)

Outro traço da narrativa de Caio que nos permite inferir a identidade da Dama como masculina são as constantes elipses do gênero de suas personagens. Se, no conto em análise, a personagem não se nomeia homem ou mulher, mas fala sempre na voz feminina, em outros contos do autor são suprimidas da narrativa marcas mais claras de gênero, como o nome das personagens no breve conto “Diálogo” de *Morangos mofados*, chamadas apenas de A e B. Ou, no mesmo volume, o conto *Luz e sombra* em que o narrador se dirige a seu interlocutor apenas como você, sem explicitar se fala com um homem ou uma mulher.

Partindo dessa abertura dada pelo conjunto da narrativa de Caio, podemos alicerçar nossa hipótese em dois excertos do conto. No primeiro deles, a narradora afirma: “Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também se for preciso” (ABREU, 1988, p. 92). No segundo, ela afirma temer a AIDS: “Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei para meia cidade e ainda por cima adoro veado.” (ABREU, 1988, p. 95).

No primeiro trecho, vemos uma referência ao sexo pago. Segundo Parker (2002, p. 122), um grande número de espaços destinados à sociabilidade e realização do desejo gay surge a partir do fim dos anos 1970, no Brasil (o conto foi lançado em 1988). Dentre estes espaços, destacam-se as saunas especificamente voltadas para este público, locais em que tanto se pode praticar sexo espontaneamente como pode se pagar por ele. A perspectiva do sexo pago permite aproximarmos a imagem da Dama à de um homem homossexual, já que o fenômeno de proliferação de locais para sexo pago entre homens não encontra espelho no campo feminino. Em outras palavras, em nossa sociedade, o desejo feminino não encontra espaços estabelecidos para a realização de sexo pago da mesma forma como os homens, sejam eles hetero ou homossexuais, encontram para a realização de seu desejo.

Esse *enquadramento* da narradora como homem homossexual também a aproxima de um campo de exclusão em relação à sexualidade dominante. Assim, se podemos supor que a Dama mulher é heterossexual, ao trazermos a personagem para o campo do masculino, sua identidade necessariamente passa a ser homossexual, especialmente quando ela revela ter *dado* para meia cidade e *adorar veado*.

Aqui surge um novo ponto de exclusão para a Dama: ela não destoa apenas da heterossexualidade dominante, sua prática sexual também destoa dos padrões impostos

pela cultura brasileira aos homossexuais. Carrara; Simões (2007) refletem sobre o sistema indicado por Peter Fry[30] de uma tradicional hierarquia sexual brasileira que se estabelece por meio da oposição entre gêneros. Nesta regra tradicional, dividem-se homens que fazem sexo com outros homens como ativos e passivos (ou bofes e bichas, segundo Posso, 2009), associando estes últimos ao campo do feminino, e reservando a eles o desejo pelos sujeitos ativos/masculinos. Porém a postura do homem Dama da noite é subversiva o suficiente para que, ao mesmo tempo em que reivindica a identidade feminina, se permita desejar *veados*, ou seja, desejar outros homens que, como ele(a) se aproximam do campo do feminino.

A narrativa, ao legitimar essa postura, desestabiliza a noção de identidade social como algo estanque, à qual os indivíduos apenas aderiram ao se integrarem nos espaços coletivos. Heilborn conceitua que a identidade social "constitui-se na atualização de princípios de classificação social ordenados por valores que fabricam e situam os sujeitos" (2006, p. 137). No conto em tela, a Dama não apenas refuta a identidade sexual heteronormativa, como também refuta a exceção que esta lhe permite de poder ser um homem identificado com o passivo/feminino e que deseja outros homens identificados com o ativo/masculino. Assim, a fabricação da identidade social homossexual pela heteronorma, que rotularia homens passivos/femininos como desejantes de homens ativos/masculinos, é desestabilizada na narrativa.

O outro trecho citado no inicio dessa seção faz referência à epidemia da AIDS desencadeada a partir dos anos 1980. À época da publicação do conto, a doença era marcada por uma série de estigmas, entre eles, o que a associava aos homens gays como alvo específico do vírus. Assim, a preocupação da personagem em estar ou não contaminada era, à época, mais um medo dos homens gays que das mulheres heterossexuais, o outro perfil que estipulamos em nossa análise. Ressaltemos que na hipótese da mulher Dama, o fato de desejar homens gays também a poria no campo dos *infectáveis*, já que o estigma da doença os acompanharia em suas eventuais relações heterossexuais.

[30]Carrara se baseia na ideia de Fry de que haveria três sistemas disseminados no Brasil, surgidos em momentos distintos, mas hoje coexistentes. Além da regra tradicional citada acima, teríamos um segundo modelo, formulado por médicos e psiquiatras, em que se consideraria homossexual todo indivíduo que mantivesse relações com outro do mesmo sexo independente do papel ativo ou passivo. E um terceiro modelo, chamado igualitário, derivado do segundo, mas contrário ao espectro de anormalidade e doença dado à homossexualidade. Ressalte-se o papel secundário que as mulheres lésbicas têm dentro do modelo tradicional, já que centraria sua hierarquização na oposição ativo/passivo.

Um último aspecto que podemos ressaltar trata da expectativa social em torno de casamento e filhos. Se na hipótese de uma personagem feminina, a ausência dos dois itens se revela como uma frustração a uma característica que a sociedade veria como natural no corpo da mulher, para a hipótese da personagem masculina também vemos uma frustração, na medida em que o casamento e a procriação seriam uma confirmação da masculinidade e heterossexualidade das quais a personagem abriu mão. Numa sociedade com uma clara hierarquização entre masculino e feminino, escolher transitar do degrau mais alto (abrindo mão da masculinidade representada no casamento e na procriação) para o campo socialmente tratado como inferior (o feminino) se revela uma afronta à identidade social pré-estabelecida.

Em retaliação, esse indivíduo seria repelido para os espaços marginais como os bares e casas noturnas frequentadas por estereótipos negativos tanto do masculino quanto do feminino, como as travestis ou prostitutas. Assim, a alternativa para esses sujeitos seria se esconder durante o dia e *rastejar* pela noite, nos lugares marginalizados que a convenção social lhes legou.

3.2.3 Uma reflexão sobre as duas hipóteses

Em nossa análise, verificamos que a Dama, tanto como mulher quanto como homem, não se encaixa em um modelo tradicional de gênero ou sexualidade.

Na primeira hipótese, vemos uma mulher que não atendeu expectativas sociais como o casamento e a reprodução. A “pesada narrativa” de Caio Fernando Abreu retrata a exclusão da personagem, como uma representação da mulher não identificada com a identidade social para si reservada, cujo destino seria uma vivência marginal, fora da *roda* que todos os demais parecem girar.

Já na segunda hipótese, temos uma exclusão radicalizada da Dama. Tratando-se de um homem que reivindica uma voz feminina para si, temos um sujeito excluído por ser homossexual, mas que se recusa a assumir os pares ativo/passivo e masculino/feminino ao desejar outros homens igualmente feminilizados, representados na narrativa pelo estigmatizado termo *veado*.

Ainda que as duas hipóteses contemplem sujeitos profundamente dissonantes da norma social vigente, o tom negativo que marca toda a narrativa não nos autoriza a afirmar que se dá uma ruptura com o discurso masculino e heteronormativo, já que à

personagem não se resguarda uma alternativa de inclusão social. Como dissemos mesmo nos espaços marginais que frequenta, seu lugar é mais de isolamento que de integração com os demais frequentadores.

Entretanto, mesmo que não verifiquemos um redimensionamento do feminino na narrativa, a indefinição do gênero da personagem permite verificar o quanto a atribuição de identidades sociais pré-estabelecidas aos sujeitos se revela arbitrária e inadequada. Permite verificar também quanto os mecanismos opressores que visam naturalizar as dicotomias entre masculino e feminino e entre hetero e homossexualidade se empenham em manter sua validade ao relegar aqueles que deles discordam para um campo de exclusão.

Assim, a narrativa, ao nos permitir imaginar uma personagem tanto masculina quanto feminina, nos permite ver também a semelhança das experiências de exclusão dos sujeitos homens ou mulheres que ousam se contrapor à *normalidade* masculina e heterossexual.

3.3 HOMOAFETIVIDADE EM UM CONTEXTO DEMOCRÁTICO

Dando continuidade a nossa interpretação da obra de Caio Fernando Abreu a partir de sua relação com o contexto histórico, passamos a analisar a última parte de nosso *corpus*, o conto "Os dragões não conhecem o paraíso", que encerra o livro homônimo, lançado em 1988, buscando pensar a representação literária da homoafetividade num contexto democrático.

O volume (do qual também faz parte o já analisado "Dama da noite") pode ser lido como "uma espécie de *romance-móbile*", como recomendado pelo autor no prólogo da primeira edição, uma vez que suas treze histórias estão "girando sempre em torno de um mesmo tema: o amor". Seguindo essa recomendação, ainda que nosso foco principal seja a última narrativa do volume, iniciaremos analisando os temas que marcam a obra por meio do conjunto de demais contos.

3.3.1 *Os dragões não conhecem o paraíso*: a ressaca contracultural e a impossibilidade de afeto.

Nos excertos anteriores de nossa dissertação, vimos como a homoafetividade encontrou representação na obra a partir de uma relação com o momento de produção dos contos. Em "Aqueles dois", a possibilidade de encontro entre Raul e Saul esteve marcada por uma dura mentalidade repressora dos colegas de escritório, em consonância com o regime político brasileiro. A tentativa dos sujeitos de se encontrarem fora dos padrões heteronormativos foi duramente reprimida pelo grupo social, o que levou à exclusão daqueles dois. Em "Pela noite", vimos como a construção do afeto passa pela assunção de uma identidade e a nomeação do desejo como expressamente homoafetivo, marcado pela experiência metropolitana dos espaços destinados a uma homossociabilidade, como saunas, bares e botes. Nessas duas narrativas, vimos também como as perspectivas da geração contracultural brasileira alteram-se entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980, desde um sonho coletivo até a perspectiva individualista que marca a nova década.

Entre a publicação de "Pela noite" e *Os dragões...* há um lapso de cinco anos. Uma forma de começarmos a pensar sobre a última parte de nossa pesquisa é imaginar o que teria acontecido às personagens dos dois primeiros contos que abordamos.

De fato, "Aqueles dois" se encerra com a partida de Raul e Saul num táxi rumo ao que desconhecemos. Já Pérsio e Santiago encerram sua catártica jornada noturna decidindo ficar juntos. Mas o que teria lhes acontecido depois? O primeiro casal teria seguido para casa, resolvido enfim morar juntos e assumir seu romance? Ou a vergonha da expiação pública teria feito com que eles resolvessem se afastar definitivamente e tentar viver relacionamentos heterossexuais? Teriam aqueles dois finalmente conseguido nomear o que sentiam ou continuariam tentando ver seus sentimentos fora de um campo autoritário de identidades sexuais pré-estabelecidas? E quanto a Pérsio e Santiago? Dormiram juntos naquele dia e ao acordar descobriram a alegria de estar juntos? Ou perceberam que seus desejos eram inconciliáveis e decidiram seguir seus caminhos solitários?

Podemos imaginar o leitor de Caio, à época da publicação dos livros, fechando seus volumes e imaginando o destino das personagens[31]. Esse leitor aguardou cinco anos por uma resposta do autor e ao abrir seu exemplar de *Os dragões...* viu-se obrigado

[31] Curioso que o próprio Caio pensa no destino das personagens, como se lê no prefácio da segunda edição de *Triângulo das Águas*: "Pérsio, um excessivo, frequentemente abusa. Entrar outra vez em contato com ele me deixou exausto. E preocupado com o que possa ter acontecido a ele, depois desses oito anos de vírus assassino e, certamente, muitos amores" (ABREU *apud* BESSA, 2002b, p. 81).

a pensar nas mudanças que marcaram o Brasil nesse curto intervalo de tempo. Sua história (a história brasileira, a nossa história) esta lá, estampada no jornal que tapa o furo no vidro da cozinha em "Linda, uma história horrível": "País mergulha no caos, na doença e na miséria" (ABREU, 1988, p. 15). Sobre essa coletânea de contos, diz Bessa:

> ... se nos contos de *Morangos Mofados*, apesar da desilusão neles presente ainda há resquícios de uma inocência e uma utopia contraculturais e se, em "Pela noite", apesar da atmosfera abafada, ainda há espaço para um *happy end*, como sugere o enlace afetivo final de Pérsio e Santiago, em *Os dragões...* o círculo se fecha inexoravelmente, tendo a Aids como centro. (2002b, p. 85)

A narrativa marca a volta ao lar, a volta a Passo da Guanxuma, a mesma terra de Pérsio e Santiago, talvez também a terra de Saul, o migrante que veio do Sul, de alguma cidade sem nome.

O narrador de "Linda...", ou Pérsio, ou Santiago, ou Saul, volta para casa e vê o lar materno em decomposição, a mãe mais velha e amarga, a cadela doente, esperando a morte, o tapete da porta "antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora que cor?" (ABREU, 1988, p. 13). Ao mesmo tempo, a personagem lembra com tristeza o fim do romance com Beto, antigo amante que apresentara à mãe. À metáfora do retorno ao ambiente materno como lugar de conforto e segurança, a narrativa contrapõe a certeza que já se havia chegado em "Pela noite": "não existe volta para quem escolheu o esquerdo" (ABREU, 2005b, p. 226). Resta então às personagens errarem pelo mundo, deslocando-se sem destino certo, sem um ponto fixo para chamarem de lar.

Esse sentimento de perda, de deslocamento, já estava presente nos contos desde fins da década de setenta, período em que "Aqueles dois" foi escrito. Contudo, para Raul e Saul, ao entrar num táxi rumo ao que não sabiam, cabia ainda olhar para um futuro diferente de tudo que tinham vivido. Esse olhar adiante também estava presente no protagonista de "Morangos mofados", que encerra a obra com o otimismo de plantar novos morangos ali mesmo, na sacada do prédio na qual momentos antes subira para se suicidar.

O tempo que separa as narrativas de "Aqueles dois" e "Pela noite" permite a Pérsio e Santiago pensar suas trajetórias já com algum distanciamento. A eles resta a

certeza do esvaziamento de sua experiência de geração e a necessidade de construir algo novo, já considerando os novos dilemas que marcariam os anos 80, especialmente o surgimento de um novo inimigo, não mais a ditadura, mas o vírus da AIDS. Se o conto aborda pioneiramente a doença, mas de uma forma discreta, o vírus vai estar presente em todo o volume de *Os dragões...*, tornando-se o motivo dominante da prosa de Caio Fernando Abreu a partir de então. Como exemplo, temos o narrador e uma personagem doentes em *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), a peça *O homem e a mancha*, escrita meses antes do autor descobrir estar infectado e contos como "Depois de agosto", publicado em *Ovelhas negras*, de 1995.

Sobre essa nova conjuntura, Caio escreveu um artigo para o *Jornal do Brasil* em 02 de junho de 1985, com o nome "Duas ou três coisas sobre os anos 80". No texto, o autor não deixa de expressar seu descontentamento com a "Nova República" e todos os problemas enfrentados pelo Brasil nesse período:

> Anda tudo muito triste. Engolimos a negação das diretas, aceitamos a meia-sola Tancredo Neves, devoramos a orgia fúnebre via Rede Globo. Órfãos, caímos nos braços de José Sarney. Que não escolhemos, mas tudo bem, cara: trata-se da "Nova República" anunciada pelas centenas de pombos que Fafá de Belém soltou por aí. Uma mágica: Fafá solta a pomba e, plim-plim!, a Nova República cai do céu como um maná, solucionando as secas, enchentes, inflação, fome, desemprego, solidão. Só que não aconteceu nada. Não só em relação a isso, mas a muito mais, tenho me perguntado assim: a face dos anos-80 não estará sendo esse indisfarçável furo na cartola de onde deveria ter saído um coelho? (ABREU, 1985),

Ou seja, o novo projeto que deveria ter sucedido a falência do sonho da contracultura simplesmente sumira do fundo da cartola, deixando seus espectadores à deriva. Não é à toa que a chamada de capa do jornal seja "o órfão da esperança" logo abaixo da foto do autor. O esvaziamento do projeto contracultural e sua não substituição por novos ideais estão presentes na infame comparação: "O vazio e a involução tornam-se dolorosamente nítidos se a gente colocar lado a lado, por exemplo e ao acaso, Beatles e Menudos" (ABREU, 1985).

Mas não é só sobre isso que Caio quer falar. A outra coisa que ele tem a dizer sobre os anos 80 é o advento da AIDS, especialmente em sua faceta mais cruel: o medo de contaminação que instaurou um clima de paranoia, ao ponto de dizer conhecer

pessoas que não se tocavam mais. Ao sonho contracultural de sexo livre sucedera-se o pesadelo do amor que mata, da perspectiva de morte trazida pela realização do desejo.

Na crônica *A mais justa das saias*, publicada em *O Estado de São Paulo*, em 25 de março de 1987, Caio diz:

> Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus — a Aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda? Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva — com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade — ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era? (ABREU, 2006, p. 59-60)

Um conto que bem ilustra o pesadelo instaurado é "Os sapatinhos vermelhos", em que a personagem adere a uma vida sexual desregrada após o fim de um relacionamento de cinco anos. Assim como em "Dama da noite", a personagem está chegando aos quarenta anos e ainda não adquiriu uma vida afetiva e financeira estável. Sua fuga pela vida sexual libertária é marcada pela tentação de calçar seus sapatos vermelhos e entregar-se ao prazer. Esse escapismo só encontra algum óbice por parte dela "quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê." (ABREU, 1988, p. 80). O conto encerra bruscamente com o anúncio dos sintomas de uma doença não nomeada. Também sem nome é a doença mencionada em "Linda, uma história horrível" pela mãe do protagonista: "Saúde? Dizque (sic) tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes" (ABREU, 1988, p. 18). E qual o nome da doença que causa as manchas púrpuras no peito do protagonista? Que fez inchar seu pescoço como se tivesse nascido nele uma semente?

Embora as menções aos sintomas causados pelo vírus da AIDS sejam bem claras para os leitores familiarizados com o contexto de produção dos contos (e com o terror que o advento da doença causa), a narrativa de Caio Fernando Abreu raramente mencionará seu nome de forma explícita. Fará isso uma vez em *Os dragões...*, no conto "Dama da noite" e outra única vez em *Onde andará Dulce Veiga?* Mesmo nas cartas

que publica no *Estado de São Paulo* para tornar público ser portador do vírus, Caio só usa uma vez o termo HIV. Sobre essa elipse, Bessa diz: "Reconhecendo que o ato de nomear imprime valores já dados, alguns escritores retiram-lhe o nome, e podem, assim, discutir a doença e suas imagens pré-fabricadas." (1997, p. 83). A doença que não se ousa dizer o nome surge na narrativa de Caio não apenas como um novo vírus, mas como uma metáfora da impossibilidade do encontro afetivo, para a solidão de personagens desterradas[32]. A ameaça constante de contaminação institui o pavor ao toque, à aproximação entre seres carregados de desejo.

Assim, verificamos uma virada na obra do autor: mantém-se o recurso formal da elipse na escrita, mas agora ela passa a ser utilizada para sugerir a doença e não mais o amor sem nome entre as personagens. De fato, a relação entre Raul e Saul não era nomeada pelos dois, também em "Terça-feira gorda", conto da mesma coletânea, é frisado que as personagens eram apenas dois corpos desejando um ao outro, independente de nomearem o que desejavam por meio de padrões pré-estabelecidos de gênero e sexualidade. Ressaltemos que essa não-nomeação do desejo passa longe de ser uma camuflagem da homossexualidade, ou uma forma de escondê-la por vergonha. Pelo contrário, a não preocupação da narrativa em rotular o desejo de suas personagens acaba por desmantelar um discurso heterossexista que impõe autoritariamente identidades sexuais aos sujeitos. Foi o que vimos em nossa análise de "Aqueles dois", na seção 2.1. A mesma rotulação compulsória atinge as personagens de "Terça-feira gorda" e a própria Dama da noite, que é assim nomeada pelo grupo de clientes do bar, sem que seu verdadeiro nome importe para eles.

Marcando essa virada, em "Pela noite", a referência ao homoerotismo torna-se mais aberta ao mesmo tempo em que se faz a primeira menção à AIDS na obra de Caio. Nos contos posteriores, a referência indireta à doença aciona significados outros que não aqueles associados por um discurso médico, ou pela moral reacionária que, no início da epidemia, a associou aos homossexuais.

Os dragões... representa também outro salto: temos representações de relacionamentos afetivos sendo vividos no tempo da narrativa. De fato, até esse volume, a obra de Caio se empenha em falar ou da amargura de relacionamentos desfeitos, como o casal consumido pela loucura em "Uma história de borboletas", ou da ansiedade em

[32] Ainda que não citemos trechos do texto, as ideias de Sontag (2007) sobre as metáforas que cercam doenças como o câncer e a AIDS estarão presentes em toda essa seção. Retomaremos as considerações da autora adiante.

torno da busca afetiva, como em “Transformações”, em que o encontro com o outro deixa tudo mais complicado e “mais real”. Uma exceção é “Caixinha de música”, também de *Morangos*, contudo o assassinato da mulher por seu companheiro revela a pouca esperança no encontro afetivo.

Destacamos dois contos de *Os dragões...* que representam relacionamentos afetivos no presente: “Mel e Girassóis” e “À beira do mar aberto”. Já “Os dragões...”, embora represente um relacionamento já encerrado, ocupa-se dos detalhes da troca afetiva e da elaboração dos sentimentos do narrador com riqueza pouco frequente na obra até então.

“Mel e Girassóis” relata o encontro de um homem e uma mulher, ambos de São Paulo, em férias num hotel a beira-mar. O tímido casal se conhece durante a estadia e cria um vínculo narrado por meio de uma série de clichês sobre relacionamentos. Ela “escreveria um livro definitivo sobre A Sabedoria Que As Mulheres Ocidentais Conquistaram Depois Da Grande Desilusão De Tudo Inclusive Dos Homens.” (ABREU, 1988, p. 105) e ele era “qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink” (ABREU, 1988, p. 106). Com o fim das férias, os dois precisam retornar para suas rotinas solitárias e o conto encerra com a incerteza se o casal continuará unido após sua volta a São Paulo.

Nesse primeiro exemplo, vemos uma narrativa cheia de ironias, que nos apresenta um casal dentro de circunstâncias estereotipadas, representadas pelos diversos clichês relacionados ao encontro dos dois. Mesmo o espaço do hotel e da praia é representado assim: “Conversando, durante o suflê de camarão e o ponche de champanha, que era um hotel cinco estrelas...” (ABREU, 1988, p. 105) ou “Eram tão antigos caminhando de mãos dadas naquela areia luminosa, macia de pisar quando os pés afundam nela lentamente...” (ABREU, 1988, p. 108).

A esse mundo idealizado em que se dá a descoberta um do outro se contrapõe a rotina solitária e sem amor das personagens na cidade grande. A insegurança dos dois quanto à possibilidade do amor está refletida também no fantasma da AIDS, novamente referida de forma indireta: “... mas esse maldito vírus impõe prudência.” (ABREU, 1988, p. 108). Qual vírus? O HIV? Ou a solidão? O fantasma da doença instaura o medo do toque, o medo de entregar-se ao outro. Para o novo casal a volta à metrópole pode representar sua separação definitiva, ou mais uma tentativa frustrada de busca da felicidade. O espaço idílico da praia parece ser o único em que viver o afeto pode ser

possível, enquanto a metrópole carrega consigo as incertezas de seus muitos desencontros.

A necessidade de fuga da metrópole é motivo recorrente na obra de Caio, por isso a personagem Dulce Veiga, no romance de 1990, desiste da carreira de cantora e refugia-se em uma pequena cidade do centro do Brasil, dedicando-se a uma vida simples e aos rituais do Santo Daime. A mudança para uma vida mais simples é cara ao ideário contracultural, como vimos em nosso primeiro capítulo, contudo para as personagens de Caio essa tentativa de buscar a felicidade parece pouco viável. Não à toa, Dulce Veiga[33] é uma exceção num conjunto de textos em que as personagens, ao tentarem fugir, acabam sendo obrigados a dirigir-se a mais um bar, como Pérsio e Santiago, ou o esperançoso protagonista de "Morangos mofados" que se convence que a própria sacada do prédio de que ia se jogar pode ser o espaço para plantar novos morangos. O problema, porém, é que este espaço urbano se mostra sempre corroído, enterrando consigo as esperanças de se encontrar "O verdadeiro amor", como desejado pela Dama da noite.

À urbe caótica de "Pela noite", somam-se o prédio-penitenciária de "Aqueles dois" e o céu rosado de sujeira sobre o viaduto que tapava a visão do fétido rio em "Divagações de uma marquesa", de *Pedras de Calcutá*. Diante da urbe decadente e da impossibilidade de toque face à iminente contaminação, podemos retomar a pergunta que inicia essa seção: que caminho seguiram Raul e Saul? E Pérsio e Santiago? Ou em outras palavras: qual seria a alternativa, nessa nova realidade, para construção do afeto entre as personagens?

Uma alternativa descartada é a volta ao lar. Como vimos há pouco, em "Linda, uma história horrível", o lar materno está degradado e Passo da Guanxuma não oferece mais abrigo para seus filhos. Outra alternativa já foi por nós analisada quando falamos sobre "Dama da noite", na seção 3.1. Podemos imaginar alguma das quatro personagens travestida, se reivindicando um sujeito de identidade feminina? Talvez o polêmico Pérsio? De fato podemos buscar alguma continuidade em seu discurso fatalista sobre não acreditar em amor entre homens e o discurso da Dama de que tudo já acabou. Se qualquer deles tiver se tornado a Dama, não encontraram fuga para a construção de seu afeto, mas apenas uma dolorosa experiência de exclusão social e de conformismo com a

[33] Registre-se também que *Onde andará Dulce Veiga?* é posterior ao *corpus* aqui analisado. Sobre esse romance alguns críticos defendem a adoção de um tom otimista na obra de Caio, mas sua análise mais detalhada fugiria dos objetivos dessa dissertação.

impossibilidade do amor. A dama é uma personagem que representa, por excelência, a paranoia causada com o surgimento da AIDS, e ainda que ela lamente pelo rapaz por ele não poder viver o amor livre e ter nascido de camisinha em punho, ela talvez sofra dor maior por ter vivenciado a liberdade e ter sido obrigada a abrir mão dela em nome do medo.

Por fim, “À beira do mar aberto” e “Os dragões...” nos trazem outra alternativa: a do amor que, apesar de, pode se realizar. E aquilo que nos mostram não poderia ser diferente de uma vivência emersa do fim do sonho contracultural. Agora, já distante historicamente de sua experiência, essa geração encontra-se ciente da impossibilidade de construir um novo projeto coletivo.

Uma descrição adequada de seu sentimento é o trecho final de “O destino desfolhou”, segundo conto de *Os dragões...*:

> Hoje - tantos anos depois, neurônios arrebentados de álcool, drogas, insônia, rejeições, e a memória trapaceia, mesmo com a atenção voltada inteira para o centro seco daquilo que era denso e foi-se dispersando aos poucos, como se perdem o tempo e as emoções, poeira varrida, por mais esforços que faça, plena madrugada, sede familiar, telefone - mudo - não consegue lembrar de quase mais nada além disto tudo que tentou ser dito sobre Beatriz ou ele mesmo ou aquilo que agora chama, com carinho e amargura, de: Aquele Tempo. Tempo, faz tanto tempo, repetem - esquece. Continuam a dizer coisas que ele não entende. (ABREU, 1988, p. 34).

A lamentação do rapaz pela perda da paixão juvenil pode ser lida como a perda também do sonho de geração, da tristeza pelo tempo que passou e não foi substituído por novas emoções ou projetos.

Sendo estas as condições possíveis para que se possa, enfim, amar, “À beira do mar aberto” nos joga no universo revolto de um sujeito apaixonado. As muitas reticências que iniciam e encerram o conto nos dão a medida da angústia que marca o narrador por enfim experimentar o amor, como se fosse o texto apenas um excerto de todas as suas emoções, só um pedaço daquilo que ele sente e quer nos dizer.

E o que nos narra é o mar aberto, revolto, em que suas emoções encontram-se imersas, ainda que acredite que haja outro mar de outras águas claras verdes, banhadas de sol. Contudo, não se tem acesso a esse mar, uma vez que o amado (deduzimos ser

um homem pela menção aos pelos sob os lábios) se limita a falar sobre um mar cinza, de onde sopra um vento gelado. Esse ser amado também se recusa a olhar diretamente para o narrador enquanto fala “do mar, das velhas tias, das iniciações, dos exílios, das prisões, das cicatrizes, e em tudo que me contas pensando, suponho, que é teu jeito de dar-se a mim, percebo farpado que te escondes ainda mais...” (ABREU, 1988, p. 36).

Temos então um sujeito marcado por uma dura história, suas prisões e exílios remetem aos perseguidos pelo regime militar brasileiro e podemos imaginar um sobrevivente dessa geração sentindo-se incapaz de amar, após todos os traumas vividos. Sendo a busca do afeto algo premente, o ser amado encontra-se entre a necessidade afetiva e o trauma de sua experiência de vida. O desejo de amar se encontra limitado pela incapacidade de superar o passado. Desse imbróglio surge uma relação conturbada em que o narrador diz mal suportar a presença do outro, temendo cada vez mais o que sente, mas se vendo incapaz de não se entregar. Como se tragado pela correnteza desse mar revolto, como se não lhe restasse outra opção senão mergulhar nesse amor destrutivo, alimentado por uma grande sede que parece não cessar, ele diz:

> ... me enveneno ainda mais quando não vens e ninguém então me sabe parado feito velho num resto de sol de agosto, escurecido pela tua ausência, e me anoiteço ainda mais e me entrevo tanto quando estás presente e novamente me tomas e me arrancas de mim... (ABREU, 1988, p. 37).

A impulsiva entrega entre os amantes não é capaz de lhes trazer felicidade, mas uma angústia e incerteza que os leva a esconder suas verdades, a usarem máscaras, até que tudo o que escondem “cresça feito célula cancerosa para quem sabe explodir em feridas visíveis indisfarçáveis.” (ABREU, 1988, p. 39). Se a AIDS é uma metáfora constante para a impossibilidade de afeto entre as personagens, em “À beira do mar aberto” é outra doença fartamente metaforizada por nossa cultura que aparece não de forma elíptica, mas bem explícita no texto, para revelar os danos que a supressão dos sentimentos traz às personagens. De fato, Sontag (2007) relata uma certa propensão de nossa cultura a entender o câncer, uma doença de difícil cura e origem não determinada, como resultado de um boicote emocional do doente, ainda que várias pessoas infelizes nunca venham a desenvolver a doença. É essa concepção que aparece no texto.

O medo do toque também está presente no conto, no "nojo ou covardia" (ABREU, 1988, p. 39) que impedem o contato entre os amantes. Pior: a mão estendida não faz com que o narrador deixe de cair cada vez mais fundo, pois, ao invés de emergi-lo, afoga-o num mar aberto que parece não acabar nas muitas reticências que interrompem a narrativa.

Essa mesma perspectiva conturbada para a realização amorosa está no último conto da coletânea. Contudo, o conteúdo cifrado de "Os dragões não conhecem o paraíso" enseja uma abordagem específica, com a qual encerramos nossa análise.

O conto poderia ser visto como um texto atípico no conjunto da obra de Caio Fernando Abreu. Embora, assim como os outros três contos centrais do nosso *corpus*, olhe para o passado, ele difere dos demais por se referir à experiência contracultural brasileira e à AIDS de forma mais abstrata que nas outras narrativas, mesmo sendo esse último um tema recorrente na obra de Caio a partir desse volume. Em "Dragões...", a perspectiva geracional ou do fantasma da doença estão de tal forma alegorizados que ao leitor comum poderiam passar despercebidos. Em relação à AIDS, não há referência clara, mas seus significados podem ser recuperados pela impossibilidade de realização afetiva, que, como já dissemos, entendemos ser um dos significados que a doença assume na obra. Quanto aos dragões, vejamos a seguir.

O conto relata a relação do narrador sem nome com um dragão invisível: "Tenho um dragão que mora comigo. Não, isso não é verdade. Não tenho nenhum dragão" (ABREU, 1988, p. 147). As sentenças iniciais já deixam clara a incerteza que marca toda a história. O que é um dragão? Existiu ou não? Qual o significado dessa metáfora na narrativa?

A curiosa epígrafe do texto cita o *I Ching*, milenar livro chinês, considerado tanto um livro filosófico como um oráculo: "Por ver com muita clareza as causas e os efeitos, ele completa, no tempo certo, as seis etapas e sobe no momento adequado rumo aos céus, como que conduzido por seis dragões." O excerto refere-se ao primeiro hexagrama, série de símbolos presentes no livro, chamado "Ch'ien, O criativo". A representação gráfica dele marca o fim da narrativa de "Os dragões...", com uma série de seis traços idênticos, contínuos e sobrepostos. Nota-se uma clara contradição entre os dragões do I Ching que elevam outros seres aos céus e os dragões que não conhecem o paraíso do conto. Logo, uma primeira chave de interpretação dessa metáfora é

compreender os dragões como uma referência à degeneração dos valores contraculturais.

Há aqui uma ironia da narrativa com o fim do sonho de uma geração. Um dos aspectos da contracultura, como vimos na seção 1.2, foi voltar o olhar para outras culturas periféricas, fossem elas latinas ou orientais. Em sua acepção oriental, a figura do dragão é vista como a de um ser mágico, capaz de levar ao paraíso, como essa citação do *I Ching* deixa clara. Contudo, o conteúdo libertador e contracultural do dragão está presente apenas na epígrafe do conto, já que no corpo da narrativa, os dragões estão mais identificados com a representação ocidental de um ser destrutivo. Essa imagem da criatura na cultura ocidental pode ser verificada nas referências do apocalipse bíblico, no dragão combatido por São Jorge e também no ser sinistro de narrativas medievais. Ao migrar o olhar sobre o mito do ocidente para o oriente, a narrativa abandona a imagem mágica e libertadora e adere a uma perspectiva negativa não só sobre o dragão, mas também sobre o próprio sonho cultural que aqui ele alegoriza. Assim, a narrativa recorre a um símbolo do sonho para revelar seu fim. Aqueles que, outrora, poderiam levar à ascensão, agora destroem a esperança de felicidade ao tornar o encontro do afeto algo não realizável. Eles não só não conhecem o paraíso como não o buscam, já que se identificam com o conflito e a destruição.

O texto segue relatando a incapacidade dos dragões em revelar seus sentimentos, sua incapacidade de pertencer a alguém e sua solidão comparável à que o narrador sentiu quando seu dragão partiu, encerrando a ilusão de que a solidão tinha acabado para sempre. À ausência do dragão amado, sucede a conclusão de que não há nada a ser feito quando algo que se supunha grandioso acaba, além de se continuar vivendo. Também se tem a certeza de que a dor deve ser extirpada, ainda que pequena, já que "... o pequeno espinho pode deixar de ser uma pequena dor e transformar-se numa grande chaga." (ABREU, 1988, p. 149).

O narrador nos conta que era consumido pela ansiedade ao esperar seu dragão, que quando este chegava não perdoava a feiúra que abatera seu amante e soltava fogo, carbonizando tudo na casa que tinha sido decorada para recebê-lo. Estabelece-se assim um vínculo doentio, esperar pelo amado consumia o amante, o amado não perdoava a falha e destruía o que havia sido construído para ele, deteriorando a relação afetiva, como vemos nesse excerto:

> à medida que a casa ficava bonita, eu me tornava cada vez mais feio, mais magro, olheiras fundas, faces encovadas. Porque não conseguia dormir nem comer, à espera dele. Agora vou ser feliz, pensava numa certeza histérica. (ABREU, 1988, p. 153).

Contudo, a certeza histérica de felicidade não era trazida pelo dragão amado, que transformava o cenário do amor em destruição e adotava uma crescente distância de seu amante. Daí o narrador se convencer que os dragões rejeitam o paraíso já que sua natureza seria a do conflito e da distância. Diante da impossibilidade de ser feliz, o amante manda seu dragão embora, convencendo-se de que o paraíso que criara para viver com seu amado não passava de uma ilusão. Ilusão essa que ele seguia buscando, procurando vestígios de seu amor numa cidade escassa de dragões enquanto dizia para si mesmo: "- Dorme, só existe o sonho. Dorme, meu filho. Que seja doce. Não isso também não é verdade." (ABREU, 1988, p. 157).

E qual seria a verdade que o conto poderia nos trazer?

De novo, podemos pensar no destino de Pérsio e Santiago, de Raul e Saul. Já vimos a impossibilidade de duas hipóteses: ele terem se tornado a Dama da noite ou terem voltado para o lar materno. Mas, e se eles não tiverem se transformado na amarga Dama, mas no dragão e no amante mergulhados também na incerteza da felicidade? Se à solitária Dama não foi dada a alternativa do encontro afetivo, ao narrador sem nome desse conto (ou a Pérsio e Santiago, a Raul e Saul) essa alternativa surge apenas para dar certeza da infelicidade decorrente do encontro com o outro.

Assim, a verdade que o conto pode nos trazer é a de que, passada a ressaca contracultural, o novo mundo que se abre com a democracia não é menos cinza que o de *Morangos mofados*, já que os seres amados não conheceriam o paraíso, ou estariam mergulhados na correnteza do revolto mar aberto. Ao mergulharem, caberia a Pérsio, Santiago, Raul e Saul ponderar sobre os riscos que o afeto pode lhes trazer, desde a doença real da AIDS até a doença psicológica da incerteza e solidão. É essa doença que faz o narrador de "Dragões..." se deteriorar, é ela que assola o casal de "Mel e Girassóis" ao temerem não se reencontrar na volta à cinzenta metrópole. É ela que torna o encontro afetivo algo impossível e soterra o tom otimista que havia em meio à dor das personagens dos contos anteriores. Da impossibilidade do toque, surge a perspectiva de se viver em constante espera, como se esse fosse o valor enfim buscado. Vive-se então a perda do amado e a espera de um novo amor. Sobre "Bem longe de Marienbad", escrito

em 1992, nos diz Denilson Lopes: “O desejo do encontro que começa como fantasma, pouco a pouco, através de um ritmo de quase suspense, se traduz numa valorização da experiência de espera, uma experiência para ser contada a alguém...” (2001, p. 201).

E ela é contada! Faz-se isso dentro de um recorte histórico em que o contexto democrático parece enfim permitir que a obra nos fale sobre o encontro do “Verdadeiro Amor”, como dizia a Dama, como se a obra de Caio Fernando Abreu formasse uma narrativa contínua em que as personagens mudam de nome e de conto, mas guardam sempre consigo uma esperança que se revela, enfim, perdida em “Os dragões...”. Perdida pelas doenças imaginadas ou reais, pelo medo do toque que pode contaminar, perdida pela certeza das personagens a quem, uma vez tendo escolhido o esquerdo, resta apenas elaborar a dor da perda e uma espera por um outro que, talvez um dia, traga algo além de uma alegria fugaz ou um mergulho num mar revolto. Que esse outro algum dia faça de fato, Raul e Saul, Pérsio e Santiago conhecerem o paraíso.

CONCLUSÃO

Iniciamos as considerações finais resgatando o começo de nossa dissertação. “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” Essa é a pergunta de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* que apresentamos em nossa introdução, logo seguida por outra questão: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (1985, p. 18). Agora, permitimo-nos voltar ao início para pensar tudo que aqui foi dito.

De fato, uma primeira ideia seria a da influência que a obra de arte sofreria do meio: como pode ser compreendida? Ao longo dessas dezenas de páginas, vimos como a escritura de Caio Fernando Abreu foi profundamente marcada pelo contexto histórico de sua produção, desde a repressão militar internalizada pelo social em “Aqueles dois”, até um otimismo democrático tragado pela perda da esperança em “Os dragões não conhecem o paraíso”.

No nosso primeiro capítulo, apresentamos a biografia do autor, demonstrando como sua trajetória pessoal e profissional estão marcadas pelas expectativas de uma geração que não se identificou nem com o autoritarismo militar, nem com a militância tradicional de esquerda. Para melhor compreendermos esse contexto, na seção seguinte, falamos sobre o campo cultural brasileiro das décadas de 1960 e 1970, espaço em que se desenhavam os valores da geração contracultural.

Entendendo a narrativa de Caio longe de um espectro óbvio de literatura como um reflexo imediato do real, dedicamos a terceira seção daquele capítulo, à análise de um conjunto de recursos formais e materiais aos quais o autor recorreu, comparando-o com outros escritores, seus contemporâneos. Assim, vimos como, em nível formal, a literatura dos anos 1970 é marcada por um conjunto de recursos mobilizados desde o advento de nosso Modernismo e como o autor faz uso desses recursos para construir contos que fogem de uma ilusão da literatura como extensão imediata da realidade. A nível material, vimos como os temas da narrativa de Caio dialogam com as narrativas de escritores a ele contemporâneos, como Ivan Ângelo e Sérgio Santana, resguardada a especificidade de sua abordagem.

Para aprimorar esse entendimento, adotamos um tópico específico sobre o homoerotismo na cultura literária brasileira, mais visível a partir dos anos 1960, quando

teria se desenvolvido uma homotextualidade, como denominada por Lopes (2002a), que permitiu a abordagem do tema fora de um espectro naturalista que até então marcara nossa literatura.

Suportados por essa abordagem de cunho histórico, dedicamo-nos à análise do *corpus* selecionado a partir de nosso segundo capítulo. Nele, desenvolvemos inicialmente uma reflexão sobre padrões sexuais na cultura brasileira, com base no conto "Aqueles dois". Vimos como o contexto ditatorial legitimou a atuação de indivíduos de forma autoritária sobre um comportamento afetivo-sexual destoante de uma norma heterossexual. Na segunda seção, por meio de "Pela noite", pudemos demonstrar como a redemocratização política do país permite aos sujeitos uma afirmação de suas subjetividades, ainda que isso implique numa vivência marcada por uma metrópole e seus espaços destinados a uma crescente comunidade homossexual. Finalizando o capítulo, retomamos a ligação histórica entre os universos ficcionais dos dois contos, pensando como os valores da geração contracultural encontraram representação na história "comum" de dois homens. E como, no conto seguinte, esses mesmo valores se apresentaram alterados no percurso histórico da redemocratização política.

Nosso último capítulo dedicou-se inicialmente a pensar, a partir dos tipos de narrador, as divergências entre "Aqueles dois" e o terceiro conto do *corpus* "Dama da noite". Dentro de uma análise formal, vimos como a onisciência narrativa no primeiro conto permite ao leitor recuperar o contexto histórico de sua produção, atribuindo a autoria das cartas que levaram à demissão dos protagonistas a qualquer das personagens. Já o último conto, por meio de sua narrativa autoconsciente, repensa a trajetória de uma geração agora livre do autoritarismo militar, mas confrontada com novos fantasmas, como o advento da AIDS.

Partindo de uma ambiguidade narrativa frequente na obra de Caio Fernando Abreu, a seção seguinte retoma "Dama da noite" para pensar sobre as categorias de gênero e sexualidade permitidas pelo texto ao não nomear a personagem como masculina ou feminina. Das duas hipóteses, extraímos uma conclusão: a exclusão daquelas(es) que, sendo homem ou mulher, não se enquadra em padrões sociais pré-estabelecidos.

Ao fim de nossa análise, acionamos o quarto conto do *corpus* "Os dragões não conhecem o paraíso", mas considerando o conjunto formado pelo volume homônimo,

optamos, inicialmente, por ilustrar os aspectos que perpassam a obra de Caio com as outras narrativas. Assim, vimos como o advento da AIDS dá o tom da narrativa a partir de então, tornando a discussão de um projeto de geração mais distante, ainda que não possa ser olvidada, graças ao constante olhar dos contos direcionado ao passado. Vimos também a frustração com tudo aquilo que a democracia não trouxe representada no tom pessimista de contos como “Linda, uma história horrível”, “Dama da noite” e na insegurança trazida pelo encontro afetivo de “Mel e girassóis”. O próprio tom pessimista que domina o volume deixa clara a inviabilidade de se reconstruir um projeto de geração, ao tempo em que as personagens ainda não sabem lidar com o novo inimigo, a AIDS enquanto doença física e espiritual. A elipse do nome da doença permitirá que a narrativa se debruce sobre ela nesses dois aspectos, não só como um quadro clínico, mas como o medo constante de contaminação que institui a impossibilidade do toque entre as personagens.

Assim a trajetória histórico-afetiva das personagens se encerra com a certeza da impossibilidade do amor, que faz o narrador de “Os dragões não conhecem o paraíso” expulsar seu amado de casa, apenas para dedicar-se a buscar, na urbe cinzenta, vestígios do que um dia vivera. Da impossibilidade de viver um amor que leve ao paraíso, as personagens extraem a certeza de também ser impossível se livrar da necessidade da busca pelo outro, daí a Dama da noite colocar-se à espera permanente do “Verdadeiro amor”. Daí também, a busca constante de afeto e a memória daquilo que foi vivido (tanto o amor quanto a experiência de geração) tornam-se um valor em si, o algo a ser buscado uma vez que a verdadeira felicidade parece inatingível no tom negativo que encerra *Os Dragões não conhecem o paraíso*.

Um leitor curioso não pode deixar de imaginar se uma redenção poderia ter vindo com a continuidade da obra. De fato, se em nossa dissertação pensamos os contos dentro de uma continuidade histórica, nada nos impediria de imaginar o que outra virada de década, dessa vez dos anos 1980 para os 1990, poderia representar em termos de expectativas afetivas para as personagens. Contudo, por questões metodológicas, optamos por adotar um recorte histórico específico para entender a obra, especialmente o recorte em que a representação literária das perspectivas da contracultura se desdobram até o advento da AIDS como novo tema recorrente para a narrativa de Caio Fernando Abreu.

Também devemos frisar que não nos acomete a pretensão de esgotar a discussão que os contos ensejam. Pelo contrário, entendemos que há muito ainda a ser dito e um trabalho futuro sobre as perspectivas afetivas das personagens seria muito pertinente, especialmente se, dentro de uma perspectiva histórica, pensarmos no que os anos 1990 trouxeram de novo para a narrativa de Caio. Esse trabalho poderia ser desenvolvido, por exemplo, considerando a presença de um narrador constante na obra, uma voz que acompanha as narrativas e pode ser identificada com a de um homem muito próximo da *persona* do autor, relacionando assim sua ficção ao exercício de autobiografia.

De fato, esses e outros temas merecem ser abordados em outros trabalhos ou pesquisas. Já aqui, dentro dos limites que adotamos, resta apenas responder à segunda pergunta de Candido: "qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?"

E a resposta pode vir muito fluentemente, não apenas por tudo que elaboramos ao longo dessa dissertação, mas também pelo alcance que a obra de Caio tem tido nos últimos anos, visível na reedição de seus contos, nas dezenas de trabalhos acadêmicos e até mesmo nas frases avulsas divulgadas em redes sociais como de sua autoria. O esforço de Caio de falar reiteradamente da experiência de sua geração e da busca constante por afeto, revela a unicidade de sua obra como fonte de crítica da contracultura. De fato, é difícil pensar em algum escritor que tenha se dedicado ao longo de tantos anos a representar literariamente e de forma tão insistente a trajetória de uma geração como Caio o fez, ainda que, no campo da crítica histórica, tenhamos trabalhos notáveis, como o de Heloísa Buarque de Hollanda.

Sua obra torna-se assim referência para que entendamos o que foram os anos 1970 e a contracultura, constituindo-se como uma forma de verdade sobre eles. Obviamente, o texto literário não surge como um documento histórico convencional, aqueles que beberem de sua fonte devem lembrar-se do processo mimético de representação do real pelo texto literário. A especificidade da literatura permite na obra de Caio um relato talvez menos formal, mas mais apaixonado e mergulhado em dizer o que foi o sonho da contracultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – BIBLIOGRAFIA DE CAIO FERNANDO ABREU

ABREU, Caio Fernando. *As frangas.* 2 ed. São Paulo: Globo, 2002a.

_____ Duas ou três coisas sobre os anos 80 In. *Jornal do Brasil*, 02 de junho de 1985. Disponível em http://caiofcaio.blogspot.com.br/2013/01/duas-ou-tres-coisas-sobre-os-anos-80.html, acessado em 12 de setembro de 2013.

_____ *Estranhos estrangeiros e Pela noite.* São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

_____ *Inventário do ir-remediável.* 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1995. Em http://www.4shared.com/get/27RR8wZU/Caio_Fernando_Abreu_-_Inventri.html acessado em 09/10/2011.

_____ *Limite Branco.* Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

_____ *Morangos mofados.* Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____ *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B.* Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

_____ *O ovo Apunhalado.* Porto Alegre: L&PM, 2001.

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

_____ *Ovelhas negras.* Porto Alegre: L&PM, 2002b.

_____ *Pedras de Calcutá.* Rio de Janeiro: Agir, 2007c.

_____ *Pequenas epifanias.* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____ *Teatro completo.* Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____ *Triângulo das águas.* Porto Alegre: L&PM, 2005b.

II – BIBLIOGRAFIA SOBRE CAIO FERNANDO ABREU

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*. Campina Grande: UEPB, 2008.

ALBUQUERQUE Jr., Durval M. de. Epifanias da homoafetividade ou o choque anafilático sofrido por Anthony Giddens ao ingerir Caio Fernando Abreu. In: *BAGOAS*, v. 1, n. 1. Natal: EDUFRN, 2007, p. 133/151.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____ *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

_____ Retrovírus, zidovudina e Rá! Aids, Literatura e Caio Fernando Abreu In. GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (organizadores). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lesbic@s no Brasil*. São Paulo: Editora Xama, 2002b, p. 77-96.

BUTTURI, Jr., Atílio. O mesmo e o outro: o discurso sexual em Caio Fernando Abreu. In: *Publicatio UEPG*, vol. 16, n. 02, disponível em http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/652, acessado em 09/10/2011.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável.* São Paulo: Seoman, 2008.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu.* 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LEAL, Bruno de Sousa. *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito.* São Paulo: Annablume, 2002.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta* em Caio Fernando Abreu. 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande-RS.

POSSO, Karl. *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio.* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *In: Revista Letras*, n. 62, p. 61-77, jan/abril. 2004. Curitiba: UFPR, 2004.

WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus contraculturalis* (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura). 2001. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria-RS.

III – BIBLIOGRAFIA CRÍTICA E TEÓRICA LITERÁRIA

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Textos escolhidos – Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril, 1980, p. 30. (Col. Os pensadores)

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade.* Org: Guacira Lopes Louro. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 110/127.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção.* 2 ed. São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 51/80.

_____ *Literatura e sociedade, estudos de teoria e história literária.* 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARRARA S.; SIMÕES J. A. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu*, n. 28, Campinas, janeiro-junho de 2007, p. 65-99.

COELHO, Claudio Novaes Pinto *et al*. *Anos 70: trajetórias.* São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 39/44.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*, seguido de *Envelhecer e morrer*. Tradução Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o "campo" e para a "arena" do movimento LGBT brasileiro *In: BAGOAS: revista de estudos gays*. Natal: EDUFRN, 2007, v. 3, n. 4, jan/jun. 2009, p. 131-158.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance.* Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974, 2 ed.

FREITAS FILHO, Armando; GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Anos 70: Literatura.* Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Editora. Ltda, 1980.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *In: Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60.* São Paulo: Brasiliense, 1995, 10 ed.

GREEN, James. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. *In: Cadernos AEL*: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas, vol. 10, n. 18/19, p. 17/39. Campinas: Unicamp, 2003.

HEILBORN, M. L. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção de identidade social. In: PARKER, R.; BARBOSA, R. (Org.). *Sexualidades Brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 136-145.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.* 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. Hoje não é dia de rock In. ABREU, Caio Fernando. 2005a.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

INFÂMIA (The children´s hour), Estados Unidos, 1961, Direção William Wyller, disponível em http://www.imdb.com/title/tt0054743/?ref_=nv_sr_1, consultado em 17 de dezembro de 2013.

KEHL, Maria Rita *et al*. *Anos 70: trajetórias.* São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 31/37.

KOSOFSKY, Eve Sedgwick. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, Campinas: Unicamp, 2007.

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

_____ Bichas e Letras: uma estória brasileira In. GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (organizadores). *A escrita de Adé*: perspectivas teóricas dos estudos gays e lesbic@s no Brasil. São Paulo: Editora Xama, 2002b, p.33-50.

LUKACS, Gyorgy. A fisionomia intelctual dos personagens de artísticos. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. SP: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70.* Florianopolis: Ed. da UFSC, 1981.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ORTNER, S. B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, L. (Org.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*, v. 31. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95-120 (Coleção O mundo, hoje).

PARKER, Richard. *Corpos, Prazeres e Paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo.* 2 ed. São Paulo: Best Seller, 1991.

_____ *Abaixo do equador:* culturas do desejo, homossexualidade masculinidade e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCAR Mercado das Letras, 1996.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura e livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.* 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIEIRA, Willian. Em casa com Hilda Hilst In**.** *Carta Capital*, edição de 10 de março de 2013, disponível em http://www.cartacapital.com.br/cultura/em-casa-com-hilda-hilst/, consultado em 27 de abril de 2013.

This document was created with Win2PDF available at http://www.win2pdf.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.