

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**PABLO FERREIRA BIGLIA**

**ADOLFO CAMINHA E CAIO FERNANDO ABREU: A HERMENÊUTICA  
LITERÁRIA PELO VIÉS DA SEXUALIDADE**

**PONTA GROSSA  
2015**

**PABLO FERREIRA BIGLIA**

**ADOLFO CAMINHA E CAIO FERNANDO ABREU: A HERMENÊUTICA  
LITERÁRIA PELO VIÉS DA SEXUALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Linha de Pesquisa “Subjetividade, Texto e Ensino”.

Orientadora: **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marly Catarina Soares.**

**PONTA GROSSA**

**2015**

**Ficha Catalográfica**  
**Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG**

Biglia, Pablo Ferreira  
B592      Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu: a  
hermenêutica literária pelo viés da  
sexualidade/ Pablo Ferreira Biglia. Ponta  
Grossa, 2015.  
123f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,  
Identidade e Subjetividade - Área de  
Concentração: Linguagem, Identidade e  
Subjetividade), Universidade Estadual de  
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marly Catarina  
Soares.

1.Literatura. 2.Sexualidade. 3.Estética  
da recepção. 4.Adolfo Caminha. 5.Caio  
Fernando Abreu. I.Soares, Marly Catarina.  
II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.  
Mestrado em Linguagem, Identidade e  
Subjetividade. III. T.

CDD: 801.93

Pablo Ferreira Biglia

**ADOLFO CAMINHA E CAIO FERNANDO ABREU: A HERMENÊUTICA  
LITERÁRIA PELO VIÉS DA SEXUALIDADE**

**Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em  
Linguagem, Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de  
Ponta Grossa, área de concentração em Linguagem, Identidade e  
Subjetividade.**

**Ponta Grossa, 29 de setembro de 2015.**

  
Marly Catarina Soares

Doutora em Literatura – Universidade Estadual de Ponta Grossa

  
Tânia Regina Oliveira Ramos

Literaturas de Línguas Portuguesa – UFSC

  
Ione da Silva Jovino

Doutora em Educação - Universidade Estadual de Ponta Grossa

*Dedico a todos aqueles que, de alguma forma, sentem-se avessos às cruéis e  
arbitrárias normas impostas pela sociedade hegemônica.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha irmã, Aline, pela presença constante, incentivo e paciência; ao meu irmão Felipe, pelas discussões, mesmo que opostas. Ambos pela amizade e força! Aos meus pais que não estão presentes fisicamente para contemplar mais uma vitória.

À minha orientadora, a paciente professora Dra. Marly Catarina Soares, pela caminhada que viemos traçando nos últimos anos, pela parceria e oportunidade de realizar um trabalho tão importante numa etapa tão significativa da minha vida.

Às professoras Dra. Ione da Silva Jovino e Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos pela gentileza e generosidade em acreditar e aceitar contribuir com este trabalho.

Aos meus amigos e amigas de tantas jornadas e percalços, que nunca desistiram de mim e sempre estiveram ao meu lado. São tantos, nomeá-los seria injusto.

A todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização desta pesquisa, pela troca de conhecimento e ajuda profissional.

A CAPES pela ajuda financeira que me proporcionou realizar este trabalho com mais estabilidade.

*"I don't wanna be someone who walks away so easily  
I'm here to stay and make the difference that I can make  
Our differences they do a lot to teach us, how to use  
The tools and gifts we've got, yeah, we got a lot at stake  
And in the end, you're still my friend  
At least we didn't intend  
For us to work, we didn't break, we didn't burn  
We had to learn how to bend without the world caving in  
I had to learn what I've got, and what I'm not  
And who I am".*

*Jason Mraz*

## RESUMO

Minha dissertação traz uma análise das obras de Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu, utilizando a estética da recepção como ferramenta para um aprofundamento dentro dos aspectos de sexualidade acerca dos textos literários. O objetivo deste trabalho é identificar e analisar as manifestações homoeróticas dentro do cânone e do pós-moderno, utilizando-me da estética da recepção, ou seja, como nós leitores compreendemos as obras, direcionando essa leitura através dos escritos sobre sexualidade. Pelo fato de a sexualidade ainda engatinhar dentro dos estudos das Ciências Sociais, das Ciências Humanas, das Letras, ela faz-se tão importante nos estudos de Literatura homoerótica, buscando desconstruir padrões heteronormativos impostos historicamente e socialmente ao longo dos tempos. Durante a análise do romance Naturalista “Bom-Crioulo” e dos contos contemporâneos “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles Dois”, pude trabalhar com autores como Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Pierre Bourdieu, Richard Miskolci, Jean-Paul Sartre, Edward W. Said, entre outros, utilizando-me de suas teorias elucidadoras, que serviram como o fundamento teórico desta dissertação. Pude evidenciar, portanto, que as obras literárias aqui trabalhadas exploram com detalhes as homossexualidades masculinas, atuando, algumas vezes, através do exercício das violências física e simbólica, trazendo à tona uma reflexão a partir da perspectiva de homens que desejam outros homens em contextos históricos diferentes, através de gêneros literários diferentes. Nós, leitores, somos peças fundamentais dentro da hermenêutica literária a qual propus neste trabalho.

**Palavras-chave:** Literatura; Sexualidade; Estética da Recepção; Adolfo Caminha; Caio Fernando Abreu.



## ABSTRACT

My dissertation presents an analysis of the works of Adolfo Caminha and Caio Fernando Abreu, using the aesthetics of reception as a tool for deepening within the sexuality aspects about the literary texts. The objective is identify and analyze the homoerotic manifestations within the canon and the postmodern, using me the aesthetics of reception, ie, as we readers understand the books by directing that reading through the writings on sexuality. Sexuality still crawl within the study of social sciences, the humanities, the letters, it is so important in the study of homoerotic literature, standards seeking to deconstruct heteronormative taxes and social history throughout the ages. During the analysis of the novel naturalist "Bom Crioulo" and contemporary tales "Terça-Feira Gorda" and "Aqueles Dois," I could work with authors like Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Pierre Bourdieu, Richard Miskolci, Jean-Paul Sartre, Edward W. Said, among others, using their enlightening theories that served as the theoretical foundation of this work. I could realize, therefore, that literary works here to explore in detail the male homosexualities, working sometimes through the exercise of physical and symbolic violence, bringing to light reflection from the perspective of men who desire other men in different historical contexts through different literary genres. We, the readers, are fundamental elements within the literary hermeneutics which I proposed on this paper.

**Keywords:** Literature; Sexuality; Aesthetics of reception; Adolfo Caminha; Caio Fernando Abreu.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>O APARATO LITERÁRIO E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1	ESTÉTICA DO QUE?.....	13
1.1.1	O QUE É LEITURA?.....	14
1.1.2	QUEM É O LEITOR?.....	15
1.1.3	QUEM É O AUTOR?.....	18
1.1.4	A RECEPÇÃO DO LEITOR.....	19
1.1.5	E AS CONDIÇÕES DE LEITURA?.....	22
<b>2</b>	<b>A SEXUALIDADE E SEUS CONCEITOS.....</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>OS AUTORES E SUAS SUBJETIVIDADES.....</b>	<b>37</b>
3.1	ADOLFO CAMINHA E O NATURALISMO BRASILEIRO.....	38
3.1.1	“BOM-CRIOULO”: UM NEGRO NA MARINHA IMPERIAL.....	42
3.2	CAIO FERNANDO ABREU E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA	68
3.2.1	CAIO E A ESCRITA DE “MORANGOS MOFADOS” .....	84
3.2.2	UMA TERÇA-FEIRA GORDA.....	86
3.2.3	ALHURES, DOIS.....	96
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>119</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>122</b>

## ADOLFO CAMINHA E CAIO FERNANDO ABREU: A HERMENÊUTICA LITERÁRIA PELO VIÉS DA SEXUALIDADE

### INTRODUÇÃO

A Literatura é uma área abrangente de estudos, pois através dela é possível se debruçar sobre os mais diversos assuntos e temas, dentre estes, a sexualidade, um dos focos principais desta pesquisa acadêmica. Busquei combinar a Literatura brasileira Naturalista e Contemporânea com os estudos sobre sexualidade, para esclarecer aspectos acerca da temática dentro das obras literárias a que me propus analisar. Identificar e analisar as manifestações homoeróticas dentro do cânone e do pós-moderno, utilizando-me da estética da recepção, ou seja, como nós leitores compreendemos as obras, direcionando essa leitura através dos escritos sobre sexualidade.

Particularmente, a vontade e curiosidade por estudar devido tema deram-se, primeiramente, no terceiro ano da graduação em Letras, quando tive o inédito contato com a Literatura Brasileira Naturalista, através da obra “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo. Neste referido livro, as personagens Léonie e Pombinha desenvolvem um relacionamento afetivo, ao passo que a mesma obra traz a figura *queer* de Albino, “um sujeito afeminado, fraco, cor de espargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre, que lhe caía, numa só linha, até ao pescocinho mole e fino” (AZEVEDO, 2008, p. 39). Maravilhado com tais personagens dentro da Literatura Brasileira, me permiti estudar mais sobre o universo Naturalista, até que descobri os escritos de Adolfo Caminha.

Caminha é o responsável pela obra “Bom-Crioulo”, história Naturalista que retrata as desventuras de um casal homoafetivo, inter-racial, polêmico dentro do cânone brasileiro. Falarei, mais adiante, sobre a vida e obra deste autor que revolucionou o universo literário com seus Amaro e Aleixo. Em contrapartida ao discurso patologizante de Caminha, trago Caio Fernando Abreu, um gaúcho contemporâneo, que modificou a Literatura Pós-Moderna com suas histórias *queers*, cheias de personagens homoeróticos, estranhos, atípicos, desviantes da suposta heteronormatividade construída social e historicamente.

O contato inicial com a vida de Caio Fernando Abreu deu-se por uma cortesia da Editora Record, que me presenteou com o livro “Para Sempre Teu, Caio F.”, de Paula Dip, em 2009, através de um blog que eu administrava na época. Posteriormente, também por meio da graduação, em 2011, realizando um trabalho sobre Literatura Brasileira Contemporânea, me aprofundi nos escritos de Caio, utilizando a biografia do autor, escrita por sua melhor amiga, Dip, uma coletânea deliciosa sobre toda a trajetória de Abreu, narrada através da janela de Paula, com cartas, bilhetes, telegramas, conversas, tudo o que ela pode reunir para validar a existência de um renomado autor da história da Literatura Contemporânea do Brasil. A obra é uma máquina do tempo, que nos carrega para a contracultura dos anos 1970 e 1980, o que me fez sentir saudades de uma época que eu não vivi.

Para abarcar todo esse mundo Literário dentro de Caminha e Abreu, todos esses personagens avessos ao “normal”, me inclinei especificamente sobre as obras “Bom-Crioulo” – de Adolfo Caminha –, “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles Dois” (contos presentes no livro “Morangos Mofados”) de Caio Fernando Abreu, utilizando como aporte teórico os conceitos de sexualidade, estudos que buscam esvaziar e ressignificar todos aqueles conceitos que nos são ensinados sobre os binarismos homem/mulher, heterossexual/homossexual, masculino/feminino, perpassados durante gerações através do que Louis Althusser denominou de Aparelhos Ideológicos de Estado, nomeados aqui como a Escola, Igreja, Família e Mídia. Michel Foucault e sua obra “História da Sexualidade” são essenciais para desconstruir os mitos criados em cima da sexualidade, bem como sua construção social através dos tempos. Em carona com Foucault trarei, ainda, conceitos pontuais de teóricos como Guacira Lopes Louro, Leonardo Mendes, Robert Howes, Pierre Bordieu, Richard Miskolci, Jonathan Ned Katz, Jean-Paul Sartre, entre diversos outros que permearão todo o trabalho.

Para explicitar com detalhes todo o trajeto desta pesquisa, foram articulados três capítulos, sendo que o primeiro deles visa esmiuçar os conceitos de Literatura, autor, leitor e estética da recepção, visto que o meu instrumento principal de trabalho e pesquisa, a Literatura, tem seu trânsito inserido em diversas perspectivas e cabe separar um espaço inicial dentro desta produção para explicar melhor a minha ferramenta de trabalho; o

segundo capítulo vem ao encontro da temática tabu, a sexualidade, seus conceitos, mitos, histórias e desconstrução através dos teóricos já elencados anteriormente. O terceiro e último capítulo se constrói a partir de um apanhado sobre a vida e obra dos autores aqui estudados – Caminha e Abreu –, buscando evidenciar um pouco sobre a carreira literária de cada um deles, bem como seus escritos e contribuição efetiva para a Literatura Brasileira em geral.

Minha tentativa aqui, portanto, foi de vincular os estudos sobre sexualidade com a Literatura Brasileira, Naturalista e Contemporânea, buscando evidenciar aspectos acerca das manifestações da sexualidade, especialmente aquelas que fogem do padrão social imposto, que somente homem (macho) e mulher (fêmea) podem estabelecer vínculos afetivos e/ou sexuais.

A experiência dos estudos sobre sexualidade, dentro da Literatura Brasileira Naturalista e Contemporânea, me rendeu algumas experiências externas. Pude ministrar duas oficinas para os interessados na temática, sendo a primeira delas, presencial, na Universidade Estadual de Ponta Grossa, que contou com a presença de quarenta e um participantes, alocados entre os mais diversos cursos de graduação e pós-graduação da instituição, bem como professores e professoras da rede pública e particular de ensino da cidade de Ponta Grossa. A segunda oficina, oferecida na modalidade a distância, contou com a participação de 101 pessoas, entre acadêmicos, professores e profissionais das áreas de Letras, Pedagogia, Geografia e História. Vale lembrar que todas estas são pertencentes aos cursos de graduação e pós-graduação da instituição, oferecidos através da modalidade a distância, o que abrange cerca de 50 municípios dos estados do Paraná, São Paulo e Santa Catarina. Além das oficinas, participei como palestrante de dois eventos do projeto “Formação em Ação”, oferecidos aos educadores e educadoras da Secretaria de Estado da Educação do Paraná (SEED/PR); palestrei no Colégio Estadual Julia Wanderley, na cidade de Carambeí/PR; e em Ponta Grossa/PR, no Colégio Estadual Professora Sirley Jagas, e no Colégio Estadual Padre Arnaldo Jansen, em todos com o tema “Sexualidade”, direcionado aos alunos e alunas dos Ensinos Fundamental e Médio.

## 1 O APARATO LITERÁRIO E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

*Uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras.*

*Jean-Paul Sartre*

À parte Antonio Candido, quem mais pensou em direitos humanos e Literatura no Brasil? A resposta é certamente reticente... Ou nos debruçamos com dificuldades sobre o banco de dados do currículo *Lattes*, ou ficamos em silêncio, encabulados. Há muito tempo, o engajamento da crítica literária saiu de moda e ficamos, nós críticos, confortavelmente, refestelados em almofadas (LUGARINHO, 2010). Por onde anda a ousadia da crítica, por onde anda a ousadia da Literatura? Se não fosse Roberto Schwarz, onde estaria, ainda, a obra de Paulo Lins<sup>1</sup>? Precisaremos, para os estudos gays e lésbicos, no Brasil, de um “crítico desta estatura para acreditarem que a obra e a crítica existem e resistem? Até quando precisaremos das redes subterrâneas da solidariedade?” (LUGARINHO, 2010, p. 75).

[...] quando a arte, em geral, e a literatura, em especial, promovem um sentido calcado na dignidade humana, podemos observar, com os mecanismos possibilitados por uma crítica destituída de pudores, que se está levando ao centro da discussão, sobretudo, a capacidade de a obra gerar algum sentido que retorne a seu receptor, de maneira que ele se veja confrontado com as estratégias de silenciamento de sentidos que forças dominantes, comprometidas com o *status quo*, são capazes de levar a cabo (LUGARINHO, 2010, p. 70, grifos do autor).

Carecemos no Brasil, portanto, de reflexão acadêmica mais extensa que dê suporte aos movimentos sociais, demonstrando o claro divórcio entre a Universidade, espaço privilegiado para o desenvolvimento de um pensamento crítico a respeito da sociedade, e os movimentos sociais, capazes de alavancarem as transformações políticas, sociais e culturais por eles almejadas. “Muitos motivos podem ser arrolados para tanto, mas, certamente, do lado da crítica literária, o divórcio é resultado do apego à tradição e do desprezo pela ousadia do contemporâneo” (LUGARINHO, 2010, p. 71).

---

<sup>1</sup> Autor da obra “Cidade de Deus”, publicada originalmente em 1997.

O Naturalismo Brasileiro foi pioneiro ao abordar temáticas ousadas como a sexualidade, as relações inter-raciais, desobediência militar na obra “Bom-Crioulo”, de Adolfo Caminha. E, mesmo cento e vinte anos após a publicação da obra, a polêmica do livro ainda paira sob as cabeças de conservadores. Mais tarde, na Literatura Contemporânea, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu também lançou mão do pioneirismo quando trouxe à tona, em suas inúmeras obras, o tabu da AIDS, das (homo)sexualidades e personagens avessos à norma. E Caio

[...] sabia aceitar as diferenças e de certa forma vivia delas, pois criava em suas histórias seres contraditórios, divididos, um pouco como todos nós, perdidos na selva da cidade. Ele tratava com carinho suas personagens, fossem elas malditas ou angelicais, fictícias ou reais (DIP, 2009, p. 30).

Portanto, com base no romance “Bom-Crioulo”, de Adolfo Caminha e nos contos “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles Dois”, escritos retirados da obra “Morangos Mofados”, de Caio Fernando Abreu, nos debruçaremos sob a estética da recepção e sua contribuição no trabalho de formação de leitores. “Escrever é, pois, ao mesmo tempo, desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (SARTRE, 2004, p. 49).

A base da análise destes textos literários estará pautada no aspecto da sexualidade, a qual será detalhada e comentada logo adiante, no segundo capítulo deste trabalho.

## 1.1 ESTÉTICA DO QUÊ?

A estética da recepção propõe uma reformulação da historiografia literária e da interpretação textual. Tem por objetivo romper com o exclusivismo da teoria de produção e representação estética tradicional, considerando a literatura enquanto produção, recepção e comunicação – relação dinâmica entre autor, obra e público. Restabelece, pela reconstrução do processo de recepção e de seus pressupostos, a dimensão histórica da pesquisa literária<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Roberto Ventura escreveu este conceito no livro “A literatura e o leitor: textos de estética da recepção”, organizado por Luiz Costa Lima, de 2009, p. 1.

### 1.1.1 O QUE É LEITURA?

Torna-se um aparato difícil de conceituar, quando cada indivíduo possui uma interpretação diferente do significado da palavra “leitura” e, também, do próprio ato em si, uma vez que a ação de ler é variável e não absoluta (FISCHER, 2006). No entanto, dentro da *estética da recepção*, é possível delinear alguns caminhos que podem nos levar até o cerne da questão, que devem nos auxiliar, também, na identificação de formas de ler, de estratégias de leitura, a fim de colaborar com a hermenêutica<sup>3</sup> de determinada obra literária. Afinal, leitura não exige somente a decodificação do código.

Quando falamos de ler e compreender, do que estamos falando? Quando falamos de ler e conhecer, estamos falando da mesma coisa? A autora Eliana Yunes (2002) nos questiona sobre isso e, em seguida, nos relata que a “palavra *conhecer* tem sentido de ‘ser com’, de estar dentro. [...] É a noção do conhecimento como pertencente à construção dos sujeitos, que permite a nossa organização do mundo, o situar-se de cada um no mundo” (YUNES, 2002, p. 97, grifo meu).

A leitura é um artifício que está presente no universo dos indivíduos desde sempre. E não somente a leitura escrita, do verbo, mas também de várias outras formas de interpretar e dar significação, como imagens, expressões corporais e, remotamente, através das pinturas que um dia serviram de registro na época das cavernas, por exemplo.

Lemos um filme, uma fotografia, um programa de TV. Pode-se ler um romance ou um poema tanto quanto é possível ler um prédio, um mapa, ou até mesmo um traço de dor no rosto de uma pessoa; é possível ler um sorriso, o modo de ajeitar o cabelo, um vestido, o céu, um jardim (CARNEIRO, 2002). E Yunes, através de uma ótica diferenciada, garante que

essa potencialidade para significar, que é germe mesmo dessa condição humana, faz com que o homem imediatamente

---

<sup>3</sup> Em termos gerais, o significado é de método ou estratégia de interpretação de textos. Referia-se, originalmente, à interpretação teológica de textos bíblicos e à interpretação jurídica de textos legais. Modernamente, a ideia de hermenêutica foi retomada por autores como Friedrich Schleiermacher [...] e Wilhelm Dilthey [...], os quais tentaram construir uma ciência da interpretação que pudesse ser aplicada aos textos em geral [...] (SILVA, 2000, p. 66).



compreenda os objetos, os outros homens, dentro de uma ótica de apropriação de uma imagem, uma imagem por ele mesmo 'desenhada' e que, muitas vezes, não corresponde ao objeto de que trata, senão por analogia criada (YUNES, 2002, p. 98).

Através das ideias advindas de Fischer (2006), compreendemos que a leitura sempre foi diferente da escrita, uma vez que esta prioriza o som, enquanto a leitura prioriza o significado. A aptidão para ler, na realidade, tem pouco a ver com a habilidade de escrever e o leitor se torna, portanto, uma ferramenta no processo de leitura.

Consequentemente, mesmo através da leitura de uma obra literária, o leitor – ou receptor, conforme faremos uso das duas formas –, deve utilizar-se de alguns mecanismos para garantir a eficácia hermenêutica. Veremos, ainda, quem é esse leitor e quais são as condições que ele pode fazer uso durante o processo de leitura.

### **1.1.2 QUEM É O LEITOR?**

É sabido que numa história sempre há um leitor e que é esse leitor o ingrediente fundamental no processo de contar história e, também, da própria história. Isso Umberto Eco (2006) nos revelou quando escreveu a obra intitulada “Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção”, onde buscou retratar o processo de leitura como um “bosque”, afirmando que é possível o leitor mudar sua estrutura de acordo com as escolhas que ousar fazer ao percorrer os bosques da ficção. Permitem-se, assim, várias interpretações, mudando as disposições e funções de acordo com o livro, a narrativa e o leitor que a leva a cabo. Um bosque, conforme a metáfora da obra, oferece vários caminhos e, portanto, cabe ao receptor fazer a escolha de qual deles quer seguir.

O autor de uma obra literária precisa levar em consideração o papel que o seu leitor deverá desempenhar dentro da ficção. Dessa forma, ele não pode dizer tudo sobre o mundo que está relatando nas páginas do livro, mas deve solicitar a colaboração de seu receptor, deve pedir que este preencha toda uma série de lacunas, de vazios. “Todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto

tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca” (ECO, 2006, p. 9).

Recorremos a Jouve (2002), a fim de compreender que o texto também é capaz de programar a leitura delimitando os espaços de indeterminação, ou seja, ele decide quais elementos deixa a cargo da criatividade do leitor. Por sua vez, o receptor precisa ser capaz de cumprir alguns requisitos básicos de leitura. Entre eles, destaca-se a capacidade de fazer suas próprias escolhas, conforme especificado anteriormente. Umberto Eco ressalta que,

num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (ECO, 2006, p. 10).

Numa outra perspectiva, Lima (2001) apregoa que os textos são enunciados com vazios que exigem do leitor o seu preenchimento. Isso acontece mediante a projeção<sup>4</sup> do receptor, ou seja, a comunicação entre texto e seu leitor será mal sucedida quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas pela própria fantasia ou expectativas estereotipadas do receptor.

O próprio do texto literário é concentrar-se nos vazios comuns a todas as relações humanas, explorá-los, torná-los sistemáticos. Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo o instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo (LIMA, 2001, p. 24).

Assim, ao realizarmos nossas escolhas dentro de uma obra ficcional, estamos suscetíveis a cometer equívocos e nos perder dentro dos bosques. É preciso ter em mente que todas as escolhas que viermos a realizar, como leitores, devem estar em consonância com as informações dadas pelo autor;

---

<sup>4</sup> O estudo da projeção está associado a diversas áreas do conhecimento [...]. O processo projetivo, em comum encontra-se a perspectiva de deslocamento de algo que no trajeto passa por alterações que resultam em algo "novo", com alguma similaridade que o remete ao objeto original (FONSÊCA, 2008, p. 2).

não deve vir de fora, mas de dentro. O leitor se dispõe a fazer suas escolhas acreditando que algumas delas serão mais razoáveis do que as outras. “Razoáveis”, como se essas escolhas se baseassem no bom senso. Eco (2006) discorre, ainda, que, no entanto, seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso.

Certamente, bom senso não é o que exige de nós, leitores, o suposto autor da história de “Chapeuzinho Vermelho”, afinal, o uso do bom senso nos guiaria à rejeição imediata da ideia de que o bosque abriga um lobo que fala. Isso vem para afirmar o que Eco (2006) chamou de “leitor-modelo”.

Ainda buscando embasamento nos autos de Umberto Eco (2006), podemos assegurar que o leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é aquele que lê de várias formas, “não existe uma lei que determine como se deve ler, porque em geral, utiliza o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocados pelo próprio texto” (ECO, 2006, p. 14).

O leitor-modelo, portanto, é aquele que não apenas lê o texto, mas ainda procura colaborar e busca criar em cima da obra em trânsito. Eco (2006) pondera sobre isso ao nos exemplificar da seguinte forma: quando um espectador está assistindo a um filme, especificamente uma comédia, e ele está passando por um momento triste em sua vida particular, dificilmente vai conseguir se divertir. Mais tarde, ao rever o filme em outro momento da vida, talvez não consiga rir, pois vai lembrar-se da tristeza que sentia da primeira vez que assistiu ao filme. Esse é o “espectador empírico”, não é o modelo. Em termos de leitura, o leitor-modelo seria aquele disposto a rir com a comédia e não se envolver pessoalmente.

O leitor-modelo, dessa forma, é definido como um conjunto de *condições de sucesso* ou de felicidade, estabelecidas textualmente, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial (ECO *apud* JOUVE, 2002, grifos meus).

Sendo assim, o bosque é um lugar instituído a todos, a partir da criação do autor-modelo (veremos sobre ele), o bosque é um espaço coletivo que todos devem ter permissão para entrar. Não se pode caminhar pelo bosque procurando fatos, memórias e sentimentos que só concernem o individual. É possível utilizar-se de conhecimentos empíricos, da memória particular, para

devaneios dentro do texto, porém, estes devaneios não são uma coisa pública e, portanto, nos levariam a “caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (ECO, 2006, p. 16).

Cabe, então, observar as regras do jogo da ficção e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar. Sobrepor as próprias expectativas de leitor empírico às expectativas que o autor gostaria que um leitor-modelo tivesse, para Eco (2006), é desobedecer essas regras.

Contudo, quem determina as regras do jogo e suas limitações? Quem constrói o leitor-modelo? A resposta é simples: o autor. Será mesmo?

### **1.1.3 QUEM É O AUTOR?**

Já conseguimos estabelecer a diferença entre leitor empírico e leitor-modelo, no entanto, ainda é preciso conceber a ideia do autor empírico e do autor-modelo. Buscando em Eco (2006), descobrimos que o autor empírico não serve como base para análise. O autor-modelo, por sua vez, é o que cria uma simetria com o leitor-modelo. O autor-modelo de Eco (2006) não é necessariamente uma voz gloriosa ou uma estratégia sublime, ele atua e se revela até no mais desprezível [sic] dos romances pornográficos, “para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para a nossa imaginação” (p. 23).

Em outras palavras, o autor-modelo é o responsável por criar o ambiente para que o leitor-modelo possa adentrá-lo. É o autor-modelo quem deve guiar os passos do receptor dentro do bosque, dando-lhe informações importantes para que o leitor-modelo não faça escolhas equivocadas e externas ao texto. Porém, a responsabilidade maior é do leitor, que deve ser capaz de resolver o quebra-cabeça lançado pelo autor-modelo. Autor e leitor-modelo devem aparecer juntos porque são entidades que se tornam claras uma para a outra somente durante o processo efetivo de leitura, de modo que uma cria a outra. Algo estendível não somente para os textos narrativos, mas para qualquer tipo de texto.

E esse texto não é um meio transparente através do qual o significado passa da consciência livre do autor para a consciência igualmente livre do leitor. É um tecido constituído de diferentes vozes e diferentes códigos que, na

sua interação e na sua incompletude, permite múltiplas leituras e interpretações (SILVA, 2000). De acordo com Sartre (2004, p. 13), “o escritor [...] lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música”.

Porém, precisamos tomar cuidado para não confundir o autor com o “eu” do texto. Isso é bastante comum aos leitores mais ingênuos, no entanto, não se aplica, afinal, uma obra pode vir a ser narrada por um cachorro ou uma barata e, obviamente, a voz não é a do autor. “O narrador [...] é sempre uma criação do autor e pode, conseqüentemente, distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou **pela natureza**” (JOUVE, 2002, p. 36, grifos meus).

Conseqüentemente, o autor-modelo é aquele que detém o poder. E, conforme argumentos que emprestamos de Eliana Yunes (2002, p. 99), o eixo de referência “[...] está na autoridade de quem emite a palavra, está no autor [modelo]. E como o autor, em princípio, é divino, aquele que fala em nome do sagrado ou em nome do poder, está autorizado para tornar verdadeira a interpretação e legível o texto”.

Por fim, nos apoderamos das palavras de Sartre (2004) para corroborar a ideia de que o escritor lida com significados, ou seja, ele decidiu desvendar o mundo para os outros homens e sua função, ainda, é “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21).

#### **1.1.4 A RECEPÇÃO DO LEITOR**

Os conceitos deste subitem deverão nos permear durante toda a análise das obras desenvolvidas no capítulo três desta dissertação. Afinal, já nos dizia Sartre (2004) que o leitor tem a consciência de desvendar e, ao mesmo tempo, de criar. Ele deve desvendar criando e criar pelo desvendamento, a leitura jamais deverá ser mecânica, a leitura é uma criação dirigida.

Para entender, definitivamente, o que representa a estética da recepção para os leitores e leitoras, buscamos em Hans Robert Jauss, em um texto intitulado “A estética da recepção: colocações gerais”, de 2009, a afirmação que nos permite um norte:

[...] a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 2009, p. 46).

Para tanto, este mesmo autor ainda complementa dizendo que seria um erro uma interpretação que ignorasse essa experiência estética, cultivar o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas para ser interpretado. Assim, a hermenêutica literária carrega o trabalho de diferenciar metodicamente dois modos de recepção.

O primeiro seria clarear o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo. Qual é o efeito que uma obra de arte, em específico, a Literatura, causa em seu leitor? O segundo, no entanto, busca reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos. A obra, embora não tenha um “prazo de validade”, carrega em si fatos, épocas e momentos históricos, seja em seu enredo, seja no momento em que foi produzida, o que, conseqüentemente, faz par com o primeiro modo e, ambos, juntos, formarão o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 2009).

É determinante, para a análise da experiência do leitor, estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Isto é, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo receptor, para a formação do sentido como um horizonte duplo: o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo receptor de uma determinada sociedade (JAUSS, 2009, grifos meus).

Esse horizonte duplo, trazido por Jauss e validado por nós, é necessário, pois, busca discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam, a fim de determinar se nestas questões se produzem um momento de nova significação. O texto em si detém um horizonte de expectativas menos problemático, pois é interno ao texto; já o horizonte de expectativa social é contaminado, não é tematizado como contexto de um mundo histórico.

A hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico (JAUSS, 2009, p. 56).

Assim sendo, o papel da Literatura é esclarecedor, ela busca lançar ao leitor a experiência estética, maneiras de reinterpretar com base nas informações que lhe são dadas, unidas à visão contemporânea de mundo, redescobrimo novos meios de expressão sobre o que está sendo dito. Jauss ressalta, ainda, que

essa rebeldia básica da experiência estética evidencia-se [...] por sua permissão [...] reivindicada, e dificilmente reprimível, de colocar perguntas indiscretas ou sugerir veladamente pela ficção, onde um sistema de respostas obrigatórias e de indagações apenas toleradas consolidava e legitimava o predomínio de uma visão de mundo (JAUSS, 2009, p. 59).

Portanto, pudemos perceber que Jauss (2009) enfatiza que é através da estética da recepção, das estratégias de leitura, que existe a possibilidade desconstruir formas de pensamento canonizadas, utilizando-se dos recursos de retórica, garantindo uma produtividade ao que está sendo lido, buscando um juízo estético que exige de cada um a procura de uma comunicação universal, satisfazer um máximo interesse.

Entretanto, um leitor ou uma leitora, ao iniciar o processo de leitura e apreensão de uma obra literária, precisa colaborar com ela, precisa estar aberto às negociações que sua jornada vai lhe propor a partir da abertura do livro. Uma dessas negociações é o que Umberto Eco chama de “acordo ficcional” (ou “pacto ficcional”). Este, por sua vez, é uma norma básica para se lidar com uma obra de ficção, o leitor precisa aceitar tacitamente o acordo, ele tem de saber que aquilo que está sendo narrado é uma história imaginária, mas, nem por isso, deve conceber que o escritor está contando mentiras. Aceita-se, então, o acordo ficcional e finge-se que o que está sendo narrado, de fato, aconteceu.

À parte de Eco, avante com Sartre, podemos considerar que “a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro,

conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo” (2004, p. 46).

Outra negociação, importante para a concretização do processo de leitura, é a da própria linguagem, a qual precisa ser decifrada pelo receptor, a fim de uma hermenêutica mais concreta, sem equívocos que podem derivar deste processo.

Nossa sobrevivência, enquanto indivíduos inseridos num determinado contexto histórico – e por sobrevivência entenda-se não apenas o aspecto material, mas a permanência de nossos pequenos, grandiosos, assumidos ou secretos sonhos – depende não apenas de nossa capacidade de leitores de palavras, mas de nossa firmeza enquanto leitores de outras linguagens (CARNEIRO, 2002, p. 65).

“Pelos temas que aborda e pela linguagem que usa, cada texto desenha no vazio um leitor específico” (JOUVE, 2002, p. 36). As obras que estrelam este trabalho demandam receptores específicos, preparados para compreender a linguagem singular que cada autor emprega ao longo de suas narrativas.

Assim, o texto literário não é como uma ferramenta que visa a algum fim: ele se propõe como um fim para a liberdade do leitor (SARTRE, 2004).

### **1.1.5 E AS CONDIÇÕES DE LEITURA?**

A leitura é indução, interpolação, extrapolação e o fundamento dessas atividades descansa na vontade do autor, uma força suave nos acompanha e nos sustenta da primeira até a última página, como nos diz Sartre (2004).

Afinal, tudo pode ser lido? Sim, no entanto, existem diferenças. É Carneiro (2002) quem nos mostra que entre as diversas linguagens, é possível estabelecer uma primeira distinção, a partir de um dado bastante óbvio: o conhecimento ou não do código escrito. De um lado, temos as linguagens que demandam um leitor alfabetizado, capaz de decifrar o signo escrito e fazer a relação entre eles a partir de uma gramática local; do outro, a linguagem não verbal, que está disponível a todos, ainda que num nível mais primário de leitura. Entretanto, existe a junção de código escrito e imagem, o que caracterizaria um terceiro grupo de receptores.



Cada leitura pede seu ritual próprio. Ler um romance não é o mesmo que ler um poema ou uma notícia de jornal, ainda que muito da literatura do nosso século tenha contribuído para apagar os limites entre os gêneros do texto escrito. Da mesma forma, não é a mesma coisa assistir a um filme no cinema ou a uma novela na TV. Se vou ao cinema, obedeço a um ritual específico: sair de casa, chegar ao cinema, comprar o bilhete, estar no meio de outras pessoas [...], estar diante de uma tela, diante de um som ampliado, de uma narrativa sem intervalos, o que não acontece quando vejo TV, quando, então, sigo o ritual caseiro: poltrona, solidão [...], interrupções várias [...], intervalos comerciais (CARNEIRO, 2002, p. 66).

Com isso, os rituais de leitura que seguimos para cada texto proposto, seja com palavras ou imagens, requer um recorte no plano mais amplo da recepção, exige uma leitura mais específica e, portanto, maneiras diferentes de (des)construir significados. O receptor de uma obra literária canônica – como “Bom-Crioulo” –, cujo vocabulário mais apurado se faz presente em todo o tempo, precisa seguir certos roteiros, entre eles, capacidade de compreensão morfológica (o uso de um dicionário, muitas vezes, é essencial). Uma linguagem contemporânea (presente em Caio Fernando Abreu) demanda um leitor que consiga decifrar as evoluções e constantes mudanças, as adaptações da linguagem.

Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores (SARTRE, 2004, p. 42).

Todavia, é preciso pensar no receptor como um membro de uma história coletiva, detentor de uma posição em uma comunidade que carrega uma cultura específica, uma bagagem de mundo que pode funcionar de duas maneiras: ou entra em conflito com a obra e foge do já estabelecido leitor-modelo de Eco; ou, então, agrega seu conhecimento, sua visão dos fatos históricos que permeiam a obra e o utiliza como instrumento hermenêutico, o que, aos olhos de Eco, é exatamente o requisito principal para a efetivação bem sucedida de um leitor-modelo.

Mas o leitor, antes de ter uma realidade histórica – seja ela individual ou coletiva – é uma figura virtual: o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige. Tal imagem do receptor definida pelo texto, pelas palavras de Jouve, 2002, não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence (por exemplo, um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico, por outro lado, um leitor crítico), mas também pela enunciação particular de cada obra. Dessa maneira, como já ressaltamos anteriormente, uma obra canônica, como por exemplo, “Bom-Crioulo”, de Adolfo Caminha, não se dirige ao mesmo público que “Chapeuzinho Vermelho”, que também não é o mesmo público do contemporâneo “Morangos Mofados”, de Caio Fernando Abreu.

Porém, apesar de existirem maneiras de induzir o leitor-modelo a seguir os passos desejados pelo autor-modelo, ainda existe uma fronteira muito clara entre o mundo do texto e o mundo fora do texto. E encontramos em Jouve (2002) essa resposta. De um lado, há o leitor inscrito no texto, e, de outro, um ser humano que segura o livro nas mãos. Como delinear as relações entre o leitor abstrato e o leitor indivíduo de carne e osso? De maneira mais simplista, basta considerar o primeiro como um papel proposto ao segundo. Papel este que sempre é possível recusar fechando-se o livro.

Tal atitude é o reflexo da divergência entre o ponto de vista que um texto dissemina para seu receptor e o ponto de vista habitual desse receptor. A princípio, ninguém é obrigado a reconhecer no destinatário-padrão de “Bom-Crioulo” um leitor apenas preocupado com as reviravoltas provocadas pela paixão de um negro, ex-escravo, cuja sexualidade é colocada em xeque quando se apaixona por um jovem grumete. Sempre se pode, como sujeito, recusar um papel de leitor ideológico demasiadamente marcado.

Os romances de tese, como é o caso de “Bom-Crioulo” são, sobretudo, narrativas antagônicas – ou seja, com fundamento em uma estrutura maniqueísta que divide as personagens em “boas” e “ruins”, que suscitam no leitor determinada reação. Jouve (2002) ainda cita Susan Suleiman (1983), no seu estudo sobre o romance de texto, afirmando que

o procedimento retórico consiste aqui não em levar gradativamente o leitor a uma verdade predeterminada, mas em tratá-lo de antemão como um possuidor desta verdade, ou pelo menos como alguém cujas simpatias se dirigem para

aqueles que a possuem e que lutam em seu nome. Poder-se-ia chamar esse procedimento de persuasão pela cooptação: o leitor, cooptado desde o início no espaço do herói, encontra-se estruturalmente – portanto, necessariamente – do lado “bom” (JOUVE, 2002 *apud* SULEIMAN, 1983, p. 178).

Assim, quando Amaro é reconhecido como um indivíduo que carrega a “patologia” da homossexualidade, considerada um “castigo da natureza”, ou quando os protagonistas homens de “Terça-Feira Gorda” fazem amor nas areias da praia, o leitor-modelo tem o direito de não aceitar o papel que lhe é concedido. Existem textos nos quais não se consegue “entrar” e, portanto, em geral, não são lidos até o fim. Esse receptor, no julgamento de Eco (2006), é a antítese do leitor-modelo.

Durante vários momentos de uma obra, o leitor é induzido a tomar decisões e inferir sobre a narrativa. Em dado momento, por exemplo, Adolfo Caminha dá ao leitor de “Bom-Crioulo” o poder da inferência para que este possa decidir o que, de fato, aconteceu entre Aleixo e D. Carolina, convidando o receptor a participar da criação:

O que eles fizeram, antes e depois do banho, ninguém saberá nunca. Os muros do quintal abafaram toda essa misteriosa cena de erotismo consumada ali por trás da Rua da Misericórdia num belíssimo dia de novembro (CAMINHA, 2010, p. 85).

Segundo Eco (2006), essa é uma das técnicas que um autor pode utilizar para demorar-se ou, ainda, diminuir a velocidade, permitindo que o leitor dê “passeios inferenciais”. É a emissão de sinais de suspense, quando como se o discurso presente se tornasse mais lento ou até mesmo parasse, como se o autor estivesse sugerindo ao receptor que ele tente continuar, fazendo com que o leitor se volte para sua própria experiência de vida, de leituras ou seu conhecimento de outras histórias. No conto de Abreu, também podemos perceber tal questão no trecho que finaliza “Aqueles Dois”:

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

Não temos nenhuma informação oficial do autor-modelo sobre quem seria infeliz para sempre. A frase pode ser o desfecho da vida daqueles que permaneceram na repartição, sentados em suas homofobias, ao passo que também pode servir como um posfácio, informando o trágico fim dos protagonistas Raul e Saul. Fica a critério do leitor-modelo encontrar as estratégias para se libertar desse caminho oblíquo do bosque.

Eco (2006) ressalta, também, que esse processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura, a fim de colocar em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens. Buscando um conceito semelhante, mas com outras palavras, é Jouve (2002) quem ressalta que, dessa forma, é através do “passeio inferencial” que o autor-modelo obriga o destinatário a investir em posições textuais precisas, o receptor precisa usar sua imaginação, ele precisa atuar dentro da obra. Acrescentamos mais um autor que nos ajudará a corroborar as afirmativas anteriores:

O leitor [...] progride com segurança. Por mais longe que vá, o autor já foi mais longe ainda. Quaisquer que sejam as relações que estabeleça entre as diferentes partes do livro – entre os capítulos ou entre as palavras – o leitor tem uma garantia: é que essas relações foram expressamente desejadas (SARTRE, 2004, p. 44).

Por fim, relatamos aqui um conceito bastante importante que emprestamos da teoria da autoteorização, que pode integrar as estratégias de leitura, que é chamado de “ironia romântica”. Karin Volobuef afirma que o autor

incide na escolha de temas e motivos e na caracterização de elementos diversos dentro da narrativa, imprimindo também sua marca na própria postura do escritor perante sua obra, bem como na maneira como ele concebe sua relação com o leitor. Em outras palavras, o individualismo é a fonte da qual brota a chamada “ironia romântica” (1999, p. 90).

Isto é, utilizando-se destas estratégias, o autor se permite “aparecer na obra”, através de marcas, de impressões próprias, as quais são identificadas

ao longo da leitura. No romance “Bom-Crioulo”, percebe-se a presença do autor em diversos momentos, entre eles, destacamos:

Travou-se uma luta. O marujo saltava fugindo aos punhais e investindo logo, como uma fera, de navalha em punho. Felizmente **(Deus sabe o que faz!)** aos gritos de socorro, encheram-se as janelas de gente em camisa de dormir, soaram apitos no escuro e a polícia chegou a tempo de prender os ladrões, completamente desarmados pelo bem-vindo marinho (CAMINHA, 2010, p. 52, grifos meus).

Em outro momento da obra:

[...] até quis entrar para um teatro como qualquer cousa, como criada mesmo. Foi nessa época, num dia de carnaval **(lembrava-se bem!)**, que começou a melhorar de sorte. Um clubezinho pagou-lhe alguns mil-réis para ela fazer de Vênus, no alto de um carro triunfal (CAMINHA, 2010, p. 51, grifos meus).

Nos contos retirados do livro “Morangos Mofados”, a marca registrada de Caio Fernando Abreu se dá pela mistura de momentos de narrativa descritiva com momentos de diálogo. Diferentemente de um escritor convencional, que separa as descrições dos diálogos, Abreu prefere seguir o fluxo e lança tudo dentro do mesmo contexto. A exemplo de “Terça-Feira Gorda”, temos:

Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase mesmo tempo também, também eu quero. Sorriu mais largo, uns dentes claros (ABREU, 2005, p. 57).

Em outro momento, temos mais uma vez a presença do autor, como é perceptível através do trecho: “você sabia, eu falei, que o figo não é uma fruta mas uma flor que abre para dentro. O quê, ele gritou. O figo, repeti, o figo é uma flor. Mas não tinha importância” (ABREU, 2005, p. 57).

Ainda dentro do conceito de ironia romântica, temos na passagem a seguir, retirada do conto “Aqueles Dois”, a marca registrada de Caio, a de fundir descrição com a voz dos personagens, tentando se aproximar da oralidade:

Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze, apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? *Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. 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, 2005, p. 135, grifo do autor).

E aqui ainda temos uma novidade em termos de estilo: vemos claramente a interrupção do diálogo, uma particularidade da linguagem oral sendo reutilizada na escrita, outra característica bastante presente nas obras de Caio Fernando Abreu. Dessa maneira, resgatamos Volobuef para reafirmar que “aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (1991, p. 91). Nos trechos citados anteriormente, é possível identificar a presença de Caminha e Abreu ao longo da escrita dos textos. Ter a capacidade de identificar tais aspectos dentro de uma obra é característica desejada aos leitores-modelo, uma vez que este processo de reconhecimento faz parte efetiva da hermenêutica literária.

Outras análises realizadas apresentam-se ao longo do capítulo três deste trabalho. Para que estas análises adquiram contexto dentro da sexualidade, precisamos, primeiramente, compreender o que esta temática representa e como ela foi fundamentada ao longo da história. Isso é o que faremos adiante, no capítulo dois.

## 2 A SEXUALIDADE E SEUS CONCEITOS

*Parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita.*  
Michel Foucault.

A sexualidade tem adentrado e permanecido em diversos campos de estudos e pesquisas, não se restringindo apenas aos privilegiados das Ciências Médicas, mas também as Ciências Humanas, as Ciências Sociais, as Ciências Exatas (como no caso da Geografia Humana), etc. e, obviamente, está intrincada dentro da Literatura.

Tendo como pressuposto básico a estética da recepção, isto é, a interpretação dos textos literários que coadunam este trabalho, junto com todas as suas especificidades, faremos uso dos conceitos da sexualidade para a compreensão acerca da temática. As narrativas a serem analisadas têm em comum aspectos de sexualidade, em alguns momentos aparecerão questões sobre as identidades – as masculinidades e as feminilidades –, e, portanto, acreditamos que é necessário introduzir algumas considerações a respeito do que vem a ser a sexualidade e alguns de seus conceitos.

O termo “sexualidade” surgiu tardiamente, no início do século XIX e, como evidencia Foucault (2014), o uso da palavra foi estabelecido em relação a outros fenômenos, dentre eles, o desenvolvimento de campos de conhecimento diversos, que cobriram tanto os mecanismos biológicos da reprodução como as variantes individuais ou sociais do comportamento. Com isso, foi instaurado um conjunto de regras e de normas, estas apoiadas em instituições religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas e, a partir disso, houve “mudanças no modo pelo qual os indivíduos são levados a dar sentido e valor à sua conduta, seus deveres, prazeres, sentimentos, sensações e sonhos” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Com isso, a sexualidade vem sendo descrita, compreendida, explicada, regulada, saneada, educada e, também, normatizada, tornando-se, dessa maneira, um alvo constante de vigilância e de controle. Essa vigília acirrada vem se ampliando de dois séculos para cá, diversificaram-se as formas de regulação, multiplicaram-se as instituições que se autorizaram a ditar as

normas, definir padrões de pureza, sanidade – ou insanidade – e, assim, a delimitar “os saberes e práticas pertinentes, adequados ou infames. Ao lado de instituições tradicionais, como o Estado, as igrejas ou a ciência, agora [...] outros grupos organizados reivindicam, sobre ela, suas verdades e sua ética” (LOURO, 2013b, p. 27).

É sabido que, no início do século XVII, havia certa franqueza no que dizia respeito às sexualidades, já que as práticas almejavam nenhum segredo. Os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, em contrapartida com os do século XIX, eram lícitos e tolerantes, conforme observou Foucault (2010). A partir da burguesia vitoriana, a sexualidade é apagada, restringe-se às paredes do lar, o casal legítimo passa a ser o procriador, ditam-se as leis e estabelece-se a norma, as “verdades” sobre as práticas sexuais e suas derivações. Todas essas questões são introdutórias da obra “História da Sexualidade I: A Vontade de Saber”, escrita por Michel Foucault, filósofo e teórico social, que buscou explicitar as polêmicas e histórias inseridas no que tange à sexualidade.

Instaurou-se, então, a repressão do sexo. Existe uma caução política e histórica que o protege, originando o que Foucault chamou de Idade da Repressão no século XVII, o que coincidiu com o desenvolvimento do capitalismo. Uma vez incompatível com a força de trabalho, o sexo foi reprimido rigorosamente, exceto, portanto, naqueles mínimos reduzidos à permissão de reprodução humana (sendo esta, então, validada pelo clero através da obtenção do matrimônio).

A ideia do sexo reprimido, portanto, não é somente objeto de teoria. A afirmação de uma sexualidade que nunca fora dominada com tanto rigor como na época da hipócrita burguesia negociante e contabilizadora é acompanhada pela ênfase de um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo, a modificar sua economia no real, a subverter a lei que o rege, a mudar seu futuro (FOUCAULT, 2010, p. 14).

Dessa maneira, afirmar que entre o sexo e o poder a relação existente não é de repressão, corremos o risco de ir ao encontro de toda a economia, a todos os “interesses” discursivos que a sustentam, conforme elenca Foucault, quando buscou pontos estratégicos e significativos da História da humanidade



para interrogar uma sociedade que, há mais de um século, se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia de negar o sexo, usando o discurso para associá-lo ao pecado [religioso], condená-lo historicamente.

É preciso, portanto, determinar no funcionamento das sexualidades, suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta esse discurso sobre a chamada sexualidade. Entretanto, a “inserção do sexo em discurso”, ao invés de sofrer um processo de restrição, foi, por outro lado, submetida a um mecanismo crescente de incitação; que

as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das **sexualidades polimorfos** e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou – sem dúvidas através de muitos erros – em constituir uma **ciência da sexualidade** (FOUCAULT, 2010, p. 19, grifos meus).

Uma vez colocado em discurso, o sexo acabou se multiplicando no próprio campo do exercício do poder. As instituições de “saber e poder” criaram estratégias para falar do sexo e a falar dele cada vez mais, de forma detalhada e explícita. A exemplo de uma instituição de “saber e poder”, encontramos em Foucault (2010) a criação e evolução da pastoral católica e do sacramento da confissão que buscava, em sua completude, ouvir dos fiéis suas posições sexuais, atitudes, tomadas, gestos, toques, o momento exato do prazer, ou seja, um exame cheio de minúcias da execução do ato sexual, a fim de compreender se essa população estava “seguindo as regras” e não fugindo da norma preestabelecida, impedindo que as sexualidades polimorfos saíssem à luz do dia.

A partir do século XVIII, a população se tornou um problema vigente, de ordem econômica e política e os governos perceberam que não tinham como lidar simplesmente com sujeitos ou um “povo”, mas toda uma população. E esta população carregava fenômenos específicos e suas variáveis próprias, dentre elas, a natalidade, a morbidade, a esperança de vida, a fecundidade, a saúde, as doenças, alimentação e *habitat*. Isso reflete no sistema capitalista da sociedade, pois, no cerne desse problema econômico e político, é preciso lembrar-se do sexo e analisar a taxa de natalidade, a idade dos casamentos,

os nascimentos legítimos – e ilegítimos –, a precocidade dos atos sexuais e, conseqüentemente, a frequência deles (FOUCAULT, 2010).

Estabelecidas as variáveis, a sociedade afirma que o seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude de seus cidadãos e cidadãs e suas formas de organização familiar, mas à forma como cada qual usa seu sexo.

Passa-se das lamentações rituais sobre a libertinagem estéril dos ricos, dos celibatários e dos libertinos, para um discurso onde a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção; passa-se das teses maciçamente populacionistas da época mercantilista, às tentativas de regulação mais finas e bem calculadas, que oscilarão, segundo os objetivos e as urgências, em direção natalista ou antinatalista (FOUCAULT, 2010, p. 32).

Com isso, surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico, a fim de impedir o crescimento desenfreado da população, que não conseguia acompanhar economicamente. Foucault apregoa, assim, a existência do que chamou de “medidas fiscais”, isto é, fazer do comportamento sexual dos casais [heterossexuais] uma conduta econômica e política deliberada.

Nessa mesma perspectiva, encontramos em Richard Miskolci (2003) o conceito de bio-poder lançado por Foucault, isto é, o conjunto de práticas e discursos que instituem a sociedade burguesa e a organizam. O corpo e a espécie passam a ser considerados paralelos e a espécie humana passa a ser contabilizada, classificada, objeto de estimativas e pesquisas quantitativas. Os governos, então, tornaram-se crescentemente preocupados com a “população”, seus fenômenos e variáveis próprias, entre elas a natalidade, a mortalidade, a esperança de vida, a incidência de doenças, etc. O bio-poder, portanto, se consolidou no século XIX, com o surgimento da família canônica na década de 1830, como instrumento de controle político e regulação econômica. Todos os “desvios” do modelo economicamente produtivo e biologicamente reprodutivo da família burguesa passaram a ser classificados como sendo aberrações. Assim, Miskolci (2003) nos esclarece que a família tornou-se o local privilegiado para a distinção entre o normal e o anormal e isso se deu a partir do dispositivo de sexualidade.

Como a prática sexual da população estava sendo fiscalizada, era possível – e mais fácil, devido à confissão da pastoral católica – acompanhar o desenvolvimento e crescimento populacional da sociedade e, assim, intervir e proibir, inclusive, as relações inter-raciais, evitando a miscigenação da população, levando adiante a ideia de “branqueamento” dos povos, uma vez que, para a época, a raça negra era considerada inferior à raça branca, em muitos aspectos (MUNANGA, 1999).

Foucault (2010), então, nos leva a pensar e refletir sobre os colégios do século XVIII, nos quais podemos perceber que toda a sua estrutura física e pedagógica foi pensada com base no sexo. Os regulamentos, as disciplinas, os corredores, espaços de sala de aula, forma das mesas, arranjo dos pátios de recreio, a distribuição dos dormitórios – com ou sem separações ou cortinas –, a vigilância, o sono, a separação dos banheiros, os uniformes, etc., tudo isso fala da maneira mais prolixa da sexualidade das crianças. O que se poderia chamar de discurso interno da instituição, isto é, o que ela profere para si mesma e circula entre os que a fazem funcionar.

Todas estas questões concretizam a passagem de que a sexualidade, de fato, existe, que é precoce, ativa e permanente. Foucault (2010) ainda nos explica que, a partir deste mesmo século, os médicos iniciam um processo de patologização dos comportamentos, corroborados pelos diretores dos estabelecimentos de ensino, professores, pedagogos, famílias, redigindo livros cheios de conselhos médicos, uma literatura de preceitos, pareceres, observações, advertências, casos clínicos, esquemas de reforma e planos de instituições ideais, fazendo com que a colocação do sexo adolescente no discurso assumira uma amplitude considerável.

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício, criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça, incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a

prolixidade que nossa civilização exigiu e organizou. Talvez nenhum outro tipo de sociedade jamais tenha acumulado, e num período histórico relativamente tão curto, uma tal quantidade de discurso sobre o sexo (FOUCAULT, 2010, p. 39).

Já na contemporaneidade, conforme buscamos na Guacira Lopes Louro (2013a), a educação ocidental, dada por pais, mães, responsáveis, sempre ensinou que devemos tratar a sexualidade – a qual é sempre confundida com o sexo – como sendo algo privado, que deve ser falado apenas com alguém muito íntimo e de forma reservada, parecendo não ter nenhuma dimensão social. “Viver’ plenamente a sexualidade era, em princípio, uma prerrogativa da vida adulta, a ser partilhada com um parceiro do sexo oposto” (LOURO, 2013a, p. 9), porém, até que este momento chegue, o que devemos fazer? A resposta para esta questão, como evidencia Guacira (2013a), depende de diversos fatores, dentre eles a raça, nacionalidade, religião, classe, etnia, etc.

As muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas. (LOURO, 2013a, p. 9-10).

Com isso, Guacira (2013a) nos leva a crer que muitos ainda consideram a sexualidade como algo que todos nós possuímos “naturalmente, ou seja, que a sexualidade seria algo “dado” pela natureza, inerente ao ser humano, “tal concepção usualmente se ancora no corpo e na suposição de que todos vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma forma” (LOURO, 2013a, p. 11). Porém, podemos e devemos compreender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções, todos estes processos profundamente culturais e plurais.

Corroborando com Foucault, a autora reforça a afirmação de que a sexualidade é um “dispositivo histórico”, isto é, uma invenção social, uma vez que “se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que

produzem ‘verdades<sup>5</sup>’ (LOURO, 2013a, p. 11-12). Portanto, é nos espaços da cultura e da história que as identidades sociais – todas elas, não somente as identidades sexuais e de gênero – se definem. São essas múltiplas identidades que constituem os sujeitos, através da sua inserção efetiva nas mais diversas situações, instituições e, claro, nos agrupamentos sociais.

No artigo intitulado “Pedagogias da Sexualidade”, Louro (2013a) nos conta uma história bastante curiosa sobre o prefeito de uma pequena cidade da Alemanha. Um tempo depois de eleito, o político assumiu publicamente uma nova identidade de gênero, se apresentando agora como mulher e informou sua intenção de completar essa transformação através de um processo de redesignação sexual. A partir daí, a cidade iniciou um movimento para destituí-lo do cargo, visto que na opinião de grande parcela da população, ele é agora “outra pessoa”, pois seus eleitores se sentiram enganados e com o direito de anular a escolha. Para seu eleitorado, ele transgrediu uma fronteira considerada intransponível, proibida. Uma mudança que estaria mais ligada à sua vida pessoal é questionada de modo radical, supondo-se que ela afetaria sua atividade política de governante local.

Isso nos abre caminhos para acreditar na representação do corpo como sendo algo estável, que venha a ditar a identidade sem ambiguidades nem incoerência, como algo fixo, quando, na verdade, assim como as identidades, ele está em constante modificação, seja por conta da idade, das doenças ou das modificações pessoais que cada indivíduo realiza em seu corpo. Guacira se utiliza das palavras de Jeffrey Weeks para lembrar que o corpo é inconstante, que suas necessidades e desejos são mutáveis (LOURO, 2013a).

A sexualidade, contudo, é pautada e observada através dos processos de representação. “Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade” (LOURO, 2013a, p. 15). Com isso, estabelece-se a norma que, historicamente, remete ao homem (aqui descrito como gênero e não como indivíduo), branco, heterossexual, de classe

---

<sup>5</sup> Para Michel Foucault, o importante não é decidir, com base no confronto entre um determinado discurso e a “realidade” à qual ele supostamente se refere, se ele é verdadeiro ou não, mas examinar seus “efeitos de verdade”, ou seja, determinar quais os mecanismos retóricos através dos quais, em conexão com relações de poder, ele é *tomado* como verdade (SILVA, 2000, p. 48-49, grifo do autor).

média, urbano e cristão. Dadas as correntes mudanças e transformações, podemos incluir nesta categoria normatizadora, o cisgênero<sup>6</sup>. O indivíduo dotado dessas “qualidades” passa a ser considerado a referência e, a partir daí, não precisa mais ser nomeado. Serão aqueles que fogem aos padrões normativos que se tornarão “marcados”, que serão nomeados e definidos a partir dessa referência. Guacira Lopes Louro (2013a), ainda, é direta quando afirma que a mulher é representada como sendo do “segundo sexo”; gays e lésbicas são os desviantes da norma heterossexual. Assim sendo, quando se qualificam os sujeitos, todas as sociedades estabelecem divisões e atribuem rótulos fixadores das identidades; esta mesma sociedade, então, define, separa, distingue e discrimina.

Atrelada às sexualidades, temos o conceito de hegemonia que, como nos aponta Tomaz Tadeu da Silva (2000), significa um processo pelo qual determinado grupo social garante o domínio político da sociedade e, fundamentado nesta afirmação, podemos concluir que a heterossexualidade, dada como sendo a norma, o “natural”, adquiriu autonomia política dentro dos grupos sociais, sendo considerada a manifestação de sexualidade padrão dos indivíduos, foi transformada em “normal” através do senso comum; buscam-se respostas sobre como as outras sexualidades se manifestam, mas nunca se questiona sobre como a heterossexualidade se manifesta. As outras formas de expressão da sexualidade, portanto, são consideradas ramificações acidentais do núcleo central heterossexual, o qual é descrito e disseminado como universal, correto e de livre expressão; a heterossexualidade, dessa forma, é tornada compulsória.

---

<sup>6</sup> O cisgênero (ou somente cis) é o sujeito cujo gênero é o mesmo que aquele designado no momento de seu nascimento, ou seja, a concordância da identidade de gênero com o sexo biológico. O oposto do transgênero.

### 3 OS AUTORES E SUAS SUBJETIVIDADES

Damos início, então, ao aspecto literário principal deste trabalho: os autores e suas obras. O primeiro autor a ser alvo de análise é Adolfo Caminha, com sua obra “Bom-Crioulo”, afinal, é “com o Naturalismo que se pode falar da emergência de uma prosa homotextual no Brasil, que terá implicações na representação do homossexual até o presente” (LOPES, 2002, p. 126). O romance traz figuras marcadas pela ambiguidade social, como o macho gay, o adolescente afeminado, a mulher masculinizada, mas, que no final tudo se resume numa busca pela liberdade.

Na sequência, as análises permearão o universo pessoal e literário de Caio Fernando Abreu, autor contemporâneo de “Morangos Mofados”, livro de contos, do qual destacaremos dois deles.

Quando as energias utópicas e rebeldes que agitaram os anos 60 e parte dos 70 começaram a perder força, um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas emerge. Paisagens entre a melancolia e a alegria possível, a deriva sexual e o temor da AIDS, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações. É nesse sentido que pode ser entendido o melhor da obra de Caio Fernando Abreu (LOPES, 2002, p. 140).

Como já versado no primeiro capítulo deste trabalho, a expectativa das análises será através da hermenêutica literária, buscando um efeito e um significado dos textos para o leitor contemporâneo através de uma perspectiva pautada nos preceitos da sexualidade.

O eixo central será, portanto, o homoerotismo presente nos textos selecionados para análise. Buscaremos, assim, evidenciar como a manifestação da sexualidade do homem para o homem se dá no interior das obras e como esse homoerotismo é representado dentro da Literatura. Justifica-se o uso do termo “homoerotismo” por se tratar de uma pesquisa dentro do campo acadêmico e literário, como um discurso que se articula a partir de inumeráveis práticas sociais e vivências pessoais, as quais — não obstante sua diversidade e irredutibilidade constitutivas — enquanto discurso,

são passíveis de uma abordagem de conjunto produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora (BARCELLOS, 2006).

### 3.1 ADOLFO CAMINHA E O NATURALISMO BRASILEIRO

*A sua vida foi uma cadeia de elos partidos pela sua imprudência e conjugados pela força de sua vontade. [...] Foi com um grito de revolta e ódio que Adolfo Caminha se impôs ao apreço de si mesmo.*  
Sânzio de Azevedo

Adolpho<sup>7</sup> Caminha, cearense, nascido em Aracati, no dia 29 de maio de 1867, era um integrante da Marinha brasileira, tendo servido em diversas unidades navais. Seu temperamento revolucionário, moderno para a época, demarcava um homem de personalidade, que defendia valores antiescravagistas e criticava as regras daquela sociedade em que estava inserido, no final do século XIX, como, por exemplo, o direito ao divórcio (ainda inexistente na época), pois havia se apaixonado por uma mulher casada, sendo ela Isabel Jataí de Paula Barros, esposa do alferes Fausto Augusto de Paula Barros. Conforme nos revela Sânzio de Azevedo (1999), todo romance proibido começa com encontros secretos, dissimulações e outras cautelas e, vivendo um casamento falido, Isabel abandonou o marido para viver ao lado de Caminha, que a aceitou e, em pleno dia, atravessou a cidade com sua amada pelo braço.

Tendo escolhido cortejar uma mulher casada, Adolfo Caminha se comprometeu a aceitar toda e qualquer injúria vinda da população local, inclusive dos oficiais da Marinha, que tentaram afastar o jovem de sua amada a todo custo. Porém, indignado com o uso da força militar para que abandonasse “aquela mulher”, Adolfo pediu demissão da marinha, tendo sido exonerado do serviço em 15 de fevereiro de 1890, três meses depois da implantação da República com a qual ele tanto sonhara (AZEVEDO, 1999).

---

<sup>7</sup> A grafia do nome de Adolfo Caminha, nos originais, era apresentada dessa forma, “Adolpho Caminha”, conforme pode ser visto no anexo 1 deste trabalho. Não se sabe as razões pelas quais esta grafia foi modificada para Adolfo, forma como é impressa nas reedições de suas obras, na atualidade.



Fora da Marinha e do serviço militar, Caminha foi nomeado funcionário do Tesouro da Fazenda, por Rui Barbosa – que, na época, era o Ministro da Fazenda. Agora, não mais submisso das forças armadas, o escritor começou a dar voz aos ímpetos de ingressar efetivamente na Literatura Brasileira, dando o pontapé inicial através dos textos de crítica literária, pois afirmava que, no Ceará, não havia nada do gênero, visto que a imprensa limitava-se “a noticiar o aparecimento da obra em termos os mais lacônicos e entusiásticos possíveis, sem comentários” (CAMINHA *apud* AZEVEDO, 1999, p. 39).

Porém, os escritos de Caminha já se faziam circular pela comunidade literária desde antes de 1887, quando escreveu “Voos Incertos”, uma pequena obra de 40 páginas de poesias que, conforme nos relata Azevedo (1999), era bastante bisonha, pois se tratavam de versos extremamente românticos, quando já circulavam, então, as obras parnasianas. O que nos leva a corroborar o teórico que a verdadeira vocação de Caminha era a prosa e não a poesia. Com base nos sonetos do autor, publicados em 1889, Azevedo (1999, p. 51) afirma que Adolfo havia progredido como poeta, “mas não de maneira considerável”.

Em 1891, estampado na seção “Cofre de Pérolas”, do jornal “O Estado do Ceará”, Adolfo Caminha publicou o soneto “No Banho”, considerado a única obra-prima no quesito poesia do autor, sendo também a mais divulgada, que mescla restos de Romantismo ao prenúncio de um Parnasianismo que o autor jamais abraçaria (AZEVEDO, 1999). O mais curioso deste soneto é que ele foi assinado através de um pseudônimo que Caminha utilizava: Virgílio Lessa. Embora seja atribuída ao autor a escola do Naturalismo, os acentos românticos jamais abandonaram suas produções e, mais uma vez, Azevedo (1999) afirma que “a meu ver, não era a poesia o forte de Adolfo Caminha” (p. 55).

O ano de 1893 foi quando Adolfo Caminha oficialmente ingressou na vida literária, agora, na cidade do Rio de Janeiro, quando publicou seu primeiro romance, “A Normalista”. Nessa época, Machado de Assis estava em pleno auge de sua carreira e já havia publicado dois de seus principais romances da fase Realista: “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e “Quincas Borba”. No Naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo era respeitadíssimo pelos seus livros “O Mulato”, “Casa de Pensão” e “O Cortiço”; Raul Pompéia havia garantido prestígio com “O Ateneu”, tudo isso no que diz respeito à prosa. No campo

literário das poesias, os nomes de destaque daquele final de século eram de Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, que seguiam as correntes do Parnasianismo e sua métrica perfeita; Cruz e Sousa era um nome forte da poesia, mas que pertencia ao Simbolismo brasileiro.

“A Normalista”, primeiro romance de Caminha, foi considerado através dos moldes do Realismo-Naturalismo. O Realismo teve origem em 1857, com “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, que vinha contrapor o caráter subjetivo e às idealizações do Romantismo, buscando a objetividade e realidade nas obras de ficção. E foi com Émile Zola e seu “Thérèse Raquin”, em 1867, que o Naturalismo criou vida, através da submissão dos personagens a análises de um caráter mais voltado para a ciência, isto é, as obras Naturalistas são consideradas romances de tese, tendo por trás delas algum tipo de objeto científico. Para tanto, Antônio Candido (1991, p. 111) afirma que

[...] para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente, sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto.

Dessa forma, Candido nos indica que, com essa postura, de registrar as noções e impressões que constituem o texto sem a interferência do autor, cria um distanciamento deste, ou seja, um narrador em terceira pessoa detentor de toda a verdade ali posta. Era, também, a Literatura Brasileira inaugurando temas centrais com personagens pobres, homossexuais e negros.

Em 1894, Caminha lançou seu segundo romance, intitulado “No País dos Yankees” (mais tarde, a obra foi “abrasileirada” para “No País dos lanques”), que é uma narrativa da viagem de instrução no cruzador Almirante Barroso, em meados de 1886, que, de acordo com Brito Broca,

constitui um dos primeiros depoimentos de escritor brasileiro sobre os Estados Unidos, motivo bastante para nos despertar interesse, não se tratasse de uma obra quase desconhecida dessa singular figura de nossas letras, cujo valor está a exigir uma revisão (BROCA *apud* AZEVEDO, 1999, p. 89).

O mesmo autor revela, ainda, que a obra deve ser considerada como uma das primeiras manifestações de nossa literatura de viagem, afinal, antes de 1894, ninguém havia escrito algum trabalho no gênero com expressão literária (BROCA *apud* AZEVEDO, 1999).

Embora os romances do século XIX fossem dotados de uma imensa capacidade inventiva, a finalidade das obras Naturalistas era narrar uma sociedade mais obscura, retratando os lados considerados patológicos da alma humana. Justamente por ser considerado uma ramificação do Realismo, o Naturalismo busca refletir a sociedade de maneira mais objetiva, abordando a existência humana através de uma ótica materialista. Dessa maneira, o homem (aqui caracterizado como indivíduo e não como gênero) é sempre descrito como um produto biológico, o qual passa a atuar de forma instintiva, o que, conseqüentemente, leva às comparações aos animais. Não obstante, característica presente nos romances Naturalistas, ainda nas palavras de Candido (1991), é a redução biológica que vê todos, brancos e negros, como animais. As relações de trabalho são descritas de forma a revelar um nível mais grave de animalização, minimizando o homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital alheio.

Porém, acima e além dessas reduções de “cientificismo” Naturalista, há ainda outra forma de redução, ainda maior, conforme destaca Candido (1991). Tal redução ultrapassa e atinge todos os personagens na sua humanidade que é o substrato de animalidade comum a todos, com a tendência a conceber a vida como uma soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significativas. A concupiscência presente nos discursos do narrador, uma animalização efetuada sistematicamente a fim de reduzir o homem ao natural, ao elementar comum, que nivela o indivíduo ao bicho, enquanto organismos sujeitos ambos às leis decorrentes de sua estrutura.

E, dentro do Naturalismo Brasileiro, Adolfo Caminha inaugura seu último romance publicado em vida: “Bom-Crioulo”.

Adolfo Caminha morreu no dia 1º de janeiro de 1897, na cidade do Rio de Janeiro, vítima da tuberculose. Ele deixou dois romances inacabados: “Ângelo” e “O Emigrado”. Toda sua obra, hoje, pertence ao acervo de domínio público.

### 3.1.1 “BOM-CRIOULO”: UM NEGRO HOMOSSEXUAL NA MARINHA IMPERIAL

Tendo em vista a ascensão de Adolfo Caminha no campo da Literatura Brasileira de prosa, em novembro de 1895, a Tipografia Aldina imprimiu o terceiro romance do escritor. “Bom-Crioulo” (BC), considerada como a obra-prima do autor cearense, sendo, então, o livro de sua produção que mais haveria de sofrer restrições e ataques, não se limitando apenas ao tempo de sua publicação (AZEVEDO, 1999). A primeira edição não foi alvo direto de ameaças, no entanto, a segunda edição, publicada no início dos anos 1940, foi apreendida pela polícia sob a acusação de que a obra divulgava propaganda comunista. A proibição, porém, teve seu destino arquivado, após o editor e a filha de Caminha entrarem com uma apelação no tribunal, ganhando a causa (HOWES, 2005).

Muitos pesquisadores da vida e obra de Adolfo Caminha questionam se BC realmente deveria ser considerada uma obra de cunho estritamente Naturalista. Em 1973, Lúcia Miguel-Pereira chamou o romance de “o ponto alto do Naturalismo”, enquanto Wilson Martins, em 1979, rotulou Caminha como “o naturalista envergonhado” (HOWES, 2005). “‘Bom-Crioulo’ é normalmente incluído entre as obras Naturalistas por causa de seu tema explicitamente sexual e meio social baixo” (HOWES, 2005, p. 180) e, depois de redescoberto na década de 1940, entrou para a história da Literatura Brasileira como um romance Naturalista.

Para Mendes (2004), este romance de Adolfo Caminha transborda das categorias objetivas com que ele próprio circunscreveu a obra em seus artigos críticos. Afinal, se em “A Normalista” ele havia obtido relativo sucesso ao abordar um caso de incesto dentro dos padrões da estética Naturalista, em BC ele derrapa ao tentar manter a objetividade científica, a qual era um dos pilares sustentadores de sua escola literária. “Caminha avança mas escorrega, recua e ataca novamente, de modo que ‘Bom-Crioulo’ emerge como uma narrativa confusa, contraditória, que nega em parte o que diz, qual um labirinto” (MENDES, 2004, p. 58). Do mesmo lado, Howes (2005, p. 173) é direto e revela que o novo romance de Caminha “não é uma evolução do autor da ‘Normalista’”.

Como era de interesse pessoal de Caminha, os líderes militares haviam finalmente estabelecido a República alguns anos antes do lançamento de BC, assim como a escravidão no país havia sido abolida há apenas sete anos, ou seja, os dois maiores obstáculos institucionais para a mudança – a monarquia e a escravidão – tinham sido aniquilados, o que dava início a um período de instabilidade política e econômica (HOWES, 2005). A partir daí, a inserção de BC no universo literário, nesse contexto, vinha ao encontro com importantes transformações na sociedade brasileira da ocasião, visto que, após a homologação da Lei Imperial nº 3.353 – mais conhecida como Lei Áurea –, o país precisaria se reestruturar, se organizar e, conseqüentemente, aquele discurso socialmente racista e conservador da época estava em vias de ser ressignificado.

O enredo de BC narra as desventuras de Amaro, mais conhecido como Bom-Crioulo, um ex-escravo fugitivo, “latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre<sup>8</sup>, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada” (CAMINHA, 2010, p. 21). Atuando como marinheiro dentro de um navio, Amaro conhece o grumete Aleixo, “um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘coisas’” (CAMINHA, 2010, p. 22), por quem imediatamente se apaixona e passa a viver uma história de amor, luxúria, relações de poder e, conseqüentemente, morte. Este romance foi um dos primeiros “a ter um puro negro como herói” (HOWES, 2005, p. 171).

As identidades sociais, representadas em BC, para Marcelo Spitzner (2011, p. 75), sobretudo a de Amaro, “estavam sendo criadas justamente nesse contexto de invenção do cidadão nacional [...] num jogo de inter-relação com um modelo de identidade hegemônica”, isto é, “o pensamento social brasileiro de fins do século XIX respondeu a este contexto com um diagnóstico que expressava o temor de degeneração”. Com isso, especialmente pelo fato de Amaro ser homossexual, vem “a emergência do dispositivo de sexualidade no contexto brasileiro” (SPITZNER, 2011, p. 75), o qual será retomado mais adiante.

---

<sup>8</sup> Durante todo o trecho de descrição que o autor nos dá do protagonista, ele usa expressões negativas e racistas. Dentre elas, destacamos a palavra “cafre”, que é uma expressão ofensiva, utilizada para designar uma pessoa negra.

Ainda no campo das relações sociais, as afinidades inter-raciais, naquela época, eram consideradas indesejáveis, uma vez que a miscigenação não era algo visto com bons olhos e o almejado era o “embranquecimento” da população. Na verdade, “aos olhos dos colonos brancos que consideravam os homens de cor concorrentes perigosos, a mestiçagem não deveria aparecer evidentemente como uma prática positiva” (MUNANGA, 1999, p. 27). Embora a relação afetiva de Amaro e Aleixo não pudesse render frutos em um ventre, a mistura das raças era inconcebível, uma vez que o negro sempre estaria abaixo do branco (MUNANGA, 1999). Sendo assim, cabe destacar a iniciativa de Adolfo Caminha – autor empírico – em manipular duas categorias socialmente marginalizadas em um único protagonista: negro (raça) e homossexual (sexualidade), embora o discurso do autor siga, sem rodeios, estendendo um tapete preconceituoso sobre todo o enredo.

Abordando um pouco mais a fundo os aspectos de raça inseridos na obra, como acontece geralmente na maioria dos países colonizados, a elite brasileira do fim do século XIX, exatamente a época em que BC é situada, foi buscar linhas de pensamento na ciência da Europa ocidental, considerada desenvolvida, para obter subsídios, teorizar e explicar a situação racial do seu país, a fim de propor caminhos para a construção de sua nacionalidade, tida como problemática por conta da diversidade racial (MUNANGA, 1999).

Kabengele Munanga (1999) nos avisa que, com o fim do sistema escravista, em 1888, os pensadores brasileiros ganharam a tarefa de construir uma nação e uma identidade nacional. Essa “problemática” se dá a partir da abolição dos escravos, visto que eles deveriam ser integrados na sociedade brasileira, porém, o discurso racista da época, corroborado pela elite branca e burguesa, temia que a “influência negativa” pudesse gerar uma “herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira” (MUNANGA, 1999, p. 51).

A gíria de bordo apelidou Amaro de Bom-Crioulo pela sua “meiguice”, conforme nos deparamos com a seguinte passagem: “seu caráter era tão meigo que os próprios oficiais começaram a tratá-lo por *Bom-Crioulo*” (CAMINHA, 2010, p. 26, grifos do autor). Apesar de ser meigo e não ter sofrido nenhum castigo disciplinar no seu primeiro ano a bordo, Amaro ainda precisava lidar com o estigma da raça em seu apelido. A começar pelo título da obra –

“Bom-Crioulo” –, não há um único trecho durante toda a narrativa que exalte as qualidades de Amaro como um homem negro, todas as suas características seguem veredas repletas de racismo e estereótipos do homem negro – e homossexual.

No campo das (homo)sexualidades masculinas, Adolfo Caminha foi o precursor ao narrar, de maneira exclusiva, um romance todo de caráter homoerótico dentro da Literatura Brasileira. Os episódios da homossexualidade masculina em “O Ateneu” (1888) e feminina em “O Cortiço” (1890) não determinavam a única paixão exposta no enredo, não era em cima dessas relações que as obras eram estruturadas, diferente de BC, na qual os protagonistas vestem o manto condenado da homossexualidade, ao passo que também vestem os uniformes da Marinha nacional.

Com a criação da palavra “homossexualidade”, em 1869, identificamos em Fressia (2002) que havia uma necessidade de patologização dos comportamentos considerados “desviantes”, que fugiam àquela norma preestabelecida pela burguesia vitoriana no século XVII. Porém, a palavra “homossexual” era utilizada para nominar pessoas com um “estado mental geral do sexo oposto”, isto é, pessoas consideradas como invertidas, contrárias à sua masculinidade e feminilidade (KATZ, 1996, p. 32). Isso nos leva a perceber como a narrativa de BC segue um caminho bastante específico, permitindo que alguma parte da carga negativa da homossexualidade penda para o pequeno grumete, pois ele poderia ser considerado como “invertido”, visto que grande parcela de suas características nos remete a uma imagem feminina, de fêmea.

Outro aspecto que cabe abordar aqui é o que diz respeito ao *exílio*. Por se aprofundar em questões inerentes ao ser humano, emprestamos o conceito de exílio de Edward Said para enfatizar como a homoafetividade do personagem principal pode ser considerada como uma forma de exílio. A heterossexualidade, como já vimos, é considerada como a forma hegemônica da manifestação sexual do indivíduo e, exatamente por deter este status superior, as ramificações dela são consideradas, no mínimo, perigosas.

No campo literário, “a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão” (SAID, 2003, p. 47). E é exatamente por essa questão rara, que essa

maioria não tem acesso, que a homoafetividade, condição que emerge quase que latentemente na obra de Adolfo Caminha, pode ser considerada como uma forma de exílio, afinal, ele nos compele estranhamente a pensar sobre ele, porém, é terrível de experienciar, conforme observa Said (2003). O exílio é uma fratura incurável, sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E encontramos alguns episódios heroicos, românticos, gloriosos e triunfais na vida de um exilado dentro da Literatura e da História.

Numa sociedade onde a sexualidade heterossexual hegemônica, que visa “normatizar” o ser humano, é contestada, Bom-Crioulo precisa escolher entre levar adiante o seu amor incondicional por Aleixo ou, em último caso, caminhar pelo exílio sozinho. Socialmente à margem duas vezes, o ex-escravo aspira ao que lhe resta de dignidade humana e segue adiante com sua luta pessoal dentro dos combates do amor.

Para o personagem principal, aceitar sua condição de homoafetivo, quando o cenário principal estava atrelado aos preconceitos, tanto sexuais quanto raciais, foi uma batalha injusta a se lutar. O marinheiro considerava a heterossexualidade a postura “normal” a ser seguida e, ao se perceber alheio ao normativo, de fato, ele experimentava uma espécie de exílio, buscando, algumas vezes, “retornar ao normal”, efetivando tentativas de relacionar-se com mulheres. Para Said (2003, p. 47), “ver um poeta no exílio [...] é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par”.

Dessa forma, BC tem significativa contribuição na expressão literária brasileira, quando insere na sociedade a natureza dos chamados “desvios sexuais<sup>9</sup>” que, até então, estavam engatinhando no país. Com poucos precedentes na Literatura Brasileira, em 1885, o médico Ferreira Leal havia publicado “Um Homem Gasto”, narrativa que aborda a trajetória de um homem homossexual de classe média alta que casa-se, mas só é capaz do ato sexual com o auxílio de drogas e, posteriormente, comete suicídio quando não consegue mais suportar sua condição.

No continente europeu, especificamente em Portugal, Abel Botelho já estava fazendo escola quando publicou o seu “O Barão de Lavos”, em 1891,

---

<sup>9</sup> Desvio é um termo apreciativo e relacional, só pode ser aplicado quando se pressupõe o que é “reto”. O desvio é sempre relativo a uma das características do homem considerado padrão por nossa sociedade, ou seja, o homem branco, heterossexual e burguês (MISKOLCI, 2003, p. 113).



primeira obra da série chamada “Patologia Social”, na qual o escritor buscou abordar o que considerava como uma “moléstia social” que infectava a sociedade portuguesa no final do século XIX. Mendes (2004) e Azevedo (1999) são enfáticos quando afirmam que Adolfo Caminha leu e se inspirou neste romance para conceber os escritos de BC, aliadas às suas experiências como oficial da Marinha brasileira, para também elaborar uma narrativa sobre a homossexualidade.

Homossexualidade essa que atravessa todo o romance como um domínio que apavora o narrador; “um domínio cujos mistérios ele não consegue [...] desvendar”, que “expressa o terror que vai repetidamente estremecer as estruturas do romance” (MENDES, 2004, p. 59). Adolfo Caminha, inclusive, teve sua própria sexualidade desafiada, várias vezes, quando críticos tentavam encontrar traços autobiográficos em BC, o que o autor responde de imediato que nem Flaubert, Zola ou Eça de Queirós praticavam incestos e adultérios monstruosos (CAMINHA *apud* AZEVEDO, 1999). Houve, portanto, uma tentativa de minimizar as experiências do autor empírico, com base nos escritos do autor-modelo. Porém, o pânico, de qualquer forma, era fruto do enfrentamento público, afinal, o livro foi lançado, lido e discutido (FRESSIA, 2002).

Ao iniciar a leitura do romance, nós leitores já somos liderados para uma devastadora imagem do que virá pela frente e nos acompanhará durante toda a trajetória dos personagens:

A velha e gloriosa corveta – que pena! – já nem sequer lembrava o mesmo navio de outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como uma galera de lenda, branca e leve no mar alto, garimpando serena o corcovo das ondas!... Estava outra, muito outra, com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de “patescaria”. Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-a, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas té a primitiva pintura do bojo (CAMINHA, 2010, p. 13).

A atmosfera fúnebre, revelando um primeiro espaço sombrio, é cena de abertura, que Mendes (2004, p. 60) prefere chamar de “caixão flutuante, lento e

pesado”. E é nessa mesma atmosfera fúnebre que serão reveladas sexualidades misteriosas, desejos que, mais tarde, serão transferidos para outro espaço pitoresco. O primeiro acontecimento narrado dentro do romance já é de caráter negativo, pois, no interior do convés, nos familiarizamos com as chibatadas que os marinheiros recebem por “mau comportamento” – quando cadete da Marinha nacional, Adolfo Caminha protestou contra a prática dos castigos de chibata, método disciplinar usado para controlar os marinheiros que, majoritariamente, eram não-brancos (HOWES, 2005; AZEVEDO, 1999).

Não seria esta a primeira vez que Caminha abordaria a questão em seus escritos. “Judite”, conto de 1887, escrito no auge da campanha abolicionista, descreve com detalhes uma ameaça de revolta dos escravos de uma fazenda paulista e, discursivamente, as simpatias do autor são para com os escravos e escravas. Autor empírico influenciando diretamente as escolhas do autor-modelo, como veremos novamente adiante.

Caminha traz em sua narrativa algumas de suas experiências dentro do espaço militar da Marinha brasileira. Uma dessas vivências pode ser identificada no trecho a seguir, a respeito dos castigos de chibata dentro dos navios: “nenhum frêmito de comoção da marinhagem, testemunha habitual daquelas cenas que já não logravam produzir efeitos sentimentais, como se fora a reprodução banal de um quadro muito visto” (CAMINHA, 2010, p. 21). Ao que tudo indica, Adolfo Caminha presenciou diversos “momentos de disciplina” dentro das corvetas em que esteve presente durante sua carreira naval e soube transcrevê-los com primazia dentro do livro.

Ao optar por iniciar o romance com essa imagem fúnebre, Caminha acena para seu leitor que ele deve esperar o pior; essa estratégia é uma forma de introduzir um desconforto, um terror que prepara o leitor-modelo para um terror ainda maior, ao ver revelados os aspectos da sexualidade, os quais o narrador não sabe que escolhas morais ele deve fazer, se atormentando entre os extremos das alteridades que o século XIX remodelou através do recém-criado binarismo heterossexualidade/homossexualidade (MENDES, 2004). As chibatadas que estreiam o romance vão para Herculano, um rapaz “magro, muito amarelo, rosto liso, completamente imberbe”, um “[...] rosto [...] de adolescente [...] longes de melancolia serena, assim como uma precoce morbidez sintomática..., um secreto arrependimento” (CAMINHA, 2010, p. 17), dono de

uma descrição que se aproxima do personagem do lavadeiro Albino, única figura homossexual masculina do já mencionado romance “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo.

“Um secreto arrependimento”; do que se arrependera Herculano? Seu “crime” está diretamente relacionado à sexualidade, pois o “segunda-classe” fora flagrado se masturbando no convés ou, como prefere o autor, “cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados. [...] Derramando inutilmente, no convés seco e estéril, a seiva geradora do homem” (CAMINHA, 2010, p. 19). Logo em seguida, as chibatadas são direcionadas ao Bom-Crioulo, que deveria receber o castigo por ter esmurrado um colega de navio que maltratou Aleixo, objeto de proteção, afeição e interesse do protagonista. No entanto, a descrição que o narrador nos fornece de Amaro é completamente diferente de Herculano;

Não era somente um homem robusto, uma dessas organizações privilegiadas que trazem no corpo a sobranceira resistência do bronze e que esmagam com o peso dos músculos. A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepunhando todas as qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisível e raro. Esse dom precioso e natural desenvolvera-lhe à força de um exercício continuado que o tornara conhecido em terra, nos conflitos com soldados e catraieiros, e a bordo quando entrava embriagado (CAMINHA, 2010, p. 22).

Tanto Herculano quanto Amaro foram punidos por atentados contra a sexualidade, regras dadas e cumpridas através da marinha, uma das instituições de “poder e saber” de Foucault (2010) e também o que Louis Althusser chamou de Aparelho Repressor do Estado (SILVA, 2000). Herculano desperdiçava a “seiva geradora do homem” e Amaro perdia as estribeiras para defender a honra de um grumete do qual se “diziam coisas” – e sentia-se satisfeito, pois mostrava que era homem e tinha certeza que conquistaria Aleixo de uma vez por todas, “como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem, um país de ouro”<sup>10</sup> (CAMINHA, 2010, p. 23). O fato de Aleixo ser

---

<sup>10</sup> A respeito de Amaro, quando ele diz que “mostrara ainda uma vez que era homem” (CAMINHA, 2010, p. 23) e, na sequência, revela o desejo de conquistar Aleixo como se conquista uma mulher, voltaremos adiante com as expressões e manifestações das masculinidades, corroboradas por Pierre Bourdieu.

alvo de questionamentos, as “coisas” que se falavam sobre ele, o narrador deixa implícita a homossexualidade do grumete, isto é, a manifestação de uma sexualidade que antecede o contato com o Bom-Crioulo, contradizendo estudos que insistem em afirmar que Aleixo fora “induzido à homossexualidade” por Amaro.

O narrador, figura onisciente e onipresente da obra, segue algumas estratégias pontuais no que tange à sexualidade. Ele opta, deliberadamente, por não nomear com precisão certos conteúdos que descreve, demarcando, então, áreas que devem permanecer inexploradas, evitando, assim, proferir palavras que poderiam aterrorizar seus leitores (MENDES, 2004). Destarte, o narrador utiliza termos como “aquilo”, “coisas”, “coisas medonhas” ou “ação feia e deprimente do caráter humano” e “delito contra a natureza”, todos eles carregados de distanciamento, usados para se referir ao ato sexual entre dois homens ou a masturbação masculina. As relações heterossexuais, por outro lado, recebem descrições poéticas e figurativas e ganham espaço “num belíssimo dia de novembro” (CAMINHA, 2010, p. 85). Estratégia do autor-modelo para influenciar diretamente nas decisões dos seus leitores-modelos enquanto percorrem o bosque.

Essa tática de não nomear diretamente as relações homossexuais dentro da obra, como vimos, não é por acaso, ela segue uma linha bastante específica, que serve, ao mesmo tempo como um distanciamento, como, também, uma aproximação. Distancia o receptor de expressões que podem carregar “sentidos de terror”, ao passo que aproxima o mesmo receptor de um domínio da homossexualidade, sem, de fato, nomeá-la de forma explícita, o que faz com que os aspectos naturalistas da obra ganhem espaço (MENDES, 2004). É de domínio público o pronome demonstrativo “aquilo” para se referir ao ato sexual, assim como a palavra “coisas”, ambos podem significar tudo, e, portanto, nada significam.

E é dentro do que Mendes (2004) chama de “nave gótica” que Amaro e Aleixo consumam a relação que, segundo Bom-Crioulo, estava pendente de ser resolvida – “ou o pequeno se resolvia ou estavam desfeitas as relações. Era preciso resolver ‘aquilo’” (CAMINHA, 2010, p. 43). O relógio bate nove horas e, vendo Aleixo descer, Amaro agarrou sua maca e precipitou-se no encaixo do pequeno, momento em que fora visto “passar com a trouxa debaixo

do braço, esgueirando-se felinamente” (CAMINHA, 2010, p. 43). A sexualidade incomunicável de Bom-Crioulo o afasta da convivência com seus colegas de bordo, ele já não tomava mais parte nas festas da corveta e se espreitava na direção de Aleixo para cometer um crime de lesa-natureza, justificando os ares de mistério e cautela para, finalmente, deitar-se com o grumete.

Uma vez lado a lado com o grumete, sentindo-lhe o calor do corpo roliço, a branda tepidez daquela carne desejada e virgem de **contatos impuros**, um apetite selvagem cortou a palavra ao negro. A claridade não chegava sequer à meia distância do esconderijo onde eles tinham se refugiado. Não se viam um ao outro: sentiam-se, adivinhavam-se por debaixo dos cobertores (CAMINHA, 2010, p. 43, grifos meus).

Aqui também é possível perceber a estratégia do narrador em não explicitar a sexualidade de Aleixo. Ao usar a expressão “contatos impuros”, nós leitores somos liderados para um ato nefasto, imoral, fúnebre, pois toma presença dentro do mesmo “caixão flutuante”, seguido dos mistérios cautelosos de Amaro para, então, tomar o corpo de seu amado. O espaço é quase funesto, os atos são escondidos por um cobertor e, então, o narrador vê-se aliviado em não precisar descrever, com detalhes explícitos, a relação sexual entre os dois personagens. Já havíamos adiantado que este seria o procedimento adotado pelo narrador até o fim do romance, “sequestrando-se de todas as cenas em que a franqueza naturalista pudesse revelar comportamentos que nem todos estariam dispostos a reconhecer como naturais” (MENDES, 2004, p. 63).

Em seguida, o narrador nos presenteia com a descrição:

Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, conchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se instintivamente de sono, ouvindo, com ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho na Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios...; lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de

abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade... – Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se. E consumou-se o delito contra a natureza (CAMINHA, 2010, p. 43).

Toda a narração deste episódio, da consumação da relação carnal entre Amaro e Aleixo, é rodeada de um clima triste, melancólico e, como já enfatizado anteriormente, se difere em grande escala da consumação do ato sexual entre Aleixo e D. Carolina, o qual acontece, posteriormente, durante o dia, embaixo do calor do sol “que vibrava em torno do pequeno alpendre a sua luz de ouro fulvo” (CAMINHA, 2010, p. 85). São contrastes que revelam discursivamente que as relações homossexuais tomavam os espaços lúgubres, enquanto as heterossexuais ganhavam ambientes ensolarados, paisagens, as cenas eram caracterizadas como episódios de erotismo e não como contatos impuros.

A cena, que sugere claramente um ato de penetração anal, também nos revela o lugar que Aleixo ocupa na relação, os “pruridos de passividade”, constituídos como uma característica psicológica do grumete, levantam a cortina e despontam sua submissão, sua passividade no ato sexual. Para Pierre Bourdieu (2014), “o corpo tem sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso” (p. 32); ficar frente a frente é mostrar a parte pública, social, as partes traseiras a honra manda dissimular. Aleixo pede que Bom-Crioulo se apresse, todos se apressam, inclusive o narrador, que finaliza o terceiro capítulo e encerra a sombria atmosfera da corveta, do “caixão flutuante”.

Ao finalizar esta cena, podemos determinar algumas relações com a História do Brasil antigo e encontramos em Luiz Mott (1989) informações relevantes sobre pedofilia e pederastia – sendo a primeira a relação sexual de um adulto com uma criança pré-púbere e a segunda a relação de um adulto com adolescente. O que existia entre Amaro e Aleixo era uma relação clara de pederastia, pois sabemos que Amaro já passava de seus trinta anos e Aleixo contemplava quinze primaveras. Levando a cabo o pressuposto de que sexo é sinônimo de pecado e que a sexualidade destina-se à reprodução da espécie, ela deve ser praticada apenas dentro do casamento e por seres maduros

(MOTT, 1989). A criança é inocente e imatura e aproximá-la dos prazeres eróticos seria aproximá-la da profanação da própria natureza.

No entanto, Mott (1989) ainda esclarece que a dessexualização da criança é um fenômeno bastante recente na história ocidental e que até meados do século XVII meninos e meninas “viam, falavam, ouviam e agiam com mais soltura em matéria de sexo do que seus sucessores do período vitoriano” (MOTT, 1989, p. 33). Na Grécia antiga, a relação entre adultos e jovens fazia parte do próprio processo pedagógico, como veremos mais adiante com Weeks. Assim sendo, a prática da pederastia era bastante comum no Brasil antigo, embora não fosse explicitamente colocada em discurso.

Na sequência do romance, Amaro e Aleixo, que já consumaram o “delito contra a natureza”, seguem juntos para a Rua da Misericórdia, onde alugam um pequeno quarto na pensão de D. Carolina, esta descrita como uma ex-prostituta de trinta e oito anos, seios moles, carnes exuberantes, fatigada pela vida, que mantém uma relação afetiva com o açougueiro casado, que lhe fornece carnes e dinheiro. Exatamente aqui adentramos no segundo espaço fúnebre da obra, o qual vai abrigar as mesmas sexualidades misteriosas da corveta: o quartinho do sótão da pensão de D. Carolina. Estes espaços – corveta e quartinho – determinam as fronteiras entre as sexualidades “perversas” (privadas) e “normais” (públicas).

O quarto era independente, com janela para os fundos da casa, espécie de sótão roído pelo cupim e tresandando a ácido fênico. Nele morrera de febre amarela um portuguesinho recém-chegado. [...] Todo dinheiro que apanhava era para compra de móveis e objetos de fantasia rococó, “figuras”, enfeites, coisas sem valor, muita vez trazidas de bordo... Pouco a pouco o pequeno “cômodo” foi adquirindo uma feição nova de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios grosseiros e outros acessórios ornamentais. O leito era uma “cama de vento” já muito usada, sobre a qual Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando se levanta, um grosso cobertor encarnado “para ocultar as nódoas” (CAMINHA, 2010, p. 54).

Neste trecho, o narrador retoma o termo “nódoa”, para se referir ao líquido seminal. Em um episódio anterior, quando Herculano é submetido aos castigos da chibata por ser flagrado se masturbando no navio, o narrador revela que “no convés, brilhava a nódoa de um escarro ainda fresco”

(CAMINHA, 2010, p. 19). O significado da expressão “nódoa” pode, ainda, caracterizar como sendo uma mancha à honra de uma pessoa, prejudicando a sua reputação, criando um estigma. Colocado em discussão, é possível perceber um duplo sentido do termo, sendo o primeiro definido como uma mancha física, do líquido seminal; o segundo, uma desonra por parte do protagonista, que exprime sua (homo)sexualidade à luz do dia, quando esta é considerada “anormal”.

O quartinho “sem luxo”, como descreve Amaro, é o destino de uma atmosfera mórbida, com uma decoração barroca, onde ele e seu amado compartilhavam uma “delícia muito íntima, assim como um recolhido gozo espiritual – certo amor à vida obscura daquela casa onde ultimamente quase ninguém ia, e que era o seu querido valhacoito de marujo em folga” (CAMINHA, 2010, p. 54). O sobrado de D. Carolina era um espaço de exercício dos “comportamentos sexuais estranhos”: adultério, prostituição<sup>11</sup> e homossexualidade e, ficando sua estadia por lá, Aleixo oficializara a cidadania nesse universo lânguido, no que Mendes (2004) nomeou de “torre gótica”: o quartinho fica afastado de todo resto da casa, pregado às telhas, com janelas para os fundos da casa, envolto numa névoa de segredo e morbidade, sem luz, escondendo nódoas de “seiva geradora do homem”.

Foi ali que Aleixo “perdeu a vergonha”, se fez escravo dos caprichos libertinos de Bom-Crioulo, o qual não se contentava em possuí-lo a qualquer hora do dia ou da noite, queria mais, obrigava o grumete a cometer excessos, propondo extravagâncias que lhe vinha à imaginação. Logo na primeira noite no sobrado, Amaro pediu que Aleixo ficasse nu, queria ver o corpo de seu amado.

Aleixo amou: aquilo não era coisa que se pedisse a um homem! Tudo menos *aquilo*. Mas o negro insistiu: Ninguém o levava a capricho: – Ou bem que somos ou bem que não somos... – Que asneira! fez o grumete. Pôr-se agora nu em pelo, defronte do Bom-Crioulo! Está bem visto que tinha

---

<sup>11</sup> A prostituição é considerada como “perversão”, que, segundo Bourdieu (2014, p. 32) “ao fazer intervir o dinheiro, certo erotismo masculino associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos e ao sacrilégio que consiste em transgredir a lei segundo a qual o corpo [...] não pode ser senão doado, em um ato de oferta inteiramente gratuito, que supõe a suspensão da violência”.



vergonha. [...] E o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo. Aleixo surgia-lhe agora em plena e exuberante nudez, muito alvo, as formas roliças de calipígio ressaltando na meia sombra voluptuosa do aposento, na penumbra acariciadora daquele ignorado e impudico santuário de paixões inconfessáveis... Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante. Sodoma ressurgia agora numa triste e desolada baiuca da Rua da Misericórdia, onde àquela hora tudo permanecia numa doce quietação de ermo longínquo (CAMINHA, 2010, p. 55-56, grifo do autor).

Aleixo deixa claro o seu desconforto durante toda a cena. Entretanto, em diversas passagens do romance o seu corpo é constantemente comparado com o de uma mulher (fêmea); “[...] era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo como se ele fora do outro sexo, de possuí-lo” (CAMINHA, 2010, p. 34); “Parecia uma menina com aquele traje. Estava mesmo apto” (p. 36) “Era uma pena, decerto, ver aquele rosto de mulher, aquelas formas de mulher, aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinheiro, de um negro” (p. 87). Sabendo-se homem (macho), Aleixo tinha vergonha de seu corpo estruturalmente feminino, “aquilo não era coisa que se pedisse a um homem” e, sobre isso, Bourdieu nos revela que

a probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo (forma característica da experiência do “corpo alienado”), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ele varia nitidamente segundo o sexo e a posição no espaço social. Assim, a oposição entre o grande e o pequeno [...] é um dos princípios fundamentais da experiência que os agentes têm de seu corpo e de todo o uso prático que dele fazem, e principalmente do lugar que lhe dão (a representação comum concedendo ao homem a posição dominante a do protetor que envolve, toma conta, olha de cima etc.), especifica-se segundo os sexos, que são eles próprios pensados através dessa oposição (2014, p. 95).

Dessa forma, podemos perceber que é explícita e proposital a ideia de Caminha em retratar a relação de Amaro e Aleixo dentro dos moldes de um

“legítimo” casal heterossexual, tornando Bom-Crioulo o “homem da relação” e Aleixo, por outro lado, assume o papel da “mulher”, uma vez que “a particularidade desta relação de dominação simbólica é que ela não está ligada aos signos sexuais visíveis, e sim à prática sexual” (BOURDIEU, 2014, p. 166), ou seja, a definição dominante da maneira legítima dessa prática é vista como “uma relação de dominação do princípio masculino (ativo, penetrante) sobre o princípio feminino (passivo, penetrado)” (p. 166), trazendo à tona o tabu da feminilização, o que Bourdieu (2014) chama de sacrilégio do masculino, do princípio dominante, o qual está inscrito na relação homossexual entre os dois rapazes.

Para um homem (macho), a penetração está diretamente relacionada ao poder, à dominação sobre o corpo do outro, isto é, “uma ab-rogação simbólica do poder e da autoridade”, levando em consideração que, sob tal ponto de vista, que liga sexualidade ao poder, “a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher. [...] No sentido de feminilizá-lo, sobretudo, pela humilhação sexual, com deboches a respeito de sua virilidade”, ou, ainda, “acusações de homossexualidade” (BOURDIEU, 2014, p. 38-39), ou, simplesmente, a necessidade de se conduzir com eles como se fossem mulheres, fazendo descobrir “o que significa o fato de estar sem cessar consciente de seu corpo, de estar sempre exposto à humilhação ou ao ridículo e de encontrar um reconforto nas tarefas domésticas ou na conversa fiada com os amigos” (BOURDIEU, 2014, p. 39).

Corroborar-se, então, a afirmativa da tentativa de Adolfo Caminha em lançar um olhar para a relação homossexual através da janela heterossexual, posicionando macho e fêmea em seus devidos lugares, sendo Amaro o dominante, que detém o status principal de homem, masculino, viril, ao passo que Aleixo resiste ao posto de mulher, feminino, passivo, desempoderado do próprio corpo, figura antagonista na relação homossexual iniciada na corveta. Isso sinaliza que, para o autor, a heterossexualidade detém um *status* hierárquico acima da homossexualidade, como se esta fosse uma espécie de ramificação danificada da primeira.

Ainda sobre o trecho que narra Aleixo se despindo vergonhosamente para Bom-Crioulo, porém, sob outra perspectiva, faremos uma breve referência ao modelo grego de relações sexuais existentes no Ocidente, desde o século

XII, que vigorou até o século XX, particularmente nos países mediterrâneos e também em algumas subculturas das sociedades ocidentais. Reiteramos a fala de Weeks (2013) que se posiciona ao afirmar que, comumente, o homem adulto ativo tinha relações sexuais com um adolescente passivo; esse ativo também mantinha relações com mulheres, ao passo que o passivo estava livre para ser penetrado, desde que, na vida adulta, adotasse um papel ativo, o que lhe manteria o *status* e a virilidade. Caso o adolescente, na vida adulta, desejasse manter o papel de passivo, acabaria sendo alvo de estigmas e, frequentemente, maltratado. E é quase isso que se passa na relação entre Amaro e Aleixo. O primeiro, na casa dos seus trinta anos mantém a posição do adulto ativo, enquanto o segundo, em plena juventude dos quinze anos, detém o *status* de passivo, como vimos anteriormente. Porém, essa condição de adolescente passivo, submisso e penetrável sofre mudanças ao longo do enredo. E, Amaro, difere em parte do modelo grego, ele mantém relações sexuais somente com homens, uma vez que “as mulheres o desarmavam para os combates do amor” (CAMINHA, 2010, p. 46).

Esse modelo fracassa porque a paixão avassaladora de Bom-Crioulo não dá espaço para o crescimento de Aleixo. O pederasta clássico devia casar-se, abandonando as relações com rapazes como uma fase meramente passageira, mas o herói de Caminha não tem família e nenhum interesse em mulheres. Ele é exclusivamente homossexual e inteiramente apaixonado pelo garoto (HOWES, 2005, p. 184).

É válido deixar claro que a questão de macho, masculino, fêmea e feminino são construções sociais que Judith Butler rejeita, uma vez que a autora prefere contestar o *status quo*, deslocando categorias como “homem”, “mulher”, “macho”, “fêmea”, “revelando como elas são discursivamente construídas no interior de uma matriz heterossexual de poder” (SALIH, 2012, p. 68). Butler ainda argumenta que “o sexo e o gênero são discursivamente construídos e que não há nenhuma posição de liberdade tácita para além do discurso” (SALIH, 2012, p. 68-69), isto é, sexo e gênero só existem porque são colocados em discurso, logo, eles não existem fora do campo do discurso.

Bom-Crioulo, em quase um ano de convivência com Aleixo no quartinho lúgubre na Rua da Misericórdia, acaba por sofrer um baque profissional: ele

havia sido nomeado para servir em outro navio e deixaria o Rio de Janeiro por tempo indeterminado. O grumete permanece na corveta de sempre, vindo a terra um dia sim, um dia não, sem saber quando seria seu próximo encontro com seu macho dominador. A partir daí, as novidades em matéria de sexualidade são despontadas para um novo capítulo da obra. Aleixo evolui da ingenuidade ao oportunismo (FRESSIA, 2002) quando desvela que Amaro já não lhe faz mais falta, afinal, “podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado ‘àquilo’” (CAMINHA, 2010, p. 63). Vimos, então, Aleixo tentando recuperar o rumo de sua vida e utilizar as práticas sexuais para alcançar determinada posição social.

D. Carolina, que sempre esteve às voltas com Amaro e Aleixo dentro do sobrado, começa a desenvolver um carinho mais físico e emocional pelo grumete de olhos azuis. Havia metido na cabeça a extravagância de conquistar Aleixo, tomá-lo para si e tê-lo como “amantezinho do seu coração avelhentado e gasto, amigar-se com ele secretamente, dando-lhe tudo quanto fosse preciso: roupa, calçados, almoço e jantar nos dias de folga – dando-lhe tudo enfim” (CAMINHA, 2010, p. 65). Dizia ela que queria experimentar um menino, um criança sem barba, que lhe fizesse todas as suas vontades; “Aleixo estava mesmo a calhar: bonito, forte, virgem<sup>12</sup> talvez...” (CAMINHA, 2010, p. 65). E foi quando passou a fazer todos os caprichos do grumete, lavava e passava suas roupas, fazia-lhe comida e, esporadicamente, “descuidada”, deixava à mostra suas carnes exuberantes – pernas, braços, os seios moles.

D. Carolina obtém, finalmente, a atenção de Aleixo e, mais rápido do que ela mesma esperava, consegue atrair o criança sem barba para seus aposentos, localizados no coração do sobrado da Rua da Misericórdia. Diferente do quartinho no auge da “torre gótica”, o quarto principal da casa não tinha uma atmosfera fúnebre, decoração barroca ou cheiro de morte.

E envolvendo-o todo com o seu corpo largo de portuguesa rude: – Dize lá: fica ou não ficas? O efebo teve um arranco de novinho excitado, e, segurando-se à cadeira com as mãos ambas, todo trêmulo agora, sem sangue no rosto: – Fico! Então ela, como se lhe houvessem aberto de repente uma caudal de gozo, cravou os dentes na face do grumete, numa fúria brutal, e segurando-o pelas nádegas, o olhar cintilante, o rosto

---

<sup>12</sup> Virgem de relações heterossexuais.

congestionado, foi depô-lo na cama: – Pr’ái, meu jasmim de estufa, pr’ái! Vais conhecer uma portuguesa velha de sangue quente. Deixa a inocência pro lado, vamos!... Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele se deixava estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente, como um animal (CAMINHA, 2010, p. 67-68).

A partir daqui, marca-se a segunda metade do romance, momento em que o Naturalismo ressurge e a homossexualidade recua quase que definitivamente. Para Mendes (2004), denota-se, então, um movimento chamado “demolições da homossexualidade”, começando com o cortejo e a sedução de D. Carolina para com Aleixo. Até então, o grumete era um verdadeiro exemplo de passividade, submissão e distanciamento, ao passo que, ao ser “engolido” pela ex-prostituta, o menino muda de posição e vê-se o sujeito principal de uma “ereção nervosa” (CAMINHA, 2010, p. 66), cuja “virilidade apenas começava a destoucar-se” (p. 83).

Com isso, o narrador da obra muda de posição, sai da “zona de conforto”, moldada e concretizada pela não-nomeação das relações pederastas, não se opondo em nenhum momento a desfiar narrativas de um acasalamento heterossexual. Vejamos um exemplo no trecho a seguir:

E seus olhos pousavam traiçoeiramente sobre o colo nu, sobre a espádua nua de D. Carolina, cheios de desejo, ávidos de gozo. Ela, como se sentisse no próprio corpo as ferroadas daquele olhar, como se lhe experimentasse o calor vivo, a força magnética, o poder físico, material e irresistível, chegou-se ao grumete e disse-lhe ao ouvido estas palavras que produziram nele o efeito indizível e vago de um estremecimento nervoso: – Vamos tomar banho?... (CAMINHA, 2010, p. 84-85).

É clara e objetiva a reação que as “demolições da homossexualidade” causam nesta segunda parte da obra. O narrador é fulgente e explícito ao informar ao seu leitor quais eram as palavras que D. Carolina disse ao efebo. Anteriormente, quando o ato sexual entre Amaro e Aleixo estava prestes a ser consumado, presenciamos uma resistência por parte do narrador: “depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, conchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar” (CAMINHA, 2010, p. 43). Agora, Aleixo já detém o outro *status*, já é dono

daquela virilidade desejada, quando se transforma de um adolescente passivo para um homem ativo, mantendo relações com mulheres, oficializando, assim, a posição do macho dominante.

Ninguém os via naquela nudez primitiva, frente a frente – o corpo largo e mole da portuguesa em contraste com as formas ideais e rijas do efebo –, escandalosamente nus, pecadoramente bíblicos no silêncio do quintalejo ao abrigo do sol que vibrava em torno do pequeno alpendre a sua luz de ouro fulvo! O que eles fizeram, antes e depois do banho, ninguém saberá nunca. Os muros do quintal abafaram toda essa misteriosa cena de erotismo consumada ali por trás da Rua da Misericórdia num belíssimo dia de novembro (CAMINHA, 2010, p. 85).

Efetivando, mais uma vez, as “demolições da homossexualidade”, como já abordado anteriormente, as relações heterossexuais ganham um espaço dentro de uma atmosfera poética e pública, com ares de paisagens, tornando com efeito a decisão do narrador em deliberar a favor das relações heteronormativas, entre um homem e uma mulher, sem resquícios pudicos. A partir daqui, temos acesso à sexualidade privada de D. Carolina, uma mulher que está socialmente preparada

[...] para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, o que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.) (BOURDIEU, 2014, p. 36-37).

Por outro lado, a relação sexual entre Amaro e Aleixo, recheada de eufemismos, pendia para outra forma de concretização, uma vez que Bom-Crioulo, na posição de macho dominante sobre uma suposta nominada fêmea, tendia a

[...] “compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo. Embora neste ponto, como em todos os outros, as variações sejam evidentemente consideráveis segundo a posição social, a idade – e as experiências anteriores –, pode-se inferir [...] que práticas aparentemente

simétricas (a felação e o *cunnilingus*<sup>13</sup>) tendem a revestir-se de significações muito mais diversas para os homens (que tendem a ver nelas atos de domínio, pela submissão ou o gozo obtidos) e para as mulheres (BOURDIEU, 2014, p. 37).

Aqui acontece a morte do grumete homossexual, passivo, penetrável, alvo dos atos libidinosos de Bom-Crioulo; e marca o nascimento do grumete heterossexual, dominante, que migra da “torre gótica”, espaço fúnebre de manifestação das sexualidades misteriosas, para o quarto principal do sobrado, o coração pulsante e normativo da narrativa. O berço de um Aleixo heteronormativo é a lápide de um Aleixo sodomita<sup>14</sup>. “Toda noite foi um delírio de gozo e sensualidade. D. Carolina cevou o seu hermafroditismo agudo com beijos e abraços e sucções violentas” (CAMINHA, 2010, p. 87).

Amaro não conseguiu autorização para voltar ao quartinho da Rua da Misericórdia, no entanto, fugiu para rever seu amado, que tanto lhe enche de saudades. É a partir deste momento, especificamente, que o Bom-Crioulo escreve os capítulos da sua própria desgraça, pois, ao não encontrar Aleixo, ele se embriaga, acaba arranjando briga com um português, sem nenhum motivo aparente, senão a necessidade de ostentar sua masculinidade. O marinheiro é levado para seu navio de trabalho e, mais uma vez, é alvo imediato das “disciplinas” da chibata, que, de tão fortes e violentas, lhe garantem uma estadia longa no leito de um hospital. Novamente são aplicadas as regras de saneamento das instituições de “saber e poder”.

É importante e cabe ressaltar aqui, brevemente, outro personagem homossexual masculino dentro do romance. É no início do oitavo capítulo da obra que conhecemos o comandante do couraçado, “bela estampa de militar fidalgo, irrepreensível e caprichoso, era o mesmo, aquele mesmo quem, na frase tosca de Bom-Crioulo, ‘falavam-se coisas...’” (CAMINHA, 2010, p. 80). O narrador afirma que uma lenda obscura e vaga era levantada em torno do seu

---

<sup>13</sup> Felação é o gozo sexual provocado pela sucção, pela boca, uma espécie de “coito bucal” realizado no pênis do homem; *Cunnilingus* é o mesmo ato, porém, praticado na vulva da mulher.

<sup>14</sup> Utilizo o termo “sodomita” para ironizar as palavras de Caminha, quando este afirma que no quartinho do sobrado, espaço privado de Amaro e Aleixo, “Sodoma ressurgia” (CAMINHA, 2010, p. 56).

nome, transformando-o numa espécie de Gilles de Rais<sup>15</sup>, só que menos pavoroso, “cheio de indiferença pelo sexo feminino, e cujo ideal genésico ele ia rebuscar na própria adolescência masculina, entre os de sua classe” (CAMINHA, 2010, p. 80). O narrador continua: “o comandante, diziam, não gostava de saias, era homem de gênio esquisito, sem entusiasmo pela mulher, preferindo viver a seu modo, lá com a sua gente, com os seus marinheiros...” (CAMINHA, 2010, p. 80). Ficamos sabendo que, na corveta, ninguém o desrespeitava, todos certos de que sua figura autoritária demandava consideração, porém, não podemos deixar de mencionar que as relações de poder estão intrínsecas aqui. Afinal, o comandante gostava de rapazes jovens, no entanto, castigava com chibatadas seus marinheiros que cometessem “delito contra a natureza”, dentre eles, Bom-Crioulo, que “evitava-o como se evita um inimigo irreconciliável. Por quê? Ele próprio [...] ignorava. Repugnância instintiva, natural antipatia – forças opostas que se repelem...” (CAMINHA, 2010, p. 80). Enquanto apanhava de chibatada, o comandante desferia em volta da tolda: “– Não se iluda a guarnição deste navio! perorou o comandante. Desobediência, embriaguez e **pederastia** são crimes de primeira ordem. Não se iludam!...” (CAMINHA, 2010, p. 82, grifo meu).

Já no hospital, Amaro, mais uma vez, se depara imediatamente com um espaço fúnebre, um local que abriga doentes, pessoas desviadas de sua normalidade nos aspectos da “boa saúde”, do que a medicina considera como saudável.

As janelas da enfermaria davam para o mar, ficavam defronte dos Órgãos, abriam para o fundo melancólico da baía. Na sala umas dez camas de ferro, colocadas em ordem, simetricamente imobilizavam-se com os seus cobertores de lã vermelha dobrados a meio e pondo uma nota viva de sangue na brancura dos lençóis. Aí, como em todos os alojamentos de hospital, predominava um cheio erradio de desinfetantes, o vago odor característico das casas de saúde e dos necrotérios, insuportável, às vezes, como uma exalação de sepultura aberta (CAMINHA, 2010, p. 89).

---

<sup>15</sup> Gilles de Rais foi um soldado francês que lutou diversas batalhas ao lado de Joana D’Arc. Aqui ele é mencionado pelo narrador como uma alusão, Gilles foi casado com Catherine, com quem teve uma única filha e, posteriormente, decretou o fim de seu próprio casamento para se envolver sexualmente com adolescentes e crianças do sexo masculino.



A apresentação do hospital, feita pelo narrador, é uma introdução a mais um lugar funesto, o qual servirá de cenário para a efetivação dos estágios de loucura que Bom-Crioulo apresentará ao longo da sua trajetória enquanto paciente. É nesta “sepultura aberta” que Amaro desenvolve um primeiro estágio ausente de lucidez, a saudade física que sentia de Aleixo o causava “desespero, aquela vida triste de hospital enchia-o de aborrecimentos, era um castigo sem nome para quem, como ele, reclamava liberdade e amor” (CAMINHA, 2010, p. 88); ele queria “liberdade absoluta de proceder conforme o seu temperamento, amor físico por uma criatura do mesmo sexo que o seu, extraordinariamente querida como Aleixo” (CAMINHA, 2010, p. 88), com quem Amaro não teve mais contato, exceto pelo momento de desfecho da obra. Marcelo Spitzner (2011) identifica que é neste fragmento que podemos perceber que a homossexualidade é inata, que a “única forma de amor é a física, sendo que o amor aparece, durante toda a obra, acompanhado de termos como: lubricidade, gozo, volúpia, sensualidade” (SPITZNER, 2011, p. 99). O termo “extraordinariamente”, utilizado pelo autor, denota “mais do que uma afeição, o caráter de obstinação, de patologia e perseguição de um exagero de instinto sexual doentio que carrega Amaro” (SPITZNER, 2011, p. 99).

É durante toda a estadia de Bom-Crioulo no hospital que o autor concede acesso a nós, leitores, aos devaneios do marinheiro, “coisas de homem que perdeu o juízo” (CAMINHA, 2010, p. 89), imaginando como estaria o grumete, se ele teria se envolvido com outro homem – para Amaro, Aleixo ser submergido por uma mulher estava fora de contexto –, quais seriam os motivos que levaram o grumete a ignorar o seu paradeiro, por que ele não havia lhe feito nenhuma visita? “Aleixo ainda o estimaria? Não, com certeza. Se ainda o estimasse, tê-lo-ia procurado, onde quer que ele, Bom-Crioulo, estivesse; mas Aleixo nunca mais se importara” (CAMINHA, 2010, p. 89). Aqui, mais uma vez, o narrador subterfoge a relação homossexual, trazendo à tona aspectos de relações heterossexuais, conforme o trecho:

O Bom-Crioulo da corveta, sensual e uranista<sup>16</sup>, cheio de desejos inconfessáveis, perseguindo o aprendiz de marinheiro **como quem fareja uma rapariga que estreia na libertinagem**, o Bom-Crioulo erotômano da Rua da Misericórdia, caindo em êxtase perante um efebo nu, como um selvagem do Zanzibar diante de um ídolo sagrado pelo fetichismo africano – ressurgia milagrosamente (CAMINHA, 2010, p. 89, grifos meus).

Mais uma vez, nosso narrador subverte a homossexualidade masculina em heterossexualidade compulsória, comparando os sentimentos erotômanos de Amaro a uma relação entre um homem e uma prostituta, desclassificando os anseios do marinheiro por Aleixo, tornando-os inferiores, sem validade. Este comportamento narrativo, escolhido pelo autor-modelo, é repetido outras vezes, a exemplo do momento em que, mais uma vez carrancudo e recluso, Bom-Crioulo, reclama seus afetos ao grumete que “fazia-o padecer noites inteiras, dias sucessivos, como ave que se debate em estreita gaiola de ferro. – Amava muito, decerto, queria um bem louco ao pequeno, preferia-o a todas as mulheres bonitas do mundo!” (CAMINHA, 2010, p. 90). Os momentos ásperos naquele local inóspito são como um prenúncio fatal da desgraça que Amaro encontrará na sequência, um homem triste, arrebatado às alegrias da camaradagem, retendo um aspecto estranho de malvadez rebuçada.

O segundo estágio da obsessão de Bom-Crioulo para com Aleixo se revela quando, em estado de lastimável intemperança, ele resolve enviar um bilhete ao seu amado, pedindo que um empregado do hospital lhe derrubasse as palavras saudosas num pedaço de papel. Na pequena carta, Amaro se refere a Aleixo como “bom e carinhoso amigo”, uma vez que sua sexualidade misteriosa não poderia ser nomeada naquele papel público, embora outros aspectos da mensagem possam revelar, através de detalhes, uma relação amorosa entre o remetente e o destinatário (CAMINHA, 2010, p. 91):

---

<sup>16</sup> O termo uranismo vem do alemão *uranismus*, que teria sido criado a partir do nome da deusa grega Afrodite Urânia – filha de Urano – que nasceu dos testículos do pai, os quais foram cortados pelo filho Kronos. No final do século XIX essa palavra passou a ser usada para designar o homossexual masculino, possivelmente pela ligação entre o gênero feminino de Afrodite e os testículos do pai (Esta referência veio do site “Origem da Palavra” <<http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/uranismo/>>, acessado em 02 de janeiro de 2015).

Meu querido Aleixo

Não sei o que é feito de ti, não sei o que é feito do meu bom e carinhoso amigo da Rua da Misericórdia. Parece que tudo acabou entre nós. Eu aqui estou, no hospital, já vai quase um mês, e espero que me venhas consolar algumas horas com a tua presença. Estou sempre a me lembrar do nosso quartinho. Não faltes. Vem amanhã, que é domingo.

Teu  
Bom-Crioulo.

A epístola cai nas mãos de D. Carolina, que num ataque de ciúmes, medo lascivo e irracional, destrói as palavras carinhosas de Amaro, acreditando que Aleixo possa ter uma recaída e ceder aos apelos do ex. Enquanto anseia pela visita do grumete, Bom-Crioulo faz milhares de divagações, enche o peito de esperança, até que, desumanizado, cai em desgraça quando percebe que seu [ex] amante da Rua da Misericórdia não cedeu aos seus apelos apaixonados. E, naquela enfermaria, naquela “sepultura aberta”, ele desabafa:

Ele próprio se admirava de como é que “aquilo” renascera – ele que se julgava forte para não impressionar com tolices, ele que supunha tudo fácil, tudo passageiro na vida! – Porque afinal (refletia) quando se ama uma rapariga bonita, uma mulher nova, branca ou mesmo de cor – vá! Um homem perde a cabeça, e com razão; mas andar uma pessoa triste, sem comer, sem dormir, sem fazer pela vida, por causa de outro homem, por causa de um “indivíduozinho” que se abre para todo mundo – é uma grande loucura (CAMINHA, 2010, p. 93).

Neste trecho, novamente, resgatamos aquele narrador fora de sua zona de conforto, que utiliza o demonstrativo “aquilo” para denominar os sentimentos homossexuais de Amaro. Temos, então, um novo estágio nas sandices do marinheiro, que não compreende sua condição homossexual, minimiza suas emoções e, mais uma vez, temos a homossexualidade pelo viés da heterossexualidade, já que, para Bom-Crioulo, sofrer por amor, sofrer por um homem não era tão digno quanto padecer por uma mulher branca – e o preconceito racial retorna – ou mesmo de cor.

Para Mendes “o cerco demolidor à homossexualidade no romance se encerra quando, no sobrado, D. Carolina decide trancar à chave o quartinho do protagonista, transformando-o num depósito ‘lúgubre’ e ‘poeirento’” (MENDES, 2004, p. 67). Este espaço, como já mencionado, a “torre gótica”, Aleixo não

queria mais saber dele, “odiava-o, porque ali é que se tinha feito escravo de Bom-Crioulo, ali é que tinha ‘perdido a vergonha” (CAMINHA, 2010, p. 95). O local de manifestação das sexualidades misteriosas era, agora, um repositório, D. Carolina raramente abria-o, somente quando precisava recolher algum móvel velho; “o retrato do imperador, a cama de lona, os cacarés de Bom-Crioulo e do grumete, aquilo tudo que dantes fazia o encanto dos dois amigos tinha desaparecido. Nada restava agora daquele viver comum” (CAMINHA, 2010, p. 95).

Antes de Amaro elaborar o plano para fugir de sua “sepultura aberta”, ele revê seu antigo companheiro de corveta, o Herculano, aquele que apanhou de chibata pela primeira vez na abertura do romance. O rapaz estava no hospital para visitar um conhecido e se deparou com Bom-Crioulo; a estratégia do marinheiro era tentar arrancar informações sobre Aleixo, já que Herculano trabalhava na mesma embarcação que o grumete. “Estamos de mal, por uma asneira, por uma tolice... Outro dia quase nos pegamos. Dizem até que está amigado, em terra, com uma rapariga” (CAMINHA, 2010, p. 108), estas foram as palavras de Herculano que desestruturaram o mundo de Amaro. Era hora de fugir para tirar satisfações com Aleixo.

Embora seu amor pelo grumete fosse incontestável, Amaro desenvolveu a necessidade de encontrar Aleixo em uma posição de submissão, como forma de castigo por tê-lo traído, pois, amigar-se com a velha Carola Bunda não passava disso, de uma traição e Bom-Crioulo

[...] tinha um desejo enorme, uma sofreguidão louca de vê-lo, rendido, a seus pés, como um animalzinho; agora é que lhe renasciam ímpetos vorazes de novilho solto, incongruências de macho em cio, nostalgias de libertino feroso... As palavras de Herculano (aquela história do grumete com uma rapariga) tinham-lhe despertado o sangue, fora como uma espécie de urtiga brava arranhando-lhe a pele, excitando-o, enfurecendo-o de desejo. Agora sim, fazia questão! E não era somente questão de possuir o grumete, de gozá-lo como outrora, lá em cima, no quartinho da Rua da Misericórdia: – era questão de gozá-lo, maltratando-o, vendo-o sofrer, ouvindo-o gemer... Não era somente o gozo comum, a sensação ordinária, o que ele queria [...] era o prazer brutal, doloroso, fora de todas as leis, de todas as normas (CAMINHA, 2010, p. 109).

Conforme já relativizamos anteriormente, percebemos neste trecho que Amaro quer reprimir o grumete através da dominação masculina, reduzindo seu amante à violência física – e simbólica – da passividade forçada, “sabe-se que [...] a posse homossexual é vista como uma manifestação de ‘potência’, um ato de dominação” (BOURDIEU, 2014, p. 38), isto é, ao exercer esta postura, Bom-Crioulo afirma sua superioridade, “feminizando” Aleixo e que, “é a este título que, entre os gregos, ela [passividade] leva aquele que a sofre à desonra e à perda do estatuto de homem íntegro e de cidadão” (BOURDIEU, 2014, p. 38); ao passo que, para um cidadão romano, “a homossexualidade passiva com um escravo é considerada algo ‘monstruoso’” (BOURDIEU, 2014, p. 38). Essa é a ideia por trás do desejo de Bom-Crioulo, destituir a humanidade de Aleixo. O autor ainda remonta Bom-Crioulo como sendo um homem negro insaciável, sexualmente.

Depois de um breve plano, o marinheiro finalmente se liberta do hospital, força sua liberdade e segue até a Rua da Misericórdia. Na padaria “Lusitana<sup>17</sup>” é que o rapaz descobre que a nova companheira do grumete é D. Carolina. Estupefato com a nova informação, Amaro se dirige ao sobradinho e encontra Aleixo que, pálido e aterrado, não sabia como reagir aos ímpetos nervosos do ex-amante. Bom-Crioulo, numa crise de ira desmedida, olhos rubros, expressão feroz e amargurada, mata o grumete, selando a “inviabilidade da relação entre os dois personagens; [...] um golpe de misericórdia dado a uma relação que, por ser homossexual, estava destinada ao fracasso” (MENDES, 2004, p. 68).

Um último espaço fúnebre ganha espaço no romance: “mas um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado” (CAMINHA, 2010, p. 118), é Amaro sendo levado pela polícia para um final em busca da redenção, um local do qual ele jamais se libertará. “Ao fechar o romance com um gesto de ruptura radical, o narrador se despede do leitor insistindo em imagens de excesso ligadas à paixão homossexual” (MENDES, 2004, p. 68). Todos os espaços funestos da obra são decorrentes da sexualidade misteriosa de Bom-Crioulo: a corveta

---

<sup>17</sup> A obra conta com várias passagens que remetem aos portugueses. O nome da padaria, o bote nominado “Luís de Camões”, o português que comprou a briga de Bom-Crioulo, D. Carolina que fez sua fama de prostituta em Portugal. As referências ao negro, as quais totalizam 103 em todo o romance, em sua grande maioria, são utilizadas de forma pejorativa, enquanto as referências europeias são positivas.

(início), o quartinho da Rua da Misericórdia (a efetivação), o quarto de hospital (a perda da sanidade) e o carro da polícia (o encerramento). Estes locais delimitam o que Adolfo Caminha buscou abordar durante todo o romance: a homossexualidade é um risco e segui-la é uma fórmula fadada ao fracasso, não existe nada positivo que possa decorrer do exercício de uma sexualidade avessa à norma preestabelecida.

Aleixo obteve relativo sucesso quando decidiu unir-se à D. Carolina, obedecendo aos modelos e padrões estabelecidos por uma sociedade pautada nos ensinamentos dos burgueses vitorianos. O desfecho foi uma maneira de Bom-Crioulo encontrar redenção, encerrando, definitivamente, sua história ao lado do grumete, finalizando sua trajetória condenada em um último espaço funesto. De certa forma, a morte de Aleixo também serviu como um castigo para D. Carolina, esta que era uma ex-prostituta, vista como o oposto da “mulher normal” (MISKOLCI, 2003).

Apesar dos estereótipos convencionais associarem homossexualidade com efeminação, masculinidade é um dos atributos de Bom-Crioulo como trágico herói, ao passo que é o seu insaciável desejo sexual pelo rapaz que conduz ao desfecho fatal (HOWES, 2005, p. 180).

Adolfo Caminha não soube o que fazer, exatamente, com a sexualidade do seu protagonista, fê-lo transitar entre espaços públicos e privados, em busca de um rumo satisfatório; Amaro viveu à fidúcia de contemplar um relacionamento de amor e luxúria com seu escolhido, mesmo tendo a (in)consciência da degeneração efetiva da relação, enredada pela fatalidade da sua sexualidade não-nomeada. Sua ruína advém, portanto, da sua condição de homem homossexual, contudo, incluem-se aí a ciência [patologização], a arrogância e o naturalismo do autor.

### **3.2 CAIO FERNANDO ABREU E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

*As vezes que tentei morrer foi por não suportar a maravilha de estar vivo e de ter escolhido ser eu mesmo e fazer aquilo que gosto – mesmo que muitos não compreendam ou não aceitem. [...] Tão estranho carregar uma vida inteira no corpo, e ninguém suspeitar dos traumas, das quedas, dos medos, dos choros.*

*Caio Fernando Abreu*

Justifica-se toda a extensa narrativa da trajetória de vida de Caio Fernando Abreu pelo fato de que toda essa jornada por ele vivida, suas experiências, medos e dúvidas, foram imprescindíveis para a criação e elaboração das suas obras e personagens. Sementes de um autor empírico que se transformaram em frutos para um autor-modelo. Diferente de Adolfo Caminha, cuja vida não foi tão documentada, justamente pela época em que viveu, Caio Fernando Abreu se difere pela sua contemporaneidade captada, uma vez que existem mais materiais a disposição para consulta.

Nascido em 12 de setembro de 1948, Caio Fernando Abreu, gaúcho, natural de Santiago do Boqueirão, era o filho mais velho de Zaél e Nair, que vieram a ter mais quatro filhos. Foi com seis anos, muito magro e alto, sobrancelhas grossas e bem desenhadas, que Caio escreveu o seu primeiro texto, uma história em quadrinhos que tinha, como protagonista, a Lili Terremoto. O autor cresceu num ambiente às voltas com livros, especialmente as coleções completas de Érico Veríssimo, Machado de Assis e Karl May. Com isso, nenhuma leitura era proibida em sua casa.

Desde criança, Caio gostava de produzir, criar, inventar, escrever. De teatro de fantoches aos desfiles de moda que produzia na companhia de melhores amigos, o autor gaúcho sempre buscou desenvolver suas habilidades artísticas, se destacando, ao longo de sua vida, por sua escrita. O cinema também era uma das paixões de Caio.

A homoafetividade se fez presente muito cedo na vida de Abreu, seu jeito

sempre fora um pouco diferente; desde pequeno, tinha traços ambíguos, não gostava de futebol, preferia desenhar, escrever. A sociedade santiaguense da época não estava preparada. O primo Neltair [...] se lembra do preconceito contra o menino. Caio na escola, onde, certa feita, alguém fez em um jornal-mural uma caricatura do futuro escritor, aludindo à sua pretensa homossexualidade. Era a época dos comentários maldosos, velados (CALLEGARI, 2008, p. 27).

Aos oito anos, na aula de Educação Física, Caio viveu as torturas psicológicas do Capitão Pely, que também era seu tio por parte de pai. O

capitão vivia implicando com o garoto, buscando despertar no sobrinho um comportamento viril, másculo, obrigando-o a realizar determinadas atividades e debochando quando ele não conseguia, o que abria precedentes para que todo o restante da turma também o fizesse.

Aos treze anos, Caio participou de um concurso literário na escola, inscrevendo seu pequeno romance “A Maldição dos Saint-Marie”. Venceu! Posteriormente, o autor incluiu o texto como parte da coletânea “Ovelhas Negras”, afirmando efusivamente que a história não prestava, pois era cheia de clichês, influenciada pelas radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe.

Caio era incapaz de se condicionar a algum rótulo, justificando, assim, suas primeiras namoradas. Mais tarde, com sua homossexualidade assumida publicamente, algumas pessoas se espantavam ao saber que Caio namorou mulheres, que transitou dentro da própria sexualidade (o que é algo bastante comum no campo das descobertas pessoais). Dentre essas mulheres estava Tânia, que morreu aos 15 anos, vítima de leucemia. Ela foi homenageada no conto “O Destino Desfolhou”, da obra “Os Dragões Não Conhecem o Paraíso”. Embora demonstrasse segurança sobre sua condição de homossexual, essa questão na vida de Caio não foi sempre assim.

Quando o pai leu seu primeiro texto que fazia menção à homossexualidade, jogou o livro no fogo e o queimou, inconformado. Caio namorou meninas e meninos, brigou, esperneou, amou, fugiu do amor, se machucou, adoeceu e só começou a desatar esse nó no fim da vida, quando voltou ao Menino Deus e se entendeu silenciosamente com o pai, que, apesar de tudo, era quem mais o compreendia (DIP, 2009, p. 363).

Aos 15 anos, ele se mudou para Porto Alegre, onde estudaria no Instituto Porto Alegre (IPA), um excelente colégio interno, no qual encontrou dificuldades de adaptação e acabou ficando doente. Nas cartas que trocou com a família, é possível perceber uma das facetas de Caio: o drama, a teatralidade e o exagero (CALLEGARI, 2008). Em 1966, ele publicou seu primeiro conto em um veículo de grande circulação: “O Príncipe Sapo” foi impresso na revista *Claudia*. Foi Carmen da Silva, psicóloga e editora da publicação que



surpreendeu Caio com seu conto estampado nas páginas da seção “A Arte de Ser Mulher”.

Foi no ano seguinte, em 1967, que Caio Fernando Abreu ingressou no ensino superior, no curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na sequência, após trancar a matrícula do curso, Caio passou a frequentar as aulas de Arte Dramática. Neste mesmo ano, a revista *Realidade*, pertencente ao grupo Abril, publicou um anúncio para convocar interessados a ingressar no time de uma nova revista, a *Veja*, a qual começaria a circular no ano seguinte. Mesmo não tendo formação em Jornalismo, Caio participou de todo o processo de seleção e, em 1968, quando a revista passou a funcionar, ele constava como membro da nova equipe, agora vivendo em São Paulo, espaço no qual demorou a se adaptar; “Caio diria que toda sua literatura seria fruto do choque, do contraste entre a vida interiorana em Santiago do Boqueirão e a vertigem causada pela velocidade da capital paulista” (CALLEGARI, 2008, p. 39).

O autor sempre gostou de andar a pé ou de ônibus pelas ruas das cidades, para que pudesse observar melhor tanto a chama quanto o cristal. Em uma de suas cartas, Caio Fernando Abreu [...] desabafa e diz que dói muito ver tanta pobreza e que São Paulo é uma metrópole que estrangula e rouba as energias aos poucos. É uma cidade que suga o homem em diversos aspectos e nunca lhe devolve a sua vitalidade (CAMARGO, 2010, p. 290).

Depressivo, doente e desmotivado, Caio vivia entre picos de euforia e melancolia devido à sua estadia naquela cidade que chamaremos aqui de “hospício acinzentado”. Sobre isso, ele costumava dizer: “me estupraram até o último hímen” (ABREU *apud* CALLEGARI, 2008, p. 40). Para Caio, São Paulo era “barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga” ao mesmo tempo em que era “mágica, sensual, afetiva, tesuda” (ABREU, 2002, p. 52). Este espaço, esta metrópole descabida, também era encantadora, fascinante como um belo homem ou uma bela mulher “que se oferece tentador(a) como se amasse, te envolve, te seduz – e na hora em que você não suporta mais de tesão e faria qualquer negócio, ela(e) te diz o preço. Que é muito alto” (ABREU, 2002, p. 92).

Um dos fatores que colaboravam para os sentimentos negativos do autor era sua voz, esganiçada, odiosa, infantil para os seus vinte anos de idade, ele tinha vergonha de conversar com as pessoas, o que fazia latejar sua timidez, seu isolamento e sua aversão à sociabilidade. Além da voz, sua magreza excessiva também o incomodava, o que inspirou alguns de seus contos, como “Limite Branco” (1966) e “Pequeno Monstro” (1988).

Ainda em 1968, com a ditadura militar brasileira no auge de sua atuação repressiva, fora assinado o decreto do Ato Inconstitucional nº 5 (AI-5), instaurando a censura aos organismos de mídia. Caio escreveu, então, contos sobre o clima asfixiante da realidade do país, muitos deles de maneira simbólica, cifrada, metafórica, como é o caso de “O Ovo”, o qual representa tudo que aprisiona, tudo sobre o qual não se tem controle, o sufocamento de não poder tocar no assunto (CALLEGARI, 2008). A figura do ovo é algo que Caio herdou de Clarice Lispector, que sempre fazia menções a ovos e galinhas, autora do conto “O Ovo e a Galinha”. Mais tarde, Caio Fernando publicou a obra “O Ovo Apunhalado”, retomando a metáfora do ovo. Perseguido pela ditadura, Caio refugiou-se na Casa do Sol, sítio da amiga e escritora Hilda Hilst, na cidade de Campinas, interior de São Paulo.

Caio Fernando Abreu viveu o sonho *hippie*, era espiritualizado, acreditava em astrologia – no movimento dos astros –, em quiromancia, no candomblé, em anjos, mas não se comprometia com nenhum desses credos. Vivia circulando por diversas crenças e flertava com as várias filosofias, na busca pelo divino, algo que compartilhava com Hilda Hilst, cuja Literatura sempre foi uma busca pelo inefável, de Deus (CALLEGARI, 2008).

E era meio bruxo: fazia horóscopos, interpretava tarôs, tinha pais de santo e orixás, dava conselhos, lia o que escrevíamos, distribuía elogios, ou nem tanto, nos mostrava seus contos, pedia opinião, apontava caminhos. E escrevia sem parar. Acreditava que todo mundo tinha uma estrela, todo mundo devia escrever. [...] A literatura era sua religião e ele queria converter todos à sua fé (DIP, 2009, p. 25).

Decidido a retornar ao sul, foi em 1969 que o autor regressou a Porto Alegre, para viver com sua família e concluir o curso de Letras na UFRGS. Seu retorno foi triunfal, pois estava ansioso com a capital paulista e rever uma Porto

Alegre verde, com muitas árvores, sem loucuras, sem os “porralouquismos”, pessoas doces e calmas, o “tu” do sotaque familiar o fazia bem. Mas o escritor não retomou o curso de Letras, não fixou residência na capital gaúcha e, logo em seguida, decidiu que o Rio de Janeiro viria a ser sua nova casa. Ainda em 1969, Caio finalmente experimentou o momento que tanto desejara: sua voz agora era a de um homem adulto (CALLEGARI, 2008). Outra novidade na vida do autor foi o Prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores (UNEB), que reverenciou toda a coletânea da obra “Inventário do Irremediável”.

Mais uma vez de volta a Porto Alegre, agora em 1970, Caio prestou exames para o curso de Direção Teatral, no qual ingressou, porém, como todos os outros, não o concluiu. Nessa época ele cedeu ao mundo das drogas, frequentando festas malucas, orgiásticas, regadas a maconha e mescalina. Tudo isso serviu para aumentar seu estado depressivo e, no fim da noite, os bacanis faziam Caio se sentir um lixo. Sua frase para aquele momento era “queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi”, revelada em uma carta enviada à Hilda Hilst. Embora estivesse vivendo uma reafirmação em sua carreira como escritor, dado o sucesso de “Inventário do Irremediável”, seu primeiro livro publicado, Caio vivia uma época de extrema carência afetiva.

Sua admiração por Clarice Lispector era visível e foi transformada em influência em “Irremediável”, trabalhando, muitas vezes, com o conceito de epifania, imortalizado por Lispector. A paixão pela escritora ucraniana era tanta que, quando teve a oportunidade de conhecê-la, Caio Fernando entrou em um verdadeiro êxtase. “Tive 33 orgasmos consecutivos”, teria dito Caio.

Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e de uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. [...] Sinto que as coisas vão mudar radicalmente para mim (ABREU *apud* CALLEGARI, 2008, p. 55).

Em 1979, enquanto trabalhava no livro “Morangos Mofados”, Caio escreveu uma carta ao amigo José Márcio Penido, relatando como foi o processo de produção da obra. Em determinado momento, o escritor fala de

Clarice e sua admiração por ela, pela sua compreensão do mundo, da Literatura:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima [...]. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. [...] Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doída”. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria *trip* e foi inventando caminhos, na maior solidão (ABREU, 2005, p. 154, grifos do autor).<sup>18</sup>

O ano novo de 1971 marca o retorno de Caio ao Rio de Janeiro, dessa vez totalmente imerso na cultura *hippie*, de cabelos longos, túnicas indianas compridas, ele passou a se interessar pelo realismo fantástico dos autores latino-americanos como Cortázar, García Marquez, Carlos Fuentes e sua apreciação por Ernesto Sábato e Ricardo Piglia. As drogas já têm espaço fixo em sua vida, as visões recebidas pelo constante uso de LSD, mescalina e chá de cogumelos servem como inspiração para a elaboração de alguns contos presentes na obra “O Ovo Apunhalado”, que seria publicado somente em 1975 (cujo prefácio fora escrito pela amiga Lygia Fagundes Telles). Trabalhou na extinta revista *Manchete*, até ser preso por flagrante falso de maconha, sendo demitido pelo próprio dono da editora Bloch, Adolpho Bloch, que afirmava que queria distância de confusão (CALLEGARI, 2008).

Em 1973 resolveu seguir uma breve carreira de ator, que acabou com sua entrada no jornal *Zero Hora*, trabalhando como copidesque. Concluiu o conto “Visita” e ganhou um prêmio do Instituto Estadual do Livro (IEL). Em 28 de abril do mesmo ano, após juntar algum dinheiro trabalhando no jornal, Caio partiu em viagem para a Europa, mais especificamente na Suécia. Fazendo escala em Madri, Caio permaneceu lá por duas semanas e, então, foi até Barcelona, mas não achou muita graça na Espanha. A viagem continuou em Paris e foi lá que o autor ficou deslumbrado. Já em Estocolmo, ele passou a morar numa residência estudantil e seu trabalho era como lavador de pratos em um bar local. Passado o impacto e a fascinação pela Suécia, Caio começou

---

<sup>18</sup> A carta completa foi publicada no final do livro “Morangos Mofados”, editora Agir.

a achar o local um horror, assim como foi com São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre... (CALLEGARI, 2008).

Caio conheceu a Holanda, a Bélgica, até que, em 1974, chegou a Londres, cidade que, segundo ele, parecia saída de um livro de Virginia Woolf. E, não demorou para que começasse a detestar o lugar, achando muito frio, muito chuvoso. “Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?” (ABREU *apud* CALLEGARI, 2008, p. 71), foi a frase deixada por Caio num espelho de seu quarto em Porto Alegre, em julho de 1975, quando retornou ao Brasil. Trabalhando no *Suplemento Literário* de Minas Gerais, Caio vivia o ardor da ditadura brasileira e sofria com a censura de suas publicações, que o impedia de promulgar contos com as palavras “merda” e “tesão” (CALLEGARI, 2008).

Sem dinheiro e/ou perspectiva de vida, Caio fora convidado a trabalhar para uma nova revista, a *Paralelo*, que duraria somente quatro edições. Para o primeiro número, de 1976, ele deveria entregar um texto, cujo luxo era ter a liberdade de escrever sobre qualquer assunto. Sem ideias, acabou apelando para uma crônica abordando os sentimentos “escuros” que vivia, sentia, sem maquiar nada. Mais tarde, através do amigo Giba Rocha, descobriu que muita gente gostava das entrevistas que ele dava e acabou se tornando, de forma não planejada, um porta-voz da geração de 1970 (CALLEGARI, 2008).

Foi nessa época, metade dos anos 1970, que Caio já estava sendo considerado um escritor reconhecido, consagrado de certa forma. Havia publicado três livros e, em 1977, lançava a obra “Pedras de Calcutá”, publicação que marcou o amadurecimento de Caio como escritor, com domínio da palavra escrita. Os contos presentes na obra seguem fazendo a biografia de uma geração que já não acredita mais na revolução, o sonho acabou. Caio sentia-se um estrangeiro em sua própria vida, sem paz, incapaz de viver, embora empregado em Porto Alegre, sentia que ainda faltava algo e, como não podia esperar mais, era chegada a hora de Caio, mais uma vez, levantar voo (CALLEGARI, 2008).

Novamente em São Paulo, Caio se envolveu afetivamente com o jornalista e agitador cultural Celso Curi, em meados de 1978. Agora, trabalhando na revista *Pop*, da Editora Abril, seu romance com Curi não atingiu grandes objetivos e os dois encerraram a parceria amorosa, mas continuaram

amigos. O gaúcho se tornou um dos grandes amigos de Maria Adelaide Amaral, que também trabalhava na Abril; ambos lançavam grandes discussões que começavam em Katherine Mansfield e terminavam em Proust.

Era agosto de 1979. Ainda usávamos batas indianas e fumávamos muito. Trabalhávamos na Editora Abril, no tempo em que a maior parte das redações ficava em três edifícios contíguos, na horrenda (e saudosa) rua do Curtume, na Lapa de Baixo. Eu trabalhava na Divisão Cultural, na descontraída e ruidosa redação de *Todos os jogos* (na época todas eram mais ou menos assim), quando o Caio entrou com Celsinho Curi e veio na minha direção. Ele era magro, longo, triste e intenso, como uma figura de Modigliani<sup>19</sup> (AMARAL *apud* DIP, 2009, p. 13, grifo da autora).

Na revista ao lado, a *Nova*, Caio conheceu uma de suas melhores amigas da vida, a jornalista Paula Dip, que vivia um momento deveras perturbador de sua vida, quando decidiu realizar um aborto e teve o apoio do novo amigo. Mais tarde, na obra “Morangos Mofados”, Caio escreveu um conto em homenagem a amiga, o “Pela Passagem de Uma Grande Dor”, no qual descreve uma conversa telefônica entre dois amigos.

É claro, que o fato de ter sido amiga do Caio me transforma numa pessoa especial. [...] Passei muito tempo fugindo da saudade que sentia do Caio, amigo impossível de se perder, e de repente aquela pontada no coração. [...] Abro meu baú de prata sob a luz do luar, releio as cartas que trocamos. E decido escrever a nossa história (DIP, 2009, p. 17).

Ficamos sabendo por Dip (2009) que ele mesmo passaria pela situação duas vezes na vida; nas duas ocasiões em que duas de suas namoradas engravidaram, ele, em comum acordo com as garotas, optou pelo aborto. “Das minhas heterossexualidades, dois filhos mortos, não ficou nada. Das minhas homossexualidades, esse pânico lento e uma solidão medonha” (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 74). A época foi marcada por muitas situações na vida de Caio e de toda aquela geração da véspera dos anos 1980, “aqueles que Cazuzza chamaria de exagerados” (DIP, 2009, p. 21).

---

<sup>19</sup> Escrito pela amiga Maria Adelaide Amaral, este trecho faz parte do prefácio do livro “Para Sempre Teu, Caio F.”, de Paula Dip.

“Fazer Cooper”, uma alusão ao médico norte-americano que descobriu que o gasto de energia através da corrida podia ser benéfico à saúde, era uma novidade que ninguém praticava, não se falava em aeróbica, musculação, ioga, pilates. A gente estava “com tudo em cima, bicho”, e o barato era caminhar devagar. A calma era saudável e necessária à cabeça e ao coração (DIP, 2009, p. 21).

Em 1981, trabalhando na revista *Nova*, Caio pediu demissão da publicação para poder concluir seu mais novo trabalho: “Morangos Mofados”. Com alguns atrasos, a obra só foi publicada em 1982, garantindo um sucesso instantâneo, no qual deixa as coisas em aberto, deixa apenas fotografadas, no ar, as emoções de uma época. O último conto, que dá nome ao livro, “é um atestado de que o mundo pode dar certo, apesar das ilusões perdidas. Apesar dos pesares, é hora de começar de novo” (CALLEGARI, 2008, p. 96-97).

Na obra “Morangos Mofados”, Caio publicou o conto “Sargento Garcia” que, segundo entrevista dada à revista *Marie Claire*, em 1995, fala sobre a primeira experiência homossexual do autor, quando um homem que conheceu em Porto Alegre, no auge dos seus 16 anos, o levou para um lugar horrível, nojento, com lençóis sujos e um rolo de papel higiênico cor-de-rosa na cabeceira da cama. No conto, Abreu transforma o homem em um sargento de nome Garcia; mais tarde, em 1998, o conto ganhou uma versão em vídeo, cujo ator escalado para viver Garcia foi Marcos Breda. O curta-metragem foi filmado e produzido com recursos do Concurso Anual de Curtas-Metragens de 1997, promovido pelo governo do estado do Rio Grande do Sul e da Secretaria de Estado da Cultura.

“Morangos Mofados” consagra Caio Fernando Abreu como um guru involuntário de uma geração, assim como um escritor respeitado, sucesso de crítica e público. E, em novembro de 1981, ele é convidado para substituir Caio Túlio Costa no suplemento literário *Leia Livros*, publicado pela editora Brasiliense. Caio aceitou a proposta e, mais tarde, em entrevista concedida ao *Estadão*, revelou que a editora via nele um nicho interessante e, querendo repetir a dose, pediu que ele escrevesse uma obra na linha sexo, drogas e *rock’n’roll*. Ofendido, Caio pediu demissão da editora para se dedicar ao seu novo projeto: “Triângulo das Águas”, o livro que pouca gente entendeu (CALLEGARI, 2008). A obra foi a primeira de Caio a mencionar a AIDS, sendo

o primeiro escritor brasileiro a mencionar o assunto no campo da Literatura Brasileira, permitindo essa voz através da conhecidíssima novela “Pela Noite”.

No início dos anos 1980, o surgimento da AIDS agregaria novos elementos [...]. Apresentada, inicialmente, como o “câncer gay”, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão – aparentemente abrandada pela ação da militância homossexual – mostravam-se mais uma vez intensos e exacerbados. [...] O combate à doença também acarreta um deslocamento nos discursos a respeito da sexualidade – agora os discursos se dirigem menos às identidades e se concentram mais nas práticas sexuais (LOURO, 2013b, p. 36).

O estrago estava feito. A AIDS parecia um castigo divino aos gays que viviam uma vida libertária e regada a drogas. Aqueles que haviam experimentado o amor livre, agora, viviam a paranoia do medo da contaminação e, para algumas pessoas, “o medo dela era tão parte dos anos 80 quanto qualquer música da Legião Urbana” (CALLEGARI, 2008, p. 108). E, Caio, como nunca teve uma vida regrada, sempre participou de tudo que lhe causava bem estar, temia ser vítima dessa nova “praga”.

O vírus da AIDS realizou em alguns anos uma proeza que nem o mais bem-intencionado movimento pelos direitos homossexuais teria conseguido, em muitas décadas: deixar evidente à sociedade que homossexual existe e não é o *outro*, no sentido de um continente à parte, mas está muito próximo de qualquer cidadão comum, talvez ao meu lado e – isto é importante! – dentro de cada um de nós, pelo menos enquanto virtualidade (TREVISAN, 2000, p. 462).

Ainda a respeito do surto do vírus da AIDS no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980, Flávio Pereira Camargo nos relewa que a doença foi a responsável por gerar

[...] uma onda de preconceito e discriminação contra os homossexuais. Épocas nas quais a carência afetiva era mais forte por causa da peste, acentuando ainda mais a solidão, o isolamento e as “dores urbanas” dos homossexuais. Esta experiência vivida, empírica, Caio também levou para o âmbito da ficção (CAMARGO, 2010, p. 294-295).



Em uma de suas cartas, disponível no livro “Cartas”, publicado por Ítalo Moriconi, Caio Fernando desabafou sobre a solidão, a dor e a AIDS. “Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais” (ABREU, 2002, p. 123). Revoltado com a revolução trazida pela doença, o gaúcho completa: “E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito” (ABREU, 2002, p. 123).

E apesar da dor, Caio sempre buscou evidenciar os homossexuais marginalizados socialmente através dos seus contos, como veremos mais adiante na análise dos contos “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles Dois”. A época era outra, naquela década de 1980, “as pessoas não andavam de mãos dadas, não se beijavam em público, tudo era secreto, proibido, quase vitoriano. Homens e mulheres viviam ‘no armário’, como dizemos agora” (DIP, 2009, p. 88).

Em muitas entrevistas, Caio sempre dizia que não acreditava em homossexualidade ou heterossexualidade. Ele acreditava em sexualidade, pessoas que se apaixonam por pessoas, não por rótulos. [...] “Se você é sexuado, você trepa com homem, trepa com mulher, transa com pessoas, mas quando põe rótulo homossexual ou bissexual, você reforça preconceitos” (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 90). Embora tenha vivido uma preferência clara pelos homens, ele se envolveu com algumas mulheres de quem gostou de verdade.

Eu tava a fim só de dançar, mas lá pelas tantas, veja você, pintou uma garota, com quem transei algumas vezes e de quem, naturalmente, fugi muitas vezes. De repente ela estava bonita demais com aquele vestido vermelho, a gente estava bonito junto e foi indo fácil e leve. Resultado: comecei os anos 80 com uma ótima caída heterossexual. Viva? Viva (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 45).

“Morangos Mofados” foi dedicado à Maria Clara Jorge, a Cacaia, com quem Abreu teve um significativo romance. Ainda na mesma obra, Caio abordou o tema da solidão, da decepção, no conto “Além do Ponto”, no qual narra a trajetória de um protagonista que vai até a casa de alguém, que bate na porta, mas que esse alguém nunca atende. [...] “Batendo batendo batendo

batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo nesta porta que não abre nunca” (ABREU, 2005, p. 48).

Paula Dip (2009) revelou em seu livro que Caio tinha uma mania insana de se encantar com homens heterossexuais, os quais ele costumava chamar de “lasanha” (um sinônimo para “muito gostoso”). Eram homens com os quais ele não tinha a menor possibilidade de envolvimento, mas mesmo assim ele adorava amargar um amor platônico.

Caio ficava na dele, “não queria ser excessivo” e nunca dava em cima de ninguém abertamente, pelo menos na minha frente. Quando saía comigo na noite, fosse num bar ou numa festa, éramos parceiros fiéis: nunca paquerou um rapaz ou uma moça, nunca fez um escândalo fora de hora. Um príncipe (DIP, 2009, p. 57).

Em 1986, Caio abandonou a revista *Around*, na qual estava cumprindo alguns trabalhos para se dedicar a *O Estado de São Paulo*, atuando diretamente naquilo que sabe fazer: crítica cultural, cinema, Literatura e música. Foi nessa época a criação do *Caderno 2*, o famoso suplemento de cultura lançado pelo jornal. O trabalho era constante e Caio, que não sabia cumprir ordens ou prazos, teve dificuldades em se adaptar (CALLEGARI, 2008).

Em 1988, em homenagem ao amor de Clarice Lispector por galinhas – e ovos –, Caio lançou um livro infantil chamado “As Frangas”, cujas personagens eram baseadas em galinhazinhas que ele ganhava dos amigos e deixava em sua geladeira; cada franguinha do livro é baseada em uma franga de verdade. Antes de morrer, Caio tinha um projeto de criar a continuação da obra que, em referência ao filme “Rambo”, se chamaria “Frangas 2 – A Missão”. Infelizmente ele não teve tempo para concluir a história (CALLEGARI, 2008).

Caio retorna a São Paulo e começa a trabalhar na revista *Isto É* e, paralelamente, fazia alguns trabalhos de revisão para outras empresas, dentre eles, revisou o livro “Feliz Ano Velho”, de Marcelo Rubens Paiva, lançado no mesmo ano de “Morangos Mofados”. Boatos sugeriam que Caio havia reescrito o livro de Paiva, uma vez que este havia entregado apenas alguns rascunhos toscos, impublicáveis. Mais tarde, Caio desmentiu a história, dizendo que apenas “poliu” a obra, visto que Marcelo era um rapaz novo e inexperiente, que

escreveu seu primeiro livro apenas para narrar a sua história após um acidente que o deixou para sempre paraplégico (CALLEGARI, 2008).

Ainda em 1988, Caio Fernando Abreu lançou seu mais novo livro de contos: “Os Dragões Não Conhecem o Paraíso”. Seus escritos tiveram início ainda em 1987, enquanto o escritor morava com seu mais novo amigo, o ator Marcos Breda, que estava em São Paulo para gravar a adaptação cinematográfica da obra “Feliz Ano Velho”. O ator conviveu com os episódios de depressão de Caio, preocupou-se genuinamente com o amigo com o qual dividiu um apartamento durante seis meses. Foi por influência do gaúcho que Breda ingressou efetivamente no ramo das telenovelas, iniciando pela extinta Rede Manchete. Mais tarde, ele participou de várias adaptações dos contos de Caio – como o já mencionado “Sargento Garcia”.

“Os Dragões Não Conhecem o Paraíso” é um dos melhores trabalhos do escritor santiaguense, seus contos apresentam uma unidade temática, como Caio informa em uma pequena introdução. O livro de amor traz treze contos – e esse número não é à toa, pois como Caio era muito místico e mágico, esse número revela grandes poderes. Já no primeiro conto, “Linda, Uma História Horrível”, ele trata de um dos temas que mais o afligia: a AIDS; dentre os outros contos, temos histórias de estranhamento, solidão, dor. Diferente de “O Inventário do Irremediável”, no qual seus personagens eram sempre jovens, em “Dragões” temos homens de 40 anos – como o próprio Caio. Este livro lhe concedeu o segundo prêmio Jabuti e sua carreira internacional teve início com traduções na Inglaterra, França, Itália e Alemanha. Mais tarde, em Londres, deu entrevistas à *Time*, *The Independent*, *Time Out*, rádio *BBC*, sempre falando sobre a adaptação “Dragons Don’t Go To Heaven”.

Em 1990, agora em uma nova editora, Caio publicou seu romance “Por Onde Andará Dulce Veiga”, que mais tarde ganhou uma versão em italiano. Sem a censura da ditadura, os contos curtos passaram a perder espaço para, finalmente, os grandes romances; Caio entra nesse trem, rumo ao desconhecido. A história narra o sumiço de Dulce Veiga, uma cantora muito popular, cuja filha é vocalista de uma banda *punk*. “A busca de Dulce Veiga significa mais para o narrado que um simples trabalho, uma boa matéria: é a busca de si mesmo” (CALLEGARI, 2008, p. 139). O narrador, Pedro, tem AIDS

e, na história, há ainda o gatinho Cazuzza, alusão ao cantor brasileiro que morreu vítima da AIDS, em julho de 1990.

Cazuzza foi um dos grandes amigos de Caio e ambos tiveram um breve romance. O escritor acompanhou toda a decadência física do cantor, ficando, inclusive, muito chocado com a revista *Veja* que trouxe em sua capa um Cazuzza magro e pequeno, com a *headline* “Cazuzza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”. A morte do cantor trouxe muito sofrimento a Caio, que viajou até o Rio de Janeiro para acompanhar o enterro do amigo e, desde então, sempre que precisasse falar da AIDS, ele mencionaria a admiração que sentia pelo cantor e a forma como ele encarou a doença.

Entre um romance e outro, ficou difícil Caio determinar quem foi a pessoa que lhe contaminou com o vírus da AIDS. Em entrevista à *Marie Claire*, o escritor mencionou um bailarino por quem se apaixonou, como sendo a provável pessoa de quem ele contraiu a doença, um homem conhecido que viveu na Suécia e que faleceu em 1989, vítima da síndrome.

Em meados de 1993, Caio foi convidado pelo amigo Sappe Grootendorst para participar de uma entrevista sobre “Literatura gay”. Caio não gostava do termo e dizia que Graciliano Ramos não era chamado de escritor hetero, por que ele deveria ser chamado de escritor gay? (CALLEGARI, 2008). Caio não costumava mergulhar no ativismo gay, embora dedicasse vários de seus contos aos personagens gays: seus personagens apanhavam, morriam, eram todos criticados, mas venciam moralmente. Um exemplo ferrenho disso é o conto “Aqueles Dois”, parte integrante da obra “Morangos Mofados”, o qual será analisado mais adiante. Caio detestava rótulos, como já vimos anteriormente, incluindo aqueles que pretendessem dar conta de sua Literatura, fosse gay, marginal, contemporâneo, escritor introspectivo, de geração.

E foi em 1994, a pedido da amiga Graça Medeiros, que Caio se submete ao que ele chama de O Teste. Apavorado com a ideia de “ser uma pessoa com AIDS”, ele brinca que quando o resultado do teste desse negativo, ele mandaria fazer camisetas com os dizeres “EU SOU NEGATIVO”. Uma semana mais tarde, em pura angústia e apreensão, Caio pede que Graça vá até o laboratório para buscar o resultado. Na volta, ela rebate: “não vai dar para fazer camiseta” (CALLEGARI, 2008, p. 166).

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veia e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. Dói muito, mas eu não vou parar. Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação. A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar essa carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever.<sup>20</sup>

Agora, finalmente instalado definitivamente em Porto Alegre, Caio dedica-se à vida: cultiva um jardim, escreve para o jornal *O Estado de S. Paulo* e para o *Zero Hora*; passa muito tempo brincando com seus sobrinhos e sobrinhas, conversando com os vizinhos, trocando cartas com os amigos e amigas favoritos, traduz livros. Foi mexendo em guardados velhos, papéis esquecidos, que Caio encontrou vários textos antigos e, na tentativa de montar uma autobiografia ficcional, com escritos de várias fases de sua vida, aconteceu a obra “Ovelhas Negras”, publicada pela editora Sulina em 1995. Cada conto presente no livro precede uma pequena explicação do autor, contando sobre as circunstâncias em que escreveu o texto, o que gosta e não gosta nele, por que não entrou em nenhum outro livro, etc. (CALLEGARI, 2008). A publicação foi considerada, pelo próprio escritor, uma obra “pré-póstuma”, selecionando seus inéditos para que ninguém o fizesse depois de sua morte.

---

<sup>20</sup> “Primeira Carta Para Além do Muro” é uma crônica publicada por Caio Fernando Abreu na edição de 21 de agosto de 1994 d’*O Estado de S. Paulo*. Foi a forma como o escritor encontrou de contar aos seus leitores sobre a sua doença.

Na verdade, acho que o Caio tinha uma espécie de complexo de inferioridade, ele parecia não acreditar no próprio talento e sempre se autossabotou. Parece que até hoje vejo aqueles olhos de estilete e aquele sorriso pontiagudo de quatrocentos dentes a murmurar frases hereges a mando da sofreguidão de delinquir. Frases cheias de magia, astrologia e outras manifestações interiores e ingênuas da fé. Que romantismo duro e torturado! [...] Exceto Augusto dos Anjos, nenhum escritor da língua portuguesa construiu espirais descendentes tão rápidas e devastadoras rumo aos estados mais depressivos da consciência. Até Clarice sempre, mas sempre mesmo, embutia mensagens de esperança em suas pedradas na condição humana (DIP, 2009, p. 32).

E foi em 25 de fevereiro de 1996, no verão de Porto Alegre, que Caio Fernando Abreu não resistiu à doença que o acometia e faleceu, aos 47 anos de idade. O escritor de Santiago do Boqueirão não deixou um testamento oficial, mas uma carta para ser lida após a sua morte, por seu pai. Na atualidade, sua obra – teatral, literária, cinematográfica e audiovisual – é administrada pela família.

A frase impressa no fim do livro “Os Dragões Não Conhecem o Paraíso” se encaixa bem nesse momento que marca a morte do autor: “Dorme, só existe o sonho. Dorme, meu filho. Que seja doce”.

### **3.2.1 CAIO E A ESCRITA DE “MORANGOS MOFADOS”**

Nos contos deixados por Caio Fernando Abreu, é possível perceber um olhar que se volta para as gerações das décadas de 1970 e 1980, épocas as quais representam os jovens sem destinos, a liberdade sexual, as drogas, o movimento de contracultura e, sem esquecer-se do surgimento da AIDS. Enfim, “na contística de Caio há uma variedade de ‘cenas urbanas de desejos errantes. Trata-se de uma temática que representa a experiência da sexualidade nos grandes centros urbanos em fins do século XX” (CAMARGO, 2010, p. 290). Através da escrita de Caio é possível analisar

[...] de que maneira a ficção brasileira contemporânea, aqui entendida como a que se vem produzindo a partir dos anos 70, constitui, na multiplicidade de seus temas e situações, uma forma de assimilação ou resistência às injunções colocadas

pela lógica cultural pós-moderna, justamente aquela de que pouco se tem falado nos últimos tempos e que [...] continua a determinar o espaço de produção, circulação e fruição da literatura (PELLEGRINI, 2001, p. 54).

Caio foi pioneiro no campo da Literatura Brasileira a abordar a epidemia da AIDS, sendo reconhecida como doença somente em 1981. Em relação à sociedade brasileira, ampliou-se a discussão a respeito da homossexualidade. Diante da expansão da doença e sua associação com homossexuais, “a metáfora – tantas vezes empregada nas entrelinhas – de que a homossexualidade pega quase deixou de ser metáfora” (TREVISAN, 2000, p. 462).

Caio Fernando Abreu faz uma espécie da história afetiva dos anos 70 aos anos 90, “biógrafo da emoção”, como ele mesmo se chamava em mais de uma entrevista, e com bastante nitidez, história de uma afetividade que não exclui experiências amorosas entre homens, ao contrário, elas são fundamentais para este percurso (LOPES, 2002, p. 149-150).

Nos escritos de Abreu também podemos observar uma determinada representação das experiências urbanas vivenciadas por seus personagens, particularmente, os que são homens e gays. Tais figurações da experiência urbana homossexual manifestam uma vivência delimitada por variados aspectos, tais como: “a solidão, a dor, o sofrimento, a angústia, o preconceito, a discriminação e a carência afetiva, que leva a uma busca constante por um amor, por uma afetividade não correspondida” (CAMARGO, 2010, p. 292). Trata-se, portanto, “de um território marginal pelo qual circulam personagens também marginalizadas pela sociedade heteronormativa” (CAMARGO, 2010, p. 293).

*Morangos Mofados* é o livro de Caio que lhe deu mais visibilidade ao ser publicado por uma grande editora, e em que alcança a maturidade de sua obra. Marcado por personagens afirmativos, não positivos, mas em disposição para a vida, para além do excesso de referências intelectuais dos anos 60 e 70, *Morangos Mofados* se distancia tanto de um intimismo clariciano quanto de narrativas alegóricas (LOPES, 2002, p. 153-154, grifos do autor).

Caio Fernando aborda a questão da homossexualidade, do homoerotismo, por um viés sutil, sem se apegar aos estereótipos, possibilitando aos seus leitores a reflexão sobre a realidade desses sujeitos reprimidos; proporciona aos seus receptores uma ponderação acerca da temática da sexualidade, dos valores morais e culturais, estes legitimados num ambiente em que o “diferente” passa a não ter aceitação, tornando-se um indivíduo à margem (SILVA e SILVA, 2012).

### **3.2.2 UMA TERÇA-FEIRA GORDA**

“Terça-Feira Gorda”, conto narrado em primeira pessoa e publicado na obra “Morangos Mofados”, de 1982, momento crítico no auge da ditadura brasileira, apresenta como protagonistas dois rapazes não-nomeados, numa noite de Carnaval, que acabam de se conhecer.

Os personagens homossexuais de Caio Fernando Abreu estão em constante mobilidade, pois estão sempre “se movendo pelo espaço”, ou “viajando pelo tempo”. Estes personagens são, em sua maioria, anônimos, geralmente designados apenas pelo uso de pronomes pessoais. Esta ausência do nome revela-nos personagens esvaziados de sua própria identidade e de sua humanidade. É um esvaziamento que decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos eles se tornam parte da massa informe (CAMARGO, 2010, p. 295).

“De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas pedindo confirmação” (ABREU, 2005, p. 56). Por ser um retrato da prática homossexual daquela década, as relações homoafetivas precisavam seguir por um panorama de reconhecimento, as pessoas não abordavam umas as outras para iniciar uma relação afetiva se não tivessem a certeza, a confirmação de que poderiam se aproximar. Não existia, então, a cultura do “sair do armário” publicamente.

A maioria dos sujeitos homossexuais opta, por questões sociais, por se manterem “dentro do armário”, ou seja, preferem não assumir as suas identidades sexuais em público por



motivos variados. Em alguns casos, mantêm-se no armário por causa do emprego, da família, da violência praticada contra os homossexuais por causa do estereótipo, das ofensivas, das críticas, dentre outras questões (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2007, p. 77).

O narrador, que também é um dos protagonistas, descreve a cena inicial com minúcias, o movimento dos corpos, as vestimentas, criando o cenário para o seu leitor através de imagens eróticas, o que concorda com a afirmação de Bourdieu (2014), a qual diz que a sexualidade encontra sua realização no erotismo.

Como sendo uma marca registrada de Caio, seus personagens e situações, em sua maioria, são reflexos de experiências do próprio autor empírico, sendo um exemplo disso as referências aos orixás, feito no primeiro parágrafo do conto. “Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, lansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido” (ABREU, 2005, p. 56).

A narrativa prossegue e o narrador afirma que já (re)conhece o rapaz de algum lugar, afinal, tinha transitado por vários lugares, “aqui, ali”, talvez num desses lugares teria avistado a figura; o trecho nos revela um personagem ávido, numa incessante busca por alguém que parece encerrar-se ali, naquele lugar. Diferente do conto “Além do Ponto”, também de “Morangos Mofados”, no qual o protagonista bate bate bate bate bate bate bate bate bate bate e ninguém abre a porta, onde a busca não tem um fim, em “Terça-Feira Gorda” nosso personagem finalmente cessa a busca pelo outro, pelo rosto conhecido de algum lugar sem nome.

No entanto, retomamos que a escolha dos orixás não foi aleatória. De origem africana, Xangô é o orixá rei dos reis, gosta do poder e busca ser reverenciado; lansã, uma das três esposas de Xangô, é forte, altiva, luta pelas suas conquistas, seja na guerra, seja no amor e se identifica mais com o universo considerado socialmente masculino: vai atrás do próprio sustento, sem depender de ninguém. lansã já teve relações com vários outros orixás e nunca se prendeu a nenhum deles; seu casamento com Xangô é por conta dos poderes que ela recebeu dele, sacramentados pelo matrimônio (PRANDI, 2001).

Aqui, podemos compreender claramente uma referência autobiográfica presente no conto. Caio, autor empírico, nunca se prendeu a ninguém, teve diversas relações, flertou com diversas possibilidades de relacionamentos, mas nunca se firmou em nenhum deles, sempre buscou manter sua independência, fosse financeira, fosse afetiva; seus acessos de carência eram supridos por relações rápidas, sem nenhum envolvimento afetivo – efetivo. Caio, portanto era a representação de Iansã; o outro, sendo a representação de Xangô, possuía todas as características necessárias do homem, da marca social do gênero masculino: força, poder, posição, avidez. Embora Iansã fosse uma mulher, ela não era passiva em relação à vida; Xangô era um guerreiro muito ativo.

Justifica-se, então, a seguinte relação: Xangô, no conto, cumpriria o papel social e sexual do homem ativo; Iansã, a figura passiva, porém, dotada de grande atividade, não se permitia ser dominada, mas poderia vir a cumprir um papel sexual passivo dentro de uma relação sexual. Iansã, que se dizia adepta dos papéis sociais masculinos, das supostas atividades concernentes ao homem, representaria, então, a figura andrógina, com características masculinas de personalidade e identidade, mas femininas em características biológicas.

[...] gestos e silêncio significam e expressam, nessa narrativa, mais do que palavras poderiam dizer. Há ainda a descrição erótica dos corpos masculinos que se juntam formando um todo. É como se fossem duas almas gêmeas, as faces de uma mesma moeda, que se unem. Essa relação homoerótica de desejo, de atração sexual, perpassa toda a narrativa (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2007, p. 80).

E quando esses dois corpos se juntam, quando os protagonistas ficam cara a cara, os peitos se encostam, suados, os pelos se misturavam, inicia-se, então, o primeiro contato corporal, íntimo entre os dois. Uma característica que Caio, autor empírico, trazia em si era a de não rotular as sexualidades, ele não acreditava nisso, tinha a certeza de que pessoas gostavam de pessoas e isso bastava. É perceptível esta afirmação no trecho abaixo:

Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E

não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005, p. 57).

No trecho – e no conto como um todo –, podemos perceber a ênfase dada ao aspecto masculino, às características do que, na sociedade heteronormativa, representam o homem, através de determinados estereótipos: os pelos corporais, o suor, o corpo malhado – as carnes duras da barriga, músculos sob as peles morenas de sol. Dizendo que ele não “parecida bicha nem nada”, Caio demonstra que o desejo era pelo homem, pela figura masculina e viril, distanciando-se do feminino.

Isso está inserido no que Bourdieu (2014) fala a respeito do masculino, que este é tomado como medida de todas as coisas, isto é, homens e mulheres são vistos como duas variantes, superior e inferior da mesma fisiologia. A perspectiva, portanto, é de que essas características masculinas, supostamente superiores às femininas, despertam desejo e tesão no sujeito homossexual.

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

É através desse olhar que ambos os protagonistas se reconhecem, se desejam, conversam e confirmam a vontade um do outro. Todo esse desejo homoerótico despertado no início da narrativa nos conduz a uma imagem unificada, dois corpos fundindo-se em um só, comprovando a teoria de Abreu de que os rótulos não importam, o que interessa, efetivamente, é que pessoas desejam pessoas, pessoas se apaixonam por pessoas e que etiquetar uma prática, um sentimento, somente reforça preconceitos. A convicção do autor empírico está muito bem representada na prática destes dois personagens.

Os relatos seguintes são de uma natureza mais poética, o autor nos descreve a boca do seu amante como “um figo maduro quando a gente faz

com a ponta da faca uma cruz na extremidade mais redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior rosado cheio de grãos” (ABREU, 2005, p. 57). Novamente um dos aspectos do outro avigora o desejo físico do corpo, traz à tona o tesão. “Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero. Sorriu mais largo, uns dentes claros” (ABREU, 2005, p. 57). Até que, neste ponto do conto, a imagem poética, de desejo, corpos unindo-se, é interrompida pelo olhar dos outros, dos que estão de fora.

Por se tratar de uma narrativa escrita no apogeu da ditadura militar brasileira, havia muita repressão do comportamento humano, especialmente no que dizia respeito às sexualidades e manifestações do corpo. E o olhar dos que estão fora da relação dos protagonistas representa essa repressão, vinda de uma “sociedade homofóbica que não admite, não tolera e não respeita a identidade homossexual” (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2007, p. 81). Como não há nada a ser feito diante desses olhares, a não ser deixar o salão de festas e ir para as areias da praia, os personagens principais se retiram às custas de palavras em falsete “olha as loucas” (ABREU, 2005, p. 57). Os dois receberam o primeiro aviso.

É importante ressaltar que a frase lançada pelos repressores, ato de violência simbólica, carrega uma discriminação latente em relação ao sexo feminino. Aqui, o ato dos dois amantes é repreendido através de uma fala que remete à mulher – “as loucas” – o que denota um comportamento machista, reduzindo o homem que sente atração por outro homem ao feminino, como se este fosse algo inferior, errado. O afeto, o desejo, o sentimento de um homem por outro homem, na contemporaneidade, ainda representa uma transgressão. Essas aventuras podem “[...] parecer especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno dos gêneros e da sexualidade – afinal essas são as dimensões tidas como ‘essenciais’, ‘seguras’ e ‘universais’” (LOURO, 2013b, p. 24), isto é, não podem e não devem ser afetadas ou alteradas. E é justamente por isso que o efeito e o impacto das experiências homoafetivas são tão fortemente políticos, pois além de suas ações repercutirem nas suas próprias vidas, elas também impactam a vida de seus contemporâneos. A expressão “as loucas” retorna, mais uma vez, ao longo do conto, logo antes de

os dois personagens serem chamados de “veados” (p. 58), marcando o segundo aviso.

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de [...] sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades (LOURO, 2013b, p. 89).

Na sequência, os dois seguem rumo à praia para dar início a uma experiência com o uso de drogas, algo bastante recorrente nas obras de Caio Fernando, bem como eram presenças confirmadas em sua própria vida, em festas, encontros com amigos, entre outras reuniões e momentos de solidão. Novamente o autor faz referência a um orixá: lemanjá, a “rainha do mar”. Antes de sentarem-se na areia gelada, o narrador aponta para o céu e indica a constelação de Plêiades. Outra característica presente nas obras de Abreu, a astrologia, algo que lhe era muito próximo; o referido conjunto de estrelas da constelação de Touro é brilhante, forte e quente e, como nomeia o narrador, é “que nem raquete de tênis suspensa no céu” (ABREU, 2005, p. 58). E é quando eles perceberam que estavam sem as máscaras.

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

No trecho destacado, o autor nos revela que é “perigoso” não usar máscara<sup>21</sup>, que serviria para cobrir o rosto, possibilitando um disfarce, uma dissimulação, assumir uma identidade temporária de alguém que não é. Algo bastante comum e recorrente na sociedade na qual o homossexual deve

---

<sup>21</sup> O uso das máscaras no Carnaval vem da tradição das festas parisienses, nas quais se usavam fantasias e máscaras, permitindo, assim, uma transmutação, isto é, travestir-se de outra pessoa, outra realidade, o anonimato que permite maior liberdade àqueles que são vistos como marginalizados. É uma festa repleta de sincretismo, da mistura de cores e culturas (DAMATTA, 1997).

esconder a sua orientação, deve estabelecer a sua trajetória seguindo os padrões heteronormativos de comportamento, amparados pelo uso da máscara. Temos aqui uma metáfora bem clara de que o não uso da máscara revela a expressão de uma sexualidade que não pode sair à luz do dia, que deve ser mascarada no âmbito social. Os dois amantes não escondiam seus desejos e, ao não fazerem uso do objeto para nada esconder, permitiam-se viver, sentir a brisa fria do mar no rosto, alcançar a felicidade. E, sem que soubessem, estavam prestes a pagar um preço alto pela ausência da máscara.

Novamente a narrativa retoma o seu aspecto poético, enquanto o narrador descreve a cena que antecede o primeiro beijo do casal, seguida do beijo em si, uma cena sensível e talvez uma das mais belas ao longo de toda a obra literária.

Ele falou não fale, depois me abraçou forte. Bem de perto, olhei a cara dele, que olhada assim não era bonita nem feia: de poros e pelos, uma cara de verdade olhando bem de perto a cara de verdade que era a minha. A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente (ABREU, 2005, p. 58).

O momento é de pura intimidade, como se naquele espaço aberto só os dois se fizessem presentes, nada mais interessa, ambos querendo a liberdade, o amor, viver com intensidade. O clima era convidativo, na praia, sob o luar, recebendo a brisa suave do mar, assistidos por lemanjá. A cena precede a relação sexual entre os dois, que acontece ali mesmo, na areia da praia. O trecho anterior e o trecho a seguir apresentam uma linguagem homoerótica<sup>22</sup>.

Tiramos as roupas um do outro, depois roamos na areia. Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone teu signo ou endereço, ele disse O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele. O que você mentir eu acredito, eu disse [...]. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do amor. Plâncton, ele disse, é um

---

<sup>22</sup> “Homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos do homem *same sex oriented*” (COSTA, 1992 apud SPITZNER, 2011, p. 72, grifos do autor).

bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos (ABREU, 2005, p. 59).

E aqui marca o encerramento de toda a trajetória do amor dos dois protagonistas, as cenas belas, as sensações, os sentimentos bons, tudo ganha o fim trágico, como uma das consequências pelo fato de que eles não estavam usando as máscaras. Suas sexualidades estavam expostas, públicas, fugindo dos padrões normativos estabelecidos pela sociedade repressora, que não permitia que o amor tomasse forma através dos corpos e do envolvimento de dois homens, de dois semelhantes. Era necessária, então, uma punição e, após dois avisos, a violência sai do campo simbólico e adentra o campo físico.

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

A sociedade, despreparada para reconhecer a identidade homoafetiva, suas ramificações, suas manifestações, age de maneira violenta e intolerante, pois os homossexuais interrompem a comodidade, abalam a segurança, sugerem o desconhecido, apontam para o estranho, o estrangeiro; seus modos, talvez, sejam irreconhecíveis, transgressivos, distintos do padrão que se conhece (LOURO, 2013b). Ainda sobre o homoafetivo,

seu lugar é transitório, nem sempre é confortável. Mas esse pode ser também, em alguma medida, um lugar privilegiado que lhe permite ver (e incita outros a ver), de modo inédito, arranjos, práticas e destinos sociais aparentemente universais, estáveis e indiscutíveis. Não se trata, pois, de tomar sua figura como exemplo ou modelo, mas de entendê-la como desestabilizadora de certezas e provocadora de novas percepções (LOURO, 2013b, p. 25).

Assim sendo, não haveria senão o destino cruel da morte. A cena que registra este momento inefável é sombria, carrega uma tristeza poética, que

Abreu nos revela com primazia, não economizando nos detalhes, para encerrar o conto:

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

Neste desfecho, designadamente, temos um resumo das imagens que sobrepõem o conto: o início de tudo, quando os protagonistas se conhecem, se olham e se reconhecem, enquanto dançavam suados no salão de festas (introdução); na sequência, o momento em que ambos encontram-se nas areias geladas da praia, embaixo do céu estrelado – “as Plêiades” (desenvolvimento), recebendo a brisa gelada no rosto; por fim, a metáfora que embala a cena da morte, o “figo maduro” que se despedaça no chão (conclusão). E é essa mesma metáfora que “suaviza a repressão, a opressão e a intolerância da sociedade homofóbica representada pelo grupo de rapazes que agredem e assassinam violentamente um dos personagens homossexuais” (MARQUES FILHO e CAMARGO, 2007, p. 83). O espaço da norma é um lugar incômodo para se permanecer, disse Guacira Lopes Louro (2013b) e quem dele sai, ousa se expor a todas as formas de violência e rejeição social.

[...] a sociedade regula o corpo de seus membros. [...] Percebe-se de um lado como o preconceito está arraigado na sociedade, ficando evidente a intolerância através do uso de palavras duras e cruéis, que são usadas com a intenção de provocar feridas e mágoas nesses personagens que representam os indivíduos marginalizados da nossa sociedade que lutam pela sua liberdade e pelo gozo de seus direitos. Por outro lado, demonstra o caráter da literatura pós-moderna em dar voz ao marginal, deslocando assim o poder de narrar para o oprimido, permitindo-o marcar seu espaço de denúncia (SILVA e SILVA, 2012, p. 191-192).

É possível perceber, ainda, que o conto carrega uma ironia representada pelo Carnaval. O nome da produção, “Terça-Feira Gorda”, já é uma alusão imediata à festa comemorada quarenta dias antes da Páscoa, um evento no qual o proibido passa a ser permitido, as mulheres vestem-se de homens, os



homens usam roupas de mulher, o sagrado se transforma em profano e o profano em sagrado, uma total inversão dos papéis sociais e valores, a exposição do corpo é comum, “é um corpo que chama o outro, tornando-se sempre alusivo ao ato sexual, da forma mais essencial de confusão e ambiguidade do grotesco” (DAMATTA, 1997, p. 140). Todas as práticas passam a ser toleradas no interior dessa festa desregrada, exceto as expressões de homossexualidade.

Quando escreveu a obra “Morangos Mofados”, Caio Fernando Abreu dividiu a publicação em três partes, numa organização dialética; a primeira delas é intitulada “o mofo”, espaço no qual “Terça-Feira Gorda” está inserido, que sugere

através da temática dos textos uma metáfora para a “putrefação” e o mascaramento de parte da sociedade. Por um lado, muitos personagens usam máscaras para dissimular seu caráter preconceituoso, agressivo e opressor, enquanto outros, que são vítimas das ações inescrupulosas e violentas daqueles, não têm coragem de vestir máscaras. Desta forma, este conto está denunciando um lado repressor da sociedade, em que o “mofo” é o elemento essencial que determina o caráter discriminativo e violento do contexto social (REZENDE e TARTÁGLIA, 2010, p. 32).

Os personagens principais da narrativa foram vítimas de homofobia que, para Borrillo (2010, p. 16), “é um fenômeno complexo e variado que pode ser percebido nas piadas vulgares que ridicularizam o indivíduo [...], mas ela pode também assumir formas mais brutais, chegando até a vontade de extermínio”. Portanto, esta homofobia presente no conto cumpre com dois propósitos no discurso social, sendo o primeiro deles a legitimação das ideologias sociais que, nesse caso, são validadas pela heterossexualidade compulsória – todos devem viver seus corpos de forma universal, o que nos leva ao segundo deles, que é a exclusão dos indivíduos que fogem à norma dessa heterossexualidade compulsória, que passam do centro à margem, tendo suas identidades e práticas sexuais negadas, combatidas e silenciadas – neste caso específico, com a morte de um dos protagonistas.

A necessidade de amar, de viver, apesar das dificuldades várias e, até mesmo, da presença próxima da morte, é um dos

fatores positivos e fortes de tais personagens, pois prevalece, principalmente, “o desejo de amar e ser amado, de ter alguém com quem repartir alegrias, tristezas, sonhos e desesperos” (CAMARGO, 2010, p. 295).

“A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares, o homem perfeito extinguiu isso” (SAID, 2003, p. 59).

### 3.2.3 ALHURES, DOIS

A segunda obra de Abreu a ganhar o corpo das análises é “Aqueles Dois”, que também é parte integrante do livro “Morangos Mofados”. Antes de iniciar a análise do conto *per se*, é válido mencionar alguns fatores que consideramos importante. O primeiro deles é a frase que Caio escreveu como subtítulo do conto, “história de aparente mediocridade e repressão”, seguida de um trecho de um poema do escritor americano Walt Whitman. O preconceito “aparece de forma anuviada, e [...] quase tudo no conto aparece de forma dissimulada, a única coisa realmente exposta na narrativa é, como o próprio subtítulo sugere, a mediocridade e a repressão por parte da sociedade” (BENATTI, 2013, p. 283).

Cabe retomar aqui que, na análise de “Terça-Feira Gorda”, a obra está dividida numa organização dialética, sendo que a primeira parte foi denominada “o mofo”, a segunda de “os morangos” e a terceira de “Morangos Mofados”, título que dá nome ao livro. “Aqueles Dois” faz parte da segunda parte – os morangos – que pode ser considerada uma antítese, isto é, o autor construiu seus contos através do confronto de ideias opostas. Por se tratar de uma narrativa homoerótica, que conta a história de dois rapazes que se envolvem emocionalmente, podemos inferir que a frase de Caio, no rodapé do título, já é um alerta aos seus leitores sobre o que vem pela frente. Já o poema de Whitman, que serve de epígrafe, chama-se “So Long!” e foi publicado em 1860, na obra “Leaves of Grass”; o trecho escolhido por Caio fala de um eu-lírico que precisa encontrar o amigo que ainda está procurando. Esta ideia é importante para o contexto do conto, conforme veremos a seguir.

“Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou” (ABREU, 2005, p. 132). Raul e Saul, dois rapazes funcionários de uma repartição pública, desenvolvem uma relação emocional quando passam a se reconhecer dentro do ambiente que ocupam. A aproximação dos dois é algo que flui ao longo do texto, o que dá ao leitor a sensação de algo casual numa linguagem poética.

Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. Não que fossem muito jovens, incultos demais ou mesmo um pouco burros (ABREU, 2005, p. 132, grifos do autor).

Ao longo da leitura do texto, podemos perceber como a relação de Raul e Saul é construída, suas afinidades, as coisas em comum, as coincidências da vida que os levaram até um momento ideal de encontro. Além dos nomes parecidos, eles compartilhavam de muitos outros pareceres. Diferente da abordagem de “Terça-Feira Gorda”, a narrativa acontece em terceira pessoa e os protagonistas de “Aqueles Dois” são discretos, tímidos no campo da sexualidade. “Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia” (ABREU, 2005, p. 132-133). Neste trecho, o narrador nos dá um adiantamento parcial sobre a vida pessoal dos protagonistas no que diz respeito à intimidade e sexualidade – uma suposta heterossexualidade, já que, para a época, o casamento e um noivado eram privilégios de casais heterossexuais.

“Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome? sorrindo divertidos da coincidência. Mas discretos, porque eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando” (ABREU, 2005, p. 133); especificamente nesta passagem, nós, como leitores, precisamos estar atentos, pois, como já vimos anteriormente, a mistura das vozes em Caio Fernando Abreu é uma constante, diálogos e descrições se fundem numa linguagem híbrida e, portanto, precisamos caminhar por este bosque: a

expressão utilizada “a gente” pode inferir um posicionamento do narrador ou do personagem e fica a critério do leitor a desambiguação desta fala.

O espaço principal da narrativa é o escritório – “um deserto de almas” – onde os dois rapazes trabalham, sendo este um microcosmo da sociedade, o autor nos introduz o início gradual da relação entre eles, tendo início através do prazer pela companhia um do outro, afinidades; “prazer” se torna um “termo perigoso para grupos opressores por estar relacionado aos impulsos básicos humanos e, por isso, subversores do *status quo*” (SILVA e SILVA, 2012, p. 193, grifos meus). Os laços se estreitam, até mesmo porque “desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois” (ABREU, 2005, p. 133). É interessante compreender aqui o confronto das ideias opostas: a conspiração contra, mas que pode ser a favor dos dois novos amigos, por que não?

Como na análise do conto anterior, podemos perceber a presença do autor empírico nesta obra; Caio era adepto de diversas crenças a uma força superior, transitava entre várias delas, gostava de conhecer sobre os diversos campos da metafísica e, conseqüentemente, inseria tais características nas histórias que produzia. O autor não menciona Deus, mas sempre faz referência a uma busca por respostas vindas de alguma instância elevada, sejam através da astrologia, dos orixás ou até mesmo da própria sorte – sina. Neste texto, especificamente, ele destaca o fato através do uso de símbolos não-cristãos.

Enfim, Raul e Saul se misturam, se conhecem, “tão lentamente que eles mesmos mal perceberam” (ABREU, 2005, p. 133), trabalham nove horas diárias ao lado um do outro, perdidos no que Raul (ou teria sido Saul?) chamou, meses depois, de “um deserto de almas”. Raul viera do Norte, Saul do Sul, extremos opostos e “com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes” (ABREU, 2005, p. 133). Todos os outros dentro daquele deserto tinham um referencial, uma mulher, um tio, uma mãe, um amante, mas os protagonistas não tinham ninguém naquela cidade, e em nenhuma outra, a não ser si próprios. “Poderia dizer também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro” (ABREU, 2005, p. 133).

Ambos tinham muito em comum: eram solteiros, foram infelizes em seus relacionamentos anteriores, trabalhavam no mesmo lugar, foram aprovados no mesmo concurso, moravam sozinhos, não tinham ninguém e, ainda,

compartilhavam a coincidência dos nomes. Eram discretos nos comportamentos, nas atitudes e, como marca registrada das obras de Abreu, eles não apresentavam estereótipos, traços que pudessem denunciar uma suposta homossexualidade. Eram, inclusive, cobiçados pelas mulheres com as quais conviviam.

Eram dois moços bonitos, todos achavam. As mulheres da repartição, casadas, solteiras, ficaram nervosas quando eles surgiram, tão altos e altivos, comentou de olhos arregalados uma secretária. Ao contrário dos outros homens, alguns até mais jovens, nenhum deles tinha barriga ou aquela postura desalentada de quem carimba ou datilografa papéis oito horas por dia (ABREU, 2005, p. 134).

Caio, como já presenciemos no conto anterior, sempre ponderou em seus escritos a descrição de seus personagens masculinos como sendo a verdadeira representação do que a sociedade considera como “homem”. As marcas físicas, as atitudes, os comportamentos, a preservação das características atribuídas socialmente aos sujeitos do sexo masculino, sendo estes apenas “homens que por um acaso gostam de outros homens”.

Moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido, com sua voz de baixo profundo, tão adequada aos boleros amargos que gostava de cantar. Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menor e mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustadiços, azul desmaiado. Eram bonitos juntos, diziam as moças, um doce de olhar (ABREU, 2005, p. 134).

No contexto do espaço de trabalho dos protagonistas, o destaque ao belo é algo bastante significativo, uma vez que nenhum dos personagens secundários recebe elogios acerca da forma física, da beleza. Temos, inclusive, um trecho que destaca justamente o contrário, quando o narrador descreve alguns “funcionários barrigudos e desalentados” (ABREU, 2005, p. 137). A firma, conforme definição, era um “deserto de almas”, uma prisão ou clínica psiquiátrica, logo, não havia beleza. Raul e Saul não estavam atentos aos pequenos detalhes ao entorno, não reparavam nos olhares alheios aos novos amigos, uma cumplicidade, então, toma corpo, era “como se houvesse,

entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia” (ABREU, 2015, p. 134). Cabe ressaltar aqui que esta é a segunda aparição da expressão “aqueles dois” dentro do texto.

Abrindo parênteses aqui, é válido destacar a intenção do escritor ao dar ao conto o nome de “Aqueles Dois”. Já presenciemos na análise de “Terça-Feira Gorda” que Abreu costumava não nomear os seus personagens, o que cria, de certa forma, um distanciamento dentro do próprio texto para com o leitor, que não adentra, inteiramente, dentro das analogias de cada personagem. Embora fossem nomeados nesta obra, especificamente, ao usar a expressão “aqueles dois” para se referir a Raul e Saul, estes perdem parcialmente uma porção das próprias identidades, são representados por um pronome demonstrativo que esvazia significativamente suas subjetividades. Eles passam, então, a serem “coisificados” pela expressão que dá nome ao conto.

Havia, até aqui, um sentimento de vazio que pairava no ar. É possível retomar, então, o conceito de *exílio*, visto na análise de Adolfo Caminha, que “é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50). Quando finalmente encontraram um no outro uma espécie de “reconhecimento”, de conforto e sensação de pertencimento, Raul e Saul não compreenderam exatamente o que sentiam, “não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las” (ABREU, 2005, p. 132). Porém, nós, leitores, conseguimos compreender que um pertencia ao outro e este mesmo exílio que os une, será o mesmo exílio que sofrerão, mais tarde, por parte dos coadjuvantes da obra.

Grande parte do interesse contemporâneo pelo exílio pode ser remontado à noção um tanto descorada de que os não-exilados podem partilhar dos benefícios do exílio como um motivo redentor. Há, de fato, certa plausibilidade e verdade nessa ideia. (...) E é natural que “nós” concentremos nossa atenção nesse aspecto iluminador na presença “deles” entre nós, não no infortúnio ou em suas necessidades. Mas, vistos com a indiferença que caracteriza o ponto de vista político dos deslocamentos maciços da atualidade, os exilados individuais nos forçam a reconhecer e destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável (SAID, 2003, p. 56).

Assim, Raul e Saul encontram, um no outro, a redenção que a falta de pertencimento, a falta de um “lar” os proporciona. O exílio se torna suportável, mas ainda assim travam uma batalha injusta. Injusta porque o exílio não é uma escolha, fatalmente nascemos nele ou ele nos acontece.

O estopim para que Raul e Saul pudessem, finalmente, desenrolar toda a nova amizade, ainda em processo inicial, deu-se quando Saul chegou atrasado ao trabalho, o que despertou em Raul a curiosidade sobre a demora do colega de firma. O motivo tinha sido um filme, que o rapaz ficou assistindo até tarde, algo que fê-lo perder a hora, barba por fazer, apressado às onze horas da manhã.

Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? *Infâmia*. Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, um filme muito antigo, ninguém conhece. 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, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme (ABREU, 2005, p. 135, grifo do autor).

Quando Raul interrompe o diálogo com Saul, podemos inferir duas situações: a primeira delas, através da marca da oralidade na escrita, algo recorrente em Caio Fernando Abreu, o primeiro não se sentia inteiramente à vontade em falar sobre o filme com o segundo dentro do local de trabalho; a segunda situação dá-se pela descrição que o narrador faz do espaço onde ambos os protagonistas trabalham: uma prisão ou clínica psiquiátrica, ambientes não muito auspiciosos. Estas duas possibilidades estão diretamente ligadas com a temática do filme “*Infâmia*”, de 1962 – “‘*The Children’s Hour*’, de William Wyler. Adaptação da peça de Lilian Hellmann” (ABREU, 2005, p. 135).

O longa-metragem, como já dito no conto, é estrelado pelas atrizes Audrey Hepburn e Shirley MacLaine, e conta a trajetória de duas professoras que se encontram numa polêmica dentro da escola em que trabalham. Elas são acusadas por uma aluna de manterem uma relação amorosa e o boato sobre um possível romance lésbico acaba ganhando força, levando ambas as profissionais a enfrentarem uma intensa batalha, recheada de preconceito e discriminação. A escolha de Caio em retratar na obra, justamente este filme,

não foi aleatória. Retornaremos adiante com as considerações acerca desta obra cinematográfica, que foi o gatilho para o avanço da relação entre Raul e Saul.

Ao longo do enredo, os personagens principais do conto despertam um desejo de aproximação cada vez mais constante, logo “também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas (ABREU, 2005, p. 135). O primeiro fim de semana depois da extensa conversa sobre o filme trouxe uma inquietação, um desconforto aos dois rapazes, podemos perceber quando o narrador nos revela que

[...] obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em sua quitinete, outro no quarto de pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira, quando outra vez se encontrariam para: um café. De muitas coisas falaram aqueles dois nessa manhã, menos da falta um do outro que sequer sabiam claramente ter sentido (ABREU, 2005, p. 135).

Vale destacar a intenção do autor no trecho narrado, quando se utiliza de uma marca de pontuação bastante específica no conto: os dois pontos (:). O uso deste sinal gráfico permite ao leitor uma pré-inferência sobre o que os dois protagonistas estavam esperando que pudesse vir a acontecer no próximo encontro, porém, o narrador quebra a expectativa dos leitores quando informa que era um simples café. Este recurso aplicado pelo autor-modelo chama o leitor-modelo à luz de uma interpretação que paira sobre todo o conto: a expectativa de que algo a mais venha a acontecer entre Raul e Saul, que constantemente é dissolvida.

O sentimento cresce, as atitudes começam a revelar que um já se faz indispensável na vida do outro. Quase que de maneira inevitável, eles descobrem o amor mútuo pelos boleros, em especial “Tu me acostumbraste”, do cubano Frank Domínguez, o qual imediatamente se tornou o tema da história entre os dois homens; “Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim ‘*sutil llegaste a mí como la tentación llenando de inquietud mi corazón*’<sup>23</sup>” (ABREU, 2005, p. 136, grifos meus). Depois de completados seis meses que

---

<sup>23</sup> Sutil veio a mim como a tentação, enchendo de inquietude meu coração (tradução minha).



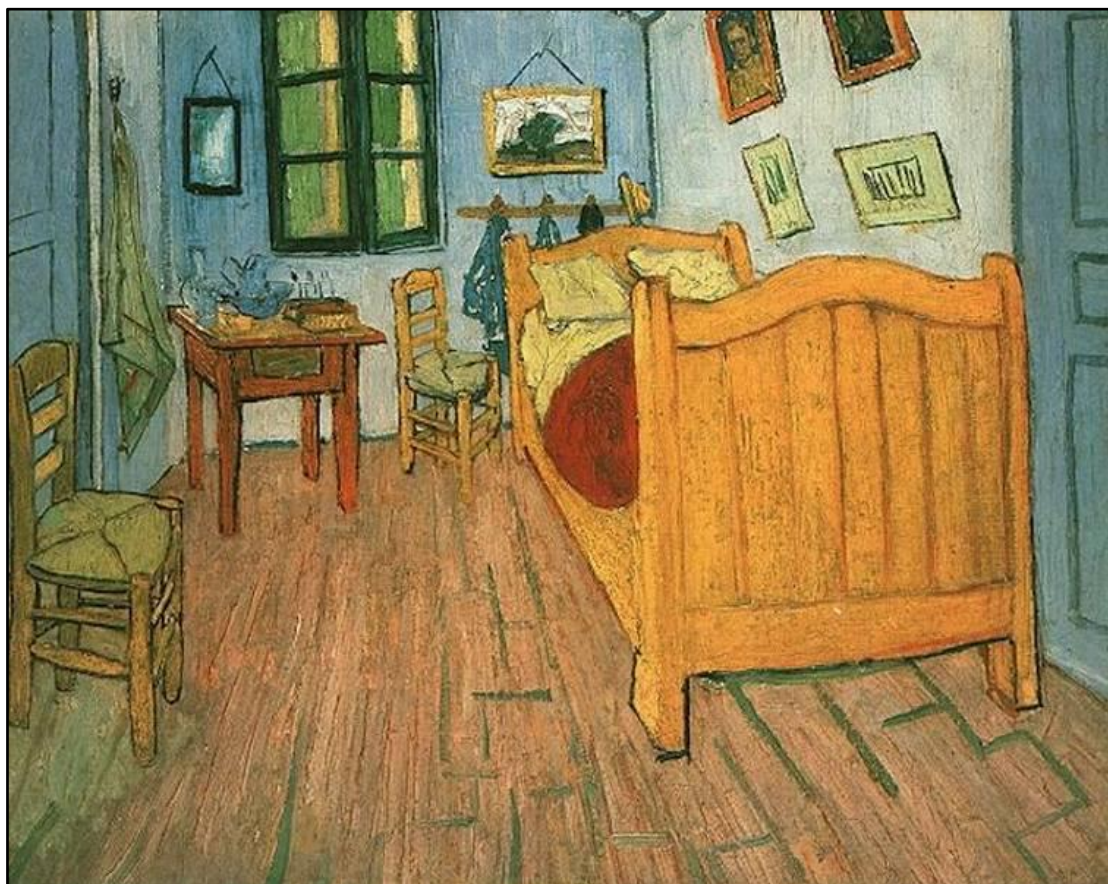
se conheciam, outros boleros surgiram, como “Perfidia”, “La barca”, “Contigo em la distancia”, mas o que se sobressaía era “Tu me acostumbraste”, que fora cantado pelos amigos algumas vezes. O trecho que Saul tinha maior apreço demonstra, nas entrelinhas, o quanto Raul significava para ele. A música finaliza com um trecho que diz “por isso me pergunto, ao ver que me esqueceu, por que não me ensina a viver sem você” (tradução minha).

As referências musicais não se restringem somente ao bolero, temos, ainda, as menções ao tango, as quais perpassam toda a obra, até mesmo porque Raul era dono de um sabiá chamado Carlos Gardel, nome dado em homenagem a um dos mais famosos cantores de tango argentino, que era homossexual. Mais tarde, Carlos Gardel, o sabiá, é dado como um presente a Saul, para que o moço não se sentisse tão sozinho – “ou por outra razão assim” (ABREU, 2005, p. 137). À parte das interpretações sobre as canções mencionadas pelo narrador, pode-se concluir que a escolha específica pelo bolero e pelo tango remete à angústia, à melancolia transmitida pelas letras, sentimentos que Raul e Saul sabiam exatamente expressar e vivenciar, especialmente no local sufocante em que trabalhavam. O poeta argentino Discépolo já dizia que “o tango é um pensamento triste que se pode dançar”.

Enquanto a convivência entre aqueles dois só aumentavam, a necessidade de estarem sempre juntos era uma constante naquela relação, eles se tornavam cúmplices e “as moças em volta espiavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem” (ABREU, 2005, p. 137). Passaram a frequentar o espaço do café sempre juntos, almoçavam um na companhia do outro, Raul já era frequentador assíduo da pensão em que Saul vivia. No quartinho, compartilhavam momentos alegres, de cantoria, bebiam e fumavam juntos, jogavam cartas, não paravam de falar. O pequeno quarto da pensão trazia uma ideia oposta ao ambiente profissional dos rapazes, o “deserto de almas”.

[...] Raul viu os desenhos, olhando longamente a reprodução de Van Gogh, depois perguntou como Saul conseguia viver naquele quartinho tão pequeno. Parecia sinceramente preocupado. Não é triste? perguntou. Você não se sente só? Saul sorriu forte: a gente acostuma (ABREU, 2005, p. 137).

A reprodução de Vincent Van Gogh, admirada por Raul, é o famoso “Quarto em Arles”, uma pintura datada de 1888, que retrata um pequeno quarto, uma cama no canto, duas cadeiras dispostas dentro do espaço, uma pequena mesa, vários quadros pendurados na parede, duas portas e uma janela. “[...] aquele quarto com a cadeira de palhinha parecendo torta, a cama estreita, as tábuas manchadas do assoalho” (ABREU, 2005, p. 134).



1ª versão de “Quarto em Arles”, de Van Gogh, produzida em 1888.

Fonte:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Camera\\_da\\_Letto\\_Vincent\\_van\\_Gogh.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Camera_da_Letto_Vincent_van_Gogh.jpg)

É possível delimitar uma relação muito próxima entre a arte de Van Gogh e a realidade de Saul, a referência de uma linguagem não-verbal através da palavra escrita. “Deitado, Saul tinha às vezes a impressão de que o quadro era um espelho refletindo quase fotograficamente o próprio quarto, ausente apenas ele mesmo” (ABREU, 2005, p. 134). No quarto em Arles, Van Gogh produzia ao lado do seu grande amigo, Paul Gauguin, que também era pintor, porém, Vincent sofria de transtorno bipolar e, em um primeiro surto, correu

atrás de Gauguin com uma navalha nas mãos. Foi quando Van Gogh cortou um pedaço da própria orelha para enviar para uma prostituta. Os dois amigos se separaram e Gogh foi para um hospital psiquiátrico<sup>24</sup>.

Até aqui, as manifestações alheias sobre a relação de Raul e Saul não passavam de olhares e cochichos de colegas de trabalho. Porém, quando passaram a primeira noite juntos, no quarto de Saul, na pensão, a situação sofre uma modificação significativa dentro do enredo.

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. 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 duas ou três piadas enigmáticas. Quando faltavam dez para as seis, saíram juntos, altos e altivos, para assistir ao último filme da Jane Fonda<sup>25</sup> (ABREU, 2005, p. 137).

Temos, então, a primeira manifestação de homofobia, afinal, para Guacira Lopes Louro (2013b, p. 59), “desprezar o sujeito homossexual era (e ainda é!), em nossa sociedade, algo ‘comum’, compreensível’, ‘corriqueiro’”. Mesmo que não nomeada, a sexualidade de Raul e Saul estava sendo colocada em xeque dentro da repartição, liderada pelo fato de os dois chegarem juntos ao trabalho, com os cabelos molhados. A não manifestação das mulheres deixa evidente que o comportamento dos dois não seria aceito e o silêncio, que também é uma forma de discurso, deixa explícita a censura e a violência simbólica – algo que explicitaremos mais adiante –, e, recorrendo a Richard Miskolci (2005), podemos concluir que o silêncio diante do incômodo causado por Raul e Saul, agindo supostamente de forma distinta da maioria, não é uma atitude neutra. É uma tentativa de eliminá-los, fingir que eles não existem.

---

<sup>24</sup> Fonte da informação: Van Gogh: entre a genialidade e a doença. **J. Bras. Patol. Med. Lab.**, Rio de Janeiro, v. 46, n. 1, Fev. 2010. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1676-24442010000100001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-24442010000100001)>. Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

<sup>25</sup> “Morangos Mofados” foi publicado em 1982; o filme de Jane Fonda que estava sendo exibido na época era “Amantes & Finanças”, lançado em 11 de dezembro de 1981. Posteriormente, a atriz só lançou outro filme em 1984, o que nos leva a concluir que esse era o filme que o autor se referiu no conto.

Ainda em Miskolci (2005), fingir que alguém não existe nada tem de imparcial, e é ignorando que se costuma fazer valer os padrões de comportamento considerados “bons”, “corretos”, “normais”. “O silêncio e a tentativa de ignorar o diferente são ações que denotam cumplicidade com valores e padrões de comportamento hegemônicos” (MISKOLCI, 2005, p. 18).

Assim sendo, o leitor precisa levar em consideração que a época era permeada pela ditadura militar brasileira e que comportamentos homossexuais não eram tolerados pela sociedade conservadora, silenciá-los era o recurso mais próximo para eliminá-lo, ao menos da obrigatoriedade de falar sobre.

Mais tarde, Raul e Saul trocaram presentes de aniversário. Raul deu ao amigo o sabiá Carlos Gardel; Saul presenteou o colega de trabalho com a reprodução do “Quarto de Arles”. Assim como Raul não gostava da ideia de que seu amigo ficasse sozinho no quarto, permitindo que a ave fosse uma companhia, Saul aproveitou para transferir a imagem de seu quarto na pensão para a quitinete de Raul, permitindo que este se lembrasse sempre daquele cantinho onde trocaram momentos de felicidade.

A amizade entre os dois ganham espaço de fortalecimento quando a mãe de Raul morre e ele viaja para o velório. “Saul vagava pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos” (ABREU, 2005, p. 138). Numa noite, no seu pequeno quarto de Arles particular, Saul teve um sonho revelador:

[...] caminhava entre as pessoas da repartição, todas de preto, acusadoras. À exceção de Raul, todo de branco, abrindo os braços para ele. Abraçados fortemente, e tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro. Acordou pensando estranho, ele é que devia estar de luto (ABREU, 2005, p. 138).

O primeiro abraço entre os dois aconteceu em sonho, algo verdadeiro e real, era como se estivessem presentes fisicamente. Ao remeter o leitor para a imagem do cheiro um do outro, o autor lidera, nós, leitores-modelos, a um bosque bastante específico: o da intimidade entre duas pessoas. O cheiro é uma marca única que cada sujeito carrega em si, traz nele a *representação* de uma característica particular, algo que pode suscitar memórias e até mesmo desejos, uma vez que os corpos dos dois se juntavam em um abraço apertado.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar (WOODWARD, 2009, p. 17).

Além disso, a descrição do sonho, no qual Raul estava de branco e o resto da repartição vestia preto, denota um outro caminho para o qual o autor-modelo nos direciona, buscando evidenciar que Raul era um homem do bem, ao passo que o restante dos funcionários do escritório – acusadores – usando roupas pretas, que simbolizam o luto, um momento de tristeza, melancolia, contestação e constatação da própria mortalidade. Os braços abertos de Raul também fazem referência à recepção, ao acolhimento.

Quando Raul retorna do velório da mãe, ele se encontra com Saul e o abraço do sonho toma corpo no campo físico, assim como a possibilidade legítima de cada um sentir o cheiro do outro. “Raul tinha deixado a barba crescer. Estranhamente, em vez de parecer mais velho ou mais sério, tinha um rosto quase de menino” (ABREU, 2005, p. 138). É possível, ainda, fazer uma relação que vem corroborar a importância da figura materna, cultuada socialmente, de que a mãe é um porto seguro e que qualquer adulto se transforma em criança na presença – ou na falta efetiva – de uma mãe, do amor materno. Porém,

o amor materno não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, ele não é um determinismo, mas algo que se adquire. Tal como o vemos hoje, é produto da evolução social desde princípios do século XIX, já que, como o exame dos dados históricos mostra, nos séculos XVII e XVIII o próprio conceito do amor da mãe aos filhos era outro: as crianças eram normalmente entregues, desde tenra idade, às amas, para que as criassem, e só voltavam ao lar depois dos cinco anos. Dessa maneira, como todos os sentimentos humanos, ele varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história (BADINTER, 1980, p. 2).

“Raul falou longamente da mãe – eu podia ter sido mais legal com ela, coitada, disse, e não cantou” (ABREU, 2005, p. 138).

A figura da morte no conto traz Raul e Saul para uma realidade mais próxima do que jamais esperado entre eles. O primeiro toque através do sonho, efetivado mais tarde num abraço de consolo, carinho e proteção. Outros toques estariam por vir. “E tão próximo ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco” (ABREU, 2005, p. 138). Raul, que vivera recentemente a perda da mãe, tinha aroma triste, de esquecimento; Saul já transmitia um odor de cuidado. “A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. [...] Tanto tempo durou aquilo” (ABREU, 2005, p. 138).

E a paixão finalmente faz-se presente.

Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e choro e álcool (ABREU, 2005, p. 138-139).

Nada se falou sobre sentimentos, sobre o que cada um experimentava dentro de si no campo das emoções que sentiam um pelo outro. Estava implícita a ideia de que um, agora, pertencia ao outro – e para sempre, disse Saul. Comemoraram, então, juntos, as festas de fim de ano. Novamente trocaram presentes, Saul ganhou uma reprodução do “Nascimento de Vênus”, de Botticelli; Raul fora presenteado com um vinil chamado “Os grandes sucessos de Dalva de Oliveira”. A canção mais ouvida foi “Nossas vidas”, destacando o trecho que dizia “até nossos beijos parecem beijos de quem nunca amou”.

Novamente, estas referências artísticas e musicais dentro da obra não são aleatórias, é necessário acessar o que está nas entrelinhas. Da música de Dalva de Oliveira podemos inferir uma leitura de grandes sofrimentos amorosos, de amores não consumados, como vem acontecendo com Raul e Saul, cuja relação ainda não alcançou outros campos, como o sexual e até mesmo o comprometimento um com outro de maneira afetiva. O que existe, então, não passa de um amor idealizado entre os dois solitários. Em relação à pintura “Nascimento de Vênus”,

Um nascimento se anuncia nos símbolos femininos ligados à criação e vida: o da beleza que equilibra amor e sabedoria. É um olhar para o feminino harmonizador do mundo que o Nascimento de Vênus parece propor. A ideia parece reforçada pelo número idêntico de centauros castanhos e escuros e de ninfas claras, o que convida a um pareamento, equilibrando paixões humanas primitivas (centauros) com a luz da sensibilidade e da razão (ninfas) (LIMA, 2006, p. 6).

Ao longo da narrativa, temos as personalidades opostas de Raul e Saul. O primeiro externou mais emoções, agiu algumas vezes por impulso, tinha aflorada a sensibilidade para música e tinha ímpetos de proteção, característica socialmente atribuída ao sexo masculino; o segundo era mais contido, agia mais centradamente, tinha na razão o seu equilíbrio e transmitia uma necessidade de ser protegido, qualidade socialmente destinada ao sexo feminino, logo, remete nós leitores à simbologia da figura de Vênus, a deusa do amor, representação direta da paixão espiritual e não terrena (LIMA, 2006).



O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli, produzida entre 1484 e 1486.

Fonte: <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2012/03/nascimento-de-venus.jpg>

Na véspera do ano novo, Saul dormiu na quitinete de Raul, beberam champanhe, brindaram a amizade que nunca vai terminar. “Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul” (ABREU, 2005, p. 139). Estes foram os primeiros elogios que um fez ao outro, a primeira vez que seus corpos ganharam destaque na trama, numa perspectiva de desejo e atração. “Pela manhã, Saul foi embora sem se despedir, para que Raul não percebesse suas fundas olheiras” (ABREU, 2005, p. 139). O rapaz não dormiu nem um minuto na noite passada, provavelmente pela ansiedade gerada pelo que antecedeu ao momento de dormir.

Eles planejavam uma viagem para lugares turísticos, que pudessem curtir a dois – Parati, Ouro Preto, Porto Seguro –, mas eles não sabiam que o desfecho que viria a seguir mudaria todo e qualquer plano.

[...] ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral (ABREU, 2005, p. 139-140).

O efeito causado nos dois rapazes foi devastador. As expressões fortes escolhidas pelo autor foram selecionadas justamente com o intuito de causar revolta no leitor; a contraposição dos termos com a assinatura no final das cartas, com o Atento Guardião da Moral, corrobora com a dialética de Caio ao inserir o a narrativa como o conto que encerra a segunda parte da obra, os morangos. Acusados de coisas que nunca vivenciaram, Raul ainda conseguiu pronunciar um “nunca”, enquanto Saul permanecia desfalecido. O chefe ainda desvelou frases como “a-reputação-de-nossa-firma” ou “tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários”, e declarou frio: “os senhores estão despedidos”. Novamente temos o confronto de ideias opostas: zelar pela moral de algum funcionário que usou do anonimato para denunciar comportamentos inexistentes; o autor provoca a capacidade do seu leitor em compreender a contradição desta situação, especificamente.



A cena que marca a saída dos dois rapazes da repartição é repleta de símbolos que representam a construção da relação de ambos: “Raul guardou no grande envelope pardo um par de enormes olhos sem íris nem pupilas, presente de Saul”; este “guardou no seu grande envelope pardo a letra de ‘Tu me acostumbraste’, escrita por Raul numa tarde qualquer de agosto e com algumas manchas de café” (ABREU, 2005, p. 140). Desceram em silêncio pelo elevador, saíram daquele prédio “grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária” (ABREU, 2005, p. 140).

[...] vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e mais altivos. Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. *Ai-ai!* alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina (ABREU, 2005, p. 140, grifos do autor).

Neste final de enredo, temos algumas considerações interessantes a fazer. Os funcionários “sem almas” olhando do alto das janelas, atrás de grades e acima dos dois rapazes, como se estivessem numa posição superior aos que acabaram de perder seus empregos, que parecem insignificantes lá embaixo, vistos de uma altura considerável. A escolha do autor em relação às cores das roupas dos dois ex-funcionários: azul e branca, cores claras, que transmitem a sensação de tranquilidade, de paz e suavidade num momento tão amargo. Novamente Raul sendo protetor com Saul, abrindo a porta do carro para que o amigo pudesse entrar, uma gentileza espontânea.

Por fim, o grito vindo do alto, um “ai-ai” que nos remete à mesma expressão dita duas vezes no conto “Terça-Feira Gorda”, analisado anteriormente. O penúltimo bosque a ser percorrido pelo leitor-modelo deste conto sugere dois caminhos a serem escolhidos: o “*ai-ai*” pode ter sido de comoção, resultado da atitude de Raul que abriu a porta do táxi para Saul, denotando que, apesar de tudo, os dois estavam juntos, tinham um no outro e vice-versa?; ou um grito como o “*ai-ai*” de “Terça-Feira Gorda”, alertando a nós, leitores, para uma última manifestação de homofobia, uma interjeição de repúdio pela fuga à norma? Para Guacira Lopes Louro (2013b, p. 16), aqueles

que fogem à normatividade, “a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões”.

Por fim, Raul e Saul são desmembrados da obra, os funcionários desalentados, alguns barrigudos, não suportaram o reconhecimento, a identificação que Raul teve por Saul e Saul por Raul, e a homofobia e a discriminação falaram mais alto. São despedidos do emprego e, juntos, esvaziam suas gavetas, enquanto os outros “sem alma” estufam seus preconceitos. Juntos, são mais uma vez exilados, agora pela falta de compreensão de terceiros, cujo apego aos valores distorcidos não permitiu, como disse Said (2003), enxergar o exilado como um benefício, um motivo redentor.

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

Numa última análise pelos bosques desta ficção, temos este derradeiro trecho que encerra a trajetória de Raul e Saul. Ambos destituídos de qualquer humanidade, com as supostas homossexualidades escancaradas à luz do dia como sendo o “coisa-primeiro” de suas vidas, seguiram juntos rumo ao desconhecido. O narrador finaliza o conto dizendo que aqueles que restaram no prédio da repartição tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram! Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o autor nos guia para, novamente, duas possibilidades de escolha: quem foi infeliz para sempre? Os desalentados remanescentes do escritório Atento-Guardião-da-Moral ou Raul e Saul?

Diante de todos os acontecimentos dentro do conto, o que podemos observar é que, diferente de “Terça-Feira Gorda” que houve a manifestação da violência física, em “Aqueles Dois” existiu o uso da “violência simbólica” que, para Pierre Bourdieu, é

a forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, diferentemente da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de

categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizados. Como em certos tipos de racismo, ela assume, no caso, a forma de uma negação da sua existência pública, visível. A opressão como forma de “inviabilização” traduz uma recusa à existência legítima, pública, isto é, conhecida e reconhecida, sobretudo pelo direito, e por uma estigmatização que só aparece de forma realmente declarada quando o movimento reivindica a visibilidade. Alega-se, então, explicitamente, a “discrição” ou a dissimulação a que ele é ordinariamente obrigado e se impor (BOURDIEU, 2014, p. 165-166).

Quando se veem fora destes padrões pré-estabelecidos, Raul e Saul experimentam, através da “dominação simbólica”, o exílio que, longe de constituir o destino de infelizes quase esquecidos, despossuídos e expatriados, torna-se algo mais próximo a uma norma, uma experiência de atravessar fronteiras e mapear novos territórios (SAID, 1995). Portanto, na fronteira entre o “nós” e os “outros”, conforme Said (2003, p. 50), “está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura, como relevou Sartre (2004), é uma “consciência infeliz” e, portanto, é pelo meio dela que a reflexão é suscitada. Após atuar diretamente em cima dos conceitos de estética da recepção, autor, leitor e teorias sobre sexualidade, pudemos conceber algumas considerações reflexivas acerca das obras trabalhadas e analisadas nesta dissertação.

Como nos oportunizamos compreender, a sexualidade é uma construção social, aquilo que Foucault (2010) chamou de “dispositivo histórico”, que se consolida e manifesta através de diversos fatores, sejam culturais, políticos, econômicos, etc. Através do exercício efetivo da Literatura, estando nós inseridos no papel de leitores, pudemos entender de que formas estas questões acerca da sexualidade foram inseridas nos romances “Bom-Crioulo”, do cearense Adolfo Caminha e nos contos “Terça-Feira Gorda” e “Aqueles Dois”, pertencentes à obra “Morangos Mofados”, do gaúcho Caio Fernando Abreu. Transitamos dentro dos bosques da ficção de Eco (2005) e tivemos a oportunidade de deliberar diversas manifestações a respeito de tudo que foi lido e interpretado.

É válido ressaltar, portanto, que, diferente de Adolfo Caminha, Caio Fernando Abreu não buscou “feminilizar” as práticas sexuais de seus personagens. No romance de Caminha, Amaro e Aleixo viviam em claras posições, sendo o primeiro o “homem da relação” e o segundo, a figura feminina que, conforme as normas da heterossexualidade compulsória, devem estar presentes numa relação, seja esta afetiva e/ou sexual.

Nos contos analisados, Abreu determinou as marcas de gênero de seus personagens: são homens que, por acaso, também gostam de outros homens. Não existe a figura feminina nos contos quando o assunto são as relações homoafetivas entre sujeitos do sexo masculino. Caio utilizou-se das constituições impostas pela sociedade no que tange às determinações do que é considerado masculino e do que é considerado feminino, especialmente ao ressaltar as marcas físicas dos corpos de seus personagens.

Outro aspecto a ser levado em consideração é a polifonia<sup>26</sup> inexistente no romance de Adolfo Caminha, a qual figura nos contos homoeróticos de Caio Fernando Abreu, sendo uma característica da pós-modernidade dar voz aos marginalizados. Spitzner (2011) deixa explícita a afirmação de que

a polifonia se instaura [...], não há em Abreu, tipicidade sexual: os personagens homossexuais figuram de diversas formas, com diferentes características físicas, morais e intelectuais, diferente do que acontecia com “Bom-Crioulo” (SPITZNER, 2011, p. 93).

O cânone literário de Adolfo Caminha vinha colidir com uma patologização dos comportamentos considerados desviantes da norma, ou seja, Amaro, especialmente, e Aleixo eram rebaixados às suas práticas sexuais, como sendo determinantes em relação aos acontecimentos, marca forte do Naturalismo. Aliás, descobrimos através de Miskolci (2003) que a corrente literária do Naturalismo assentou-se no determinismo biológico e nas teorias da hereditariedade para a caracterização de seus personagens. O desviante tinha na hereditariedade a explicação de seu desvio, comprovando, portanto, o que se acreditava na época sobre comportamentos considerados anormais: a impureza da raça. O desvio da raça branca tornou Amaro fraco segundo as teorias eugênicas e psiquiátricas, ou ainda, infértil. O desvio da heterossexualidade era visto como uma forma de insanidade ou degeneração sexual. Por fim, qualquer que fosse o desvio da normalidade, o indivíduo afastar-se-ia do padrão burguês e, portanto, da ordem social na qual ele tinha que se inserir (MISKOLCI, 2003). Dessa forma, é possível considerar, através destas teorias, que Amaro, negro, teria subvertido Aleixo à homossexualidade, porém, este, atingiu, a tempo, a redenção através da expressão de uma heterossexualidade ao lado de D. Carolina.

Ao longo do trajeto percorrido pelos dois amantes, pudemos vivenciar cenas de violência (física e simbólica), submissão e, ainda, homoerotismo dentro dos espaços fúnebres da obra. No campo das masculinidades, Amaro sempre buscava minimizar Aleixo à posição de fêmea e o fazia através das relações de poder do macho dominante.

---

<sup>26</sup> A presença da diversidade de vozes controversas dentro de um mesmo texto.

A dominação da própria sociedade patriarcal, tentando submeter outros através da dominação, advém, assim, da própria não liberdade do homem em poder atuar e agir sem o mascaramento daquilo que é imposto pela cultura heteronormativa machista (SPITZNER, 2011, p. 143).

Amaro, por fim, tinha consciência de seu considerado “desvio comportamental” e o percebia (e frequentemente o explorava quando sentia ímpetos de se aproximar de seu afeto, o grumete Aleixo). “Agarrando-se à diferença como a uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p. 55). Amaro, então, passara a aceitar sua condição, porque

no fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável) (SAID, 2003, p. 57).

“Ao pensar nisso, Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia nitidamente que só no homem (...) ele podia encontrar aquilo que debalde procurava nas mulheres” (CAMINHA, 2010, p. 46).

BC acontece em um contexto histórico bastante específico do final do século XIX, no qual a escravidão era um fato recém-abolido, a república havia se estabelecido e as relações sociais se davam por uma ótica materialista.

A obra BC, caracterizada como um romance, segue algumas especificidades que o conto desconhece. Herdeiro da epopeia, o romance (que surgiu no Romantismo, por isso o nome) tem caráter narrativo e conta com um paralelo de diversas ações, um núcleo principal e outros núcleos. Outro aspecto importante é o modo como o romance expõe problemas sociais, através de minúcias descritivas, pois comporta espaço para tanto, uma vez que se trata de uma narrativa mais longa e lenta que o conto. O romance, portanto, garante mais espaço para descrições apuradas, diversidade de ações e desfechos mais completos, como pudemos comprovar no livro de Adolfo

Caminha. E essas características específicas do romance tornam as narrativas de Caminha e Abreu diferentes no aspecto literário e hermenêutico.

O conto, narrativa curta em prosa, é mais conciso, com informações sintetizadas, a fim de considerar todos os fatos para que a história ganhe um desfecho a partir de todas as informações fornecidas ao leitor-modelo pelo autor-modelo. Por ser uma narrativa curta, o conto consegue causar em seu receptor mais excitação e emotividade, porque seu tamanho reduzido permite uma reação mais imediata de quem o lê. Diferente do romance, que traz situações e ocorrências paralelas e precisam ser analisadas e compreendidas como um todo; o conto, em seu aspecto principal, traz um acontecimento [núcleo] principal e todo o restante se desenvolve com base neste acontecimento.

As obras de Caio Fernando Abreu trouxeram um universo contemporâneo à parte, a contracultura dos anos 1970 e 1980 foi crucial para a elaboração das narrativas homoeróticas. Os fatores implícitos nos contos de Abreu, como as músicas, filmes, artes visuais e referências outras, muitas vezes passam despercebidos ao longo da leitura, mas nos revelam informações importantes acerca da interpretação como um todo. As entrelinhas devem ser consideradas nas obras deste escritor, como sendo fragmentos da história principal, construindo uma narrativa bastante contemporânea. Um mosaico de pistas.

Além disso, Abreu nos revelou personagens com sexualidades transitórias. Seus protagonistas não estão atrás de aceitação de uma condição marginalizada, buscam somente viver desejos, viver o corpo, expressar o homoerotismo e, como no caso de “Aqueles Dois”, buscam apenas viver um ao lado do outro, sem rótulos, sem ao menos efetivar nenhum tipo de relação sexual, eram “beijos de quem nunca amou”. A homossexualidade, então, presente nos contos analisados, serve como um ponto de partida para chegar a outro ponto, que é a reflexão a partir da perspectiva dos homens que desejam outros homens. É o homoerotismo sendo colocado em exercício, sem buscar raízes ou definições para sua existência. Sem patologizar comportamentos.

A emergência dos contos de Abreu é o amor e suas várias representações, formas de exercício da sexualidade, do homoerotismo. Seus espaços são urbanos e com personagens recorrentes do cotidiano, pessoas

comuns do dia a dia. Os contos analisados aconteciam em um contexto histórico emergente dos anos 1970 e 1980, uma época em que surgia a problemática da AIDS, as drogas e a liberdade sexual; a ditadura militar brasileira era uma constante. Os contos de Abreu entram em contraposição com o romance de Caminha, que narrou as desventuras de um marinheiro negro que carregava a marca física da raça e as “anormalidades” de uma sexualidade marginal, enquanto Abreu buscou retratar o amor em sua manifestação homoerótica, sem recorrer aos aspectos animalescos que o Naturalismo Brasileiro defende.

Todas essas afirmações e constatações, portanto nos levam a concordar com Miskolci (2003), quando este afirma que o “anormal” (neste contexto, o homossexual) é uma criação histórica que foi levada a cabo pela sociedade burguesa. Ele não é um desvio de um hipotético tipo original nem uma aberração da natureza, antes a construção teórica e prática de uma sociedade fundada na normalização dos indivíduos. O anormal, dessa forma, foi criado por um discurso sobre a anormalidade, uma vez que discursos são práticas que sistematicamente formam os objetos de que falam. O que deve ser evidenciado, então, é o caráter histórico de tais categorias “anormais”, as quais não existiam como problema social antes da hegemonia social burguesa.

A experiência de retratar o homoerotismo pelo viés da Literatura Brasileira foi algo bastante rico e esclarecedor. Nossa cultura e educação ocidentais nos guiam sempre a silenciar a sexualidade e suas manifestações discursivas e ter a liberdade de buscar em teóricos as respostas para minhas inquietações foi gratificante.



**REFERÊNCIAS**

- ABREU, C. F. **Cartas**, (org.) de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ABREU, C. F. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir: 2005.
- AZEVEDO, A. **O Cortiço**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2005.
- AZEVEDO, S. **Adolfo Caminha: Vida e Obra**. Fortaleza: EUFC, 1999.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BARCELLOS, J. C. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BENATTI, A. R. **“Um deserto de almas”**: a aversão ao sentimento humano no conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu. *Revista Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, p. 281-291, jul. 2013.
- BORRILLO, D. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CAMINHA, A. 2010. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2010.
- CANDIDO, A. **De cortiço a cortiço**. *Revista Novos Estudos* n. 30, jul. 1991.
- CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.
- CAMARGO, F. P. **Cartografias da experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu**. *In: COSTA, H. et al.(org.)*. Retratos do Brasil homossexual. São Paulo: Editora da USP, 2010.
- CARNEIRO, F. M. **Leitura e linguagens**. *In: YUNES, E. (org.)*. Pensar a leitura: complexidade. São Paulo: Loyola, 2002.
- DAMATTA, R. **Carnaval em múltiplos planos**. *In: Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIP, P. **Para sempre teu, Caio F.** Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FISCHER, S. R. **A testemunha imortal**. *In: História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- FONSÊCA, A. L. B. **Desvendando o mecanismo projeção**. *Revista Psicologia em foco*. Aracaju: Faculdade Pio Décimo, 2008.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** São Paulo: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2014.

FRESSIA, A. **Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha:** estratégias para uma narrativa homoerótica. Revista de Cultura. Fortaleza, 2002.

HOWES, R. **Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha.** Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB. João Pessoa, vol. 7, n. 2/1, p. 171-190, 2005.

JAUSS, H. R. **A estética da recepção:** colocações gerais. In: LIMA, L. C. (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JOUBE, V. **A leitura.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KATZ, J. N. **A invenção da heterossexualidade.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico:** de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, L. C. **O leitor demanda (d) a literatura.** In: LIMA, L. C. (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, W. M. S. **Vênus em traços franceses e letras brasileiras:** Bouguereau e Alberto de Oliveira. Cadernos de Pós-Graduação em Letras – Mackenzie. São Paulo, vol. 6, n. 1, p. 2-12, 2006.

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

LOURO, G. L. **Pedagogias da sexualidade.** In: LOURO, G. L. (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho:** ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

LUGARINHO, M. C. **Direitos humanos e estudos gays e lésbicos:** o que nós e Michel Foucault temos a ver com isso? In: COSTA, H. *et al.*(org.). Retratos do Brasil homossexual. São Paulo: Editora da USP, 2010.

MARQUES FILHO, A.; CAMARGO, F. P. **Identidade homossexual e homoerotismo em “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu.** Revista OPSIS. Catalão, vol. 7, n. 08, p. 69-85, nov. 2007.

MENDES, L. **As ruínas da homossexualidade:** o gótico em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. Luzo Brazilian Review, n. 41, University of Wisconsin System, p. 56-70, 2004.

MISKOLCI, R. **Reflexões sobre normalidade e desvio social**. Revista Estudos de Sociologia. Araraquara, n. 13/14, p. 109-126, 2003.

MISKOLCI, R. **Um corpo estranho na sala de aula**. In: ABRAMOWICZ, A.; SILVERIO, V. R. Afirmando diferenças: montando o quebra-cabeça da diversidade na escola. Campinas: Papirus, 2005.

MOTT, L. **Cupido na sala de aula: pedofilia e pederastia no Brasil antigo**. In: Caderno de Pesquisas. São Paulo, n. 69, p. 32-39, 1989.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REZENDE, C. L. de M.; TARTÁGLIA, C. C. **O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: um cenário de preconceito e violência em Terça-Feira Gorda**. Revista Facev. Vila Velha, n. 05, p. 31-39, 2010.

SAID, E. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SARTRE, J. P. **O que é a Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 2004.

SILVA, T. T. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SPITZNER, M. **De invertido a queer: as homossexualidades masculinas em Adolfo Caminha e em Caio Fernando Abreu**. Florianópolis: UFSC, 2011.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2000.

VOLOBUEF, K. **Ironia romântica**. In: Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WEEKS, J. **O corpo e a sexualidade**. In: LOURO, G. L. (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, T. T. (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

YUNES, E. **Elementos para uma história da interpretação**. In: Pensar a leitura: complexidade. São Paulo: Loyola, 2002.

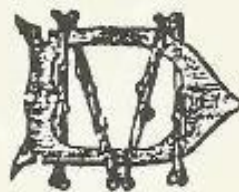
## **ANEXOS**

## ANEXO 1

ADOLPHO CAMINHA

---

# BOM-CRIOULO



RIO DE JANEIRO  
DOMINGOS DE MAGALHÃES — EDITOR  
LIVRARIA MODERNA  
54 Rua do Ouvidor 54  
1895

10. O segundo romance de Adolfo Caminha, e sua melhor obra. (Biblioteca de S. de A.)