UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio

Fernando Abreu

(VERSÃO CORRIGIDA)

Thais Torres de Souza

Orientadora: Yudith Rosenbaum

São Paulo 2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio

Fernando Abreu

(VERSÃO CORRIGIDA)

Thais Torres de Souza

Orientadora: Yudith Rosenbaum

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutora em Letras.

De acordo,

A handwritten signature in black ink, reading 'Yudith Rosenbaum'. The signature is fluid and cursive, with the first name 'Yudith' being more prominent and the last name 'Rosenbaum' following in a similar style.

Entre as pernas geramos e sobre isso se falará até o fim sem que muitos entendam:

Erótico é a alma.

Adélia Prado

RESUMO

SOUZA, T. T. **Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio Fernando Abreu.**

2014. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.

O erotismo é um tema central na obra de Caio Fernando Abreu. Em grande parte de seus livros, o autor apresenta personagens que lidam com um desejo impositivo, mas que se deparam com diversas impossibilidades para que o gozo efetivamente aconteça. Essa tese propõe um olhar sobre esse tema na obra do autor, mediante a análise de quatro contos do escritor gaúcho, publicados em *Morangos Mofados*, de 1982 e em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988.

Para buscar uma compreensão a respeito do modo como o erotismo aparece nas narrativas escolhidas, as interpretações são divididas em duas partes. Na primeira, analiso dois contos que tematizam a iniciação erótica: “Sargento Garcia” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Na segunda, exponho o modo como o erotismo e a morte se relacionam em outros dois textos do autor gaúcho: “Os sapatinhos vermelhos” e “Terça-feira gorda”. Nestes últimos, é possível notar que a morte determina a finitude do sujeito e do prazer.

Defendo aqui que o erotismo aparece nesses contos mais como uma promessa de gozo do que como prazer propriamente dito. Mesmo quando o prazer se realiza, o gozo é cerceado, quer seja devido a fatores externos aos sujeitos, como o preconceito da sociedade; ou pela condição intrínseca dos indivíduos e do próprio desejo: a incompletude.

PALAVRAS-CHAVES: Caio Fernando Abreu, contos, erotismo.

ABSTRACT

SOUZA, T. T. **A vague promise: aspects of eroticism in Caio Fernando Abreu's short stories.** 2014. Dissertation (doctorate) – Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences/USP.

Eroticism is the main theme in Caio Fernando Abreu's works. In most of his books, the author presents characters that deal with a dominant desire, but also face the impossibility of its total fruition. This dissertation proposes an analysis of this theme, as addressed by Abreu, by focusing on the review of four of his short stories from *Morangos Mofados* (1982) and *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

In order to understand how eroticism pervades the selected narratives, the analyses are divided in two parts. In the first one, I analyze two short stories focused on erotic initiation: "Sargento Garcia" and "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga". In the second part, I present the ways by which eroticism and death are intertwined in two other Abreu's short stories: "Os sapatinhos vermelhos" and "Terça-feira gorda". These last ones reveal the idea that death establishes the subject and pleasure finitude.

I argue that, in these short stories, eroticism appears more as a promise of fulfillment than a total fruition. Even when accomplished, pleasure is restricted by elements that are external to the subjects, such as society's prejudice, or by the intrinsic condition of individuals and of the self: incompleteness.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu, short stories, eroticism.

Índice

Agradecimentos	p. 9
Introdução	p. 10
Organização da tese	p. 24
 Parte I: A marca de uma nova dor: a iniciação sexual em contos de Caio Fernando Abreu	 p. 28
Considerações iniciais	p. 30
 Capítulo 1: A marca de uma nova dor: a iniciação erótica em “Sargento Garcia”	 p. 37
Cinema e literatura: a condição limite da estrutura narrativa	p. 40
“Pequeno monstro”: (outra) representação da iniciação erótica	p. 52
De volta a “Sargento Garcia”: Literatura e (distorção) da filosofia	p. 57
O acúmulo de referências na obra de Caio Fernando Abreu: algumas hipóteses	p. 63
A monadologia, segundo Hermes	p. 68
O diálogo da sedução e o silencioso ato sexual	p. 73
A construção da identidade após a iniciação erótica	p. 77
Entre a farda verde e o robe cheio de manchas	p. 82

Capítulo 2: Ameaça e sedução: um estudo de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”

----- p. 91

Imagens da ausência ----- p.101

O olhar desejante e ameaçador: o *coup de foudre* em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” ----- p. 113

A marca de uma nova dor x a dor definitiva: algumas comparações sobre a iniciação sexual em “Sargento Garcia” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” ----- p. 125

Parte II: Erotismo e morte: uma leitura de “Terça-feira gorda” e “Os sapatinhos vermelhos” ----- p. 128

Considerações iniciais ----- p. 129

Capítulo 3: A dublagem do erotismo em “Os sapatinhos vermelhos” ----- p. 136

O ritual de Adelina rumo à superação do luto amoroso ----- p. 142

Um conto erótico para adultos; um conto de fadas para crianças: a intertextualidade em “Os sapatinhos vermelhos” ----- p. 146

Karen e Adelina: protagonistas do próprio desejo? ----- p. 152

Os amantes sem nome: Adelina dubla a Gilda do cinema ----- p. 155

A orgia de Adelina e a Páscoa católica: ritualização do erotismo e da morte ----- p. 164

Capítulo 4: “Terça-feira gorda”: máscaras, interdições e Carnaval ----- p. 177

O mofo dos morangos	p. 181
Entre o prazer e a violência	p. 185
“Carnaval, carnaval eu fico tão triste quando chega o carnaval”	p. 188
A presença da morte	p. 197
A multidão anônima: a agressão sem nome ao desejo	p. 200
Amor entre pares: as duas faces de um desejo	p. 205
Considerações finais	p. 217
Bibliografia	p. 222

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa,

A Yudith Rosenbaum, pelo constante apoio e pela paciência,

Aos professores Maria Rita Palmeira, Eliane Robert Moraes, Jaime Ginzburg, Cleusa
Rios, pelos comentários e pela ajuda na pesquisa,

A Thais Ribeiro e Daniela Moreira Silva, pelas traduções e auxílios constantes,

Aos meus pais e a minha irmã, por serem o centro em torno do qual toda minha vida
feliz circula,

A Marina, More, Fernanda, Marininha, Gabriela, Elisa, Kiko, Eduardo, Lidi, Erick, pela
longa amizade e pelos frutos (e filhos) que ela gerou,

A Clara, Fabíula, Ricardo e Luciana, pela amizade recente e por tudo que ela já
produziu,

Ao Marinho, pelo começo.

Introdução

Meu ponto de partida para a escrita desta tese é uma inquietude sempre presente nas minhas leituras da obra de Caio Fernando Abreu: qual o papel do erotismo nos contos do autor? Tendo em vista essa frequente tema nos livros do escritor gaúcho, me pareceu interessante observar que, não raro, a realização erótica, propriamente dita, era limitada e o prazer cerceado pelos mais diversos motivos. Vale dizer, no entanto, que a obra do autor não se limita a isso e que, consciente dos riscos dessa escolha, optei por analisar contos em que o sexo está por toda parte, embora não haja espaço para o gozo.

A delimitação de um corpus em que a sexualidade é permanentemente cerceada e a descrição do ato erótico aparece de modo contido faz com que a presente tese de doutorado se insira dentro da crítica de Caio Fernando Abreu de maneira um pouco diversa do que vem sendo produzido até então. Em sua dissertação de mestrado, *“Morangos mofados: fragmentação, melancolia e crítica social”*, Luana Teixeira Porto traça um interessante panorama dos trabalhos a respeito do autor. Segundo ela, tais estudos se dividiriam em três grandes grupos: aqueles que inserem a obra do gaúcho dentro da tradição da Literatura rio-grandense;¹ os que situam seus trabalhos em relação à Literatura brasileira² e os que os analisam de maneira

¹ Neste grupo se inseririam os trabalhos de Luis Augusto Fisher, Antonio Hohlfeldt e Gilda Neves Bittencourt. São estudos que visam apresentar a obra de Caio Fernando Abreu para o grande público, relacionando-a com alguma espécie de conotação regionalista.

² Flora Sussekind tem um interessante trabalho cujo objetivo é inserir a obra do autor na literatura pós-1964. No entanto, algumas das análises propostas em *Literatura e vida literária* – polêmicas, diários e retratos (1985), apesar de panorâmicas, traçam teorias interessantes sobre alguns temas abordados por Caio Fernando Abreu, que serão retomadas no presente estudo. Além dela, Luis Costa Lima também considera o autor “um dos mais fecundos tripés da recente ficção nacional” (LIMA, 1993, p. 213-214).

comparativa, propondo relações entre sua obra e o cinema ou a música.³ Sobre esse assunto, Fernando Arenas afirma,

Abreu's fictional production establishes a rich and fluid dialogue with literature, music, and films both Brazil and around the world. Abreu creates a complex intertextual web in which musical lyrics, rhythm and melody, as well as scenes from films, inform fictional plots while poetry frames or occupies a prominent place within the geography of a given fictional text. (ARENAS, 2003, p. 45).⁴

Acredito que há ainda outra tendência: trabalhos que buscam uma visão totalizadora e que, ao tentar avaliar todos os livros do autor, acabam produzindo análises um pouco superficiais apenas destinadas a classificá-los como pertencentes a um momento histórico preciso – o fim da ditadura militar e o começo da abertura política – ou à ideologia de uma geração. Apesar de algumas ideias interessantes, em *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro*, por exemplo, Bruno de Souza Leal propõe uma análise de todos os livros de contos do autor mediante a fórmula “metrópole/identidade/sexualidade”, que singularizaria não apenas a obra de Caio Fernando Abreu, mas constituiria uma tendência da literatura brasileira no final do século XX.

Sem diminuir o valor dessa tradição crítica na divulgação da obra do autor, não me proponho a inserir o autor em uma literatura regionalizante, relacionando-o com a Literatura Brasileira. Meu objetivo tampouco é avaliar sua obra como ilustração de

³ A dissertação de mestrado de Isabella Marcatti, *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*, defendida na FFLCH, é um interessante estudo sobre a relação entre alguns contos do autor e a MPB.

⁴ “A produção ficcional de Abreu estabelece um diálogo rico e fluido com a literatura, a música e filmes do Brasil e de países de todo o mundo. Abreu cria uma complexa rede intertextual em que letras musicais, ritmo e melodia, assim como cenas de filmes, contam tramas ficcionais, enquanto a poesia molda ou ocupa um lugar de destaque na geografia de um determinado texto ficcional”. (ARENAS, 2003, p. 45).

uma ideologia ou representação realista de um contexto sócio-político. Meu propósito é compreender como o erotismo aparece nos quatro contos de Caio Fernando Abreu que norteiam esta tese, inserindo-os contos na tradição literária, levando em conta o momento em que foram produzidos, mas sem perder de vista que se trata de um recorte específico. Para atingir tal objetivo, escolho contos que abordam a sexualidade de maneira singular. Neles, pouco figura a exaltação da sexualidade, que dá lugar à constatação das limitações impostas aos atos de amar, desejar e fruir o prazer.

Ao longo do período do doutorado, o percurso para chegar a alguma espécie de compreensão sobre o papel do erotismo na obra de Caio Fernando Abreu foi tortuoso. Em um primeiro momento, a escolha do tema se baseou em um interesse pela temática do erotismo na literatura brasileira contemporânea, sobretudo pela ficcionalização das vivências sexuais de uma geração que cresceu sob a repressão da ditadura militar e, ao mesmo tempo, foi marcada pela liberação sexual proposta pela contracultura, pelo advento da pílula anticoncepcional e pelos movimentos feministas. A conturbada relação entre as personagens do submundo, em peças como *Navalha na carne*, escrita por Plínio Marcos e levada ao público em 1967, o incestuoso e tumultuado romance retratado em *Lavoura arcaica*, publicado por Raduan Nassar em 1975, bem como o hermetismo com que Ana Cristina César aborda o desejo de maneira paradoxalmente velada e explícita em *A teus pés*, de 1982, dentre diversos outros exemplos, comprovam que se trata de uma geração de escritores para quem os conflitos a respeito da sexualidade eram centrais.

Caio Fernando Abreu fez parte dessa geração e o retrato da sexualidade na sua obra inevitavelmente perpassa as imposições de uma sociedade conservadora e de um

sistema político e ideológico opressor. Não que esse tema não apareça nos trabalhos de outros autores do período. Mas sexualidade e violência, erotismo e repressão estão imbricados na obra do autor gaúcho de maneira particularmente singular, o que leva a inúmeros questionamentos.⁵ Em *Crítica em tempos de violência*, Jaime Ginzburg (2012, p. 418-419) sintetiza a obra de Caio Fernando Abreu de uma forma especialmente interessante:

A convergência desses três elementos [“a imagem da sociedade brasileira como desumana e hipócrita”, “a imagem da aids como condição negativa de aniquilação” e “a imagem da sexualidade como alvo de repressão”] situa a obra como capaz de dialogar com as tensões sociais do país na década de 1990, em que o impacto das modernizações conservadoras foi sentido fortemente, bem como rever as reflexões sobre repressão sexual que remetem à onda de ideologia homossexual normativa que acompanhou a divulgação da doença nos anos 1980.

Antes de qualquer tentativa de interpretação, impunham-se na pesquisa algumas perguntas cujas respostas eram profundamente controversas: O que é o desejo? O que é o sujeito moderno? Em que medida a modernidade alterou o modo como os indivíduos se relacionam eroticamente? As questões são complexas, mesmo porque a própria definição de “sujeito” é problemática. Em “O sujeito e a norma”, Gerd Bornheim (1999) associa a formação do sujeito moderno à crise da subjetividade que advém de um longo processo que culmina na obra de Nietzsche, Schopenhauer e no pensamento psicanalítico de Freud, apenas para citar alguns dos filósofos e intelectuais fundamentais para o pensamento moderno. Concordando com Marx,

⁵ É imprescindível notar ainda que há outras expressões da sexualidade na obra de Caio Fernando Abreu. Profundamente influenciado pela liberdade erótica proposta pela contracultura, o escritor também compôs obras em que o foco está na vivência e na libertação dos corpos e padrões morais, não no cerceamento da liberdade, como ocorre nos contos aqui escolhidos. Repito, o que abordarei na tese será, evidentemente, uma escolha que não exclui futuros diálogos com pesquisadores que se aprofundarão em outras facetas do autor.

Bornheim admite que o indivíduo é histórico, de modo que a noção de sujeito aparece apenas com a práxis instaurada pelo advento da burguesia e sua concepção de trabalho. Para o autor,

É só nos fins da Idade Média e nos primeiros tempos da modernidade que o sujeito passa a desenvolver a autonomia que até hoje nos caracteriza [...]. Realmente, agora, já nem basta falar em indivíduo: o que se tem início com a proposta do projeto burguês é essa aventura em tudo inédita do individualismo, através da qual um homem é arrancado de suas raízes multimilenárias. (BORNHEIM, 1999, p. 248).

Na modernidade, rompe-se com a vinculação divina, e a vida do homem passa a ser regida pela experimentação e pela soberania da razão inerentes ao “Cogito, ergo sum” de Descartes. Com isso, a humanidade associa-se em um individualismo latente, ambiente próprio para a crise do sujeito que Caio Fernando Abreu, bem como outros autores de sua geração, ficcionaliza e encena em sua obra.

Em *Mal-estar na atualidade*, o psicanalista Joel Birman propõe uma análise a respeito do clássico texto freudiano “O mal-estar na cultura”.⁶ Segundo ele, embora o pai da psicanálise tenha proposto um questionamento amplo a respeito da civilização, o artigo de 1930 avalia impasses que dizem respeito apenas ao mundo moderno. Trata-se de um *turning point* do pensamento psicanalítico, bem como uma compreensão a respeito do sujeito contemporâneo que influenciou minha escolha do corpus de contos que analisarei adiante.

Birman explica que há entre os textos freudianos “A moral sexual ‘civilizada’ e a doença nervosa dos tempos modernos”, de 1908, e “O mal-estar na cultura”, de 1930,

⁶ Zigmund Bauman (1998) em *O mal-estar na pós-modernidade*, propõe leitura semelhante, embora enfoque mais os aspectos sociológicos da questão.

“duas interpretações totalmente opostas sobre a inserção do sujeito na modernidade”. O autor explica que no primeiro texto de 1908, a psicanálise seria capaz de “oferecer uma resposta resolutiva ao mal-estar na civilização” (BIRMAN, 2000, p. 128), o que de modo algum ocorre no artigo escrito por Freud duas décadas depois.

Pode-se dizer, enfim, de maneira indubitável, que o discurso freudiano acreditava, em sua versão primeira, que o desamparo poderia ser curável pela psicanálise; na sua última versão, essa crença se mostrava insustentável, ingênua e presunçosa (BIRMAN, 2000, p. 130).

Quando a psicanálise reconhece-se incapaz de curar o sujeito moderno, outras promessas de acabar com o desamparo do homem moderno se impõem. Ainda segundo Birman,

A psicofarmacologia, as neurociências e o cognitivismo vêm à cena para restabelecer a mesma crença e ilusão das subjetividades de que tudo ainda seria possível. Esses saberes, com suas tecnologias específicas, vêm ao mundo para fazer a mesma promessa e alimentar a mesma ilusão de harmonia possível, como acreditava o primeiro Freud (BIRMAN, 2000, p. 144).

Os protagonistas dos contos aqui escolhidos estão cientes da impossibilidade de cura diante do desamparo. Há fatores históricos que determinam seu descompasso com o mundo, mas o que me parece mais importante é a constituição central desses indivíduos que se definem como “alguém que não está nem aqui nem lá, seja onde for” (ABREU, 2005 a, p. 211). A frase é do protagonista de “Lixo e purpurina”, conto de Caio Fernando Abreu publicado postumamente em *Ovelhas negras*, de 1996, fundamental para compreender os personagens que transitam pela obra de Caio Fernando Abreu e, em especial, nos textos presentes nesse recorte.

Crise do sujeito, autoritarismo, violência, AIDS e repressão são temas recorrentes na obra de Abreu, quer seja em seus livros de contos, em seus romances ou mesmo em suas pouco estudadas crônicas e peças de teatro. Trata-se de uma obra habitada por personagens perseguidos e humilhados por uma sociedade patriarcal conservadora e que vivenciam conflitos das mais diversas ordens.

No entanto, não são somente os impedimentos externos que afligem os personagens, mas, igualmente, os questionamentos filosóficos, éticos e existenciais. Apesar de tais incompreensões inerentes da humanidade, há experiências que transcendem o momento em que essas narrativas se passam, como sintetiza Adélia Prado no poema que serve de epígrafe para esta tese⁷. Na epígrafe de *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio Fernando Abreu cita um poema de *O Pelicano*, comprovando a filiação do autor com a concepção do erotismo presente nos textos da poeta de Divinópolis que, em certa medida, idealiza a capacidade da sexualidade de mudar a vida dos indivíduos.

a vida é tão bonita,
basta um beijo
e a delicada engrenagem movimenta-se,
uma necessidade cósmica nos protege.

Analisar a obra do autor inserindo-a em seu tempo, mas sem ignorar que ela também está relacionada com uma tradição secular, é uma tarefa árdua. Afinal, a sexualidade não é cerceada e conturbada apenas no Brasil regido pela Ditadura Militar, tampouco a AIDS foi a única doença entendida como uma punição àqueles que ousam

⁷ “Entre as pernas geramos e sobre isso/se falará até o fim sem que ninguém entenda” (PRADO, 1991, p. 58).

buscar o prazer.⁸ Se por um lado não podemos ignorar que é este o tempo e o espaço em que essas histórias se passam, por outro é preciso levar em consideração a universalidade dos temas que elas abordam. Além disso, é fundamental tomar o cuidado de não supor que a literatura mimetiza a vida real, pois o autor ficcionaliza as experiências e de forma alguma transpõe suas vivências e sentimentos para a obra, sem a mediação da literatura enquanto arte.

Tais dificuldades acabam gerando problemas interpretativos. Prova disso é que não raro o autor gaúcho é definido como uma espécie de porta-voz de sua geração. Luana Teixeira Porto aponta para uma constante nos textos críticos do autor. Segundo ela, “o uso de termos como ‘geração’, ‘radiografia’, ‘testemunho’ e ‘fotografia’ procuram estabelecer a associação das narrativas [de Caio Fernando Abreu] com seu momento histórico” (PORTO, 2005, p. 42). De fato, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 1982, no calor do lançamento de *Morangos mofados*, Heloisa Buarque de Holanda propõe que o livro é o retrato de uma geração,

Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer do aqui e agora. (HOLANDA. Apud: ABREU, 2005 b, p. 10).⁹

Além disso, em diversos trabalhos recentes, sua obra é inserida na chamada “Literatura gay”, problemática segmentação que infelizmente domina o mercado

⁸ Em *A AIDS e suas metáforas*, Susan Sontag apresenta um percurso histórico interessante em que determinadas doenças eram associadas a um estado mental ou encaradas como punição aos sujeitos. A esse respeito ela afirma: “O câncer é visto como uma doença a que são particularmente suscetíveis os psicologicamente derrotados, os introvertidos, os reprimidos – especialmente os que reprimem a raiva ou os sentimentos sexuais, do mesmo modo como a tuberculose, no século XIX e no início do século XX (até ser descoberta sua cura), era considerada uma doença que tendia a atacar os hipersensíveis, os talentosos, os passionais”. (SONTAG, 1989, p. 17).

⁹ A crônica introduz a atual edição do volume de contos, da editora Agir.

editorial e grande parte da crítica literária na contemporaneidade.¹⁰ O curioso é que o próprio Caio Fernando Abreu recusava a posição de ídolo ou de herói de uma geração. Em entrevista mencionada na biografia do autor, ele afirma: “Acontece que não sou [porta-voz] e não quero assumir esse papel, porque – estou usando o máximo de, desculpem, sinceridade – não sirvo nem pra porta-voz de mim mesmo.” (ABREU apud CALLEGARI, 2008, p. 73-74).

Desta forma, classificar a obra do autor gaúcho como pertencente à “literatura gay” ou à “literatura pós-ditadura militar” é um equívoco que será refutado em alguns momentos nesta tese. Flora Sussekind também discorda de tal aproximação, assinalando que o conto “Garopaba, mon amour”, apesar de retratar a tortura na ditadura militar, ultrapassa os limites do mero retrato da realidade ou denúncia:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror, como se percebia nos trechos de Renato Tapajós ou Rodolfo Konder [...], ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura, como fazem Gabeira e Sirkis diversas vezes nas suas memórias políticas. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento da experiência. Mas sim literatura. (SUSSEKIND, 1985, p. 47). GRIFO MEU.

Ainda que muitos personagens presentes em sua ficção sejam, de fato, homossexuais, exilados políticos ou seres perseguidos em virtude de um posicionamento ideológico, uma postura crítica coerente não pode reduzi-los a isso. O fracasso a que a sexualidade está associada na obra do autor não se deve apenas a fatores externos ao sujeito, como o conservadorismo da sociedade brasileira e a

¹⁰ Alguns dos trabalhos que interpretam a obra de Caio Fernando Abreu de tal forma seriam “Verbo e desejo em ‘Sargento Garcia’: homoerotismo no conto de Caio Fernando Abreu”, de Jarder Fernandes dos Reis, “O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva *queer* em *Morangos mofados*”, de Lizandro Carlos Calegari e a tese de doutorado de Luiz Fernando Lima Braga Júnior, “*Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*”.

repressão do regime militar, mas também pelo modo como a constituição do desejo e do sujeito moderno aparecem nessas obras. Em suma, parafraseando um título de um de seus mais importantes livros de contos, na obra de Caio Fernando Abreu, os amantes que protagonizam as histórias que analisarei adiante não conhecem o paraíso, pouco importa se são homo ou heterossexuais; adolescentes iniciando a vida erótica; senhoras de meia-idade cujo vigor físico começa a entrar em decadência; militantes políticos ou jovens alienados.

Nesse sentido, a leitura de textos reconhecidamente clássicos da chamada “Literatura erótica” foi importante em uma etapa da pesquisa para que pudesse começar a traçar um panorama a respeito dos textos que eu me propunha analisar. Estudar romances de Sade, Bataille e Cleland, bem como os poemas reunidos da coleção traduzida por José Paulo Paes ¹¹, apenas para citar alguns exemplos, serviu para estabelecer um padrão de comparação às avessas.

Explico. Há algo em comum nos textos clássicos da literatura erótica: um desejo que domina os sujeitos, uma busca incessante por uma satisfação provisória, personagens inseridos em um universo em grande medida fantasioso, em que tudo é possível para se atingir o prazer. Homens dotados de órgãos sexuais desproporcionais e de um vigor permanente; mulheres de beleza delicada que nunca envelhecem, permanentemente entregues ao prazer; torturas e posições sexuais que infringem as mais básicas leis da física e da anatomia. Nada detém a busca pelo gozo. Tomadas as devidas proporções, o fato é que tais tópicos são comuns aos livros eróticos,

¹¹ *Poesia erótica em tradução*. José Paulo Paes (org. e tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

mobilizadas de diversas maneiras e, de uma forma ou de outra, presentes nesses polêmicos livros que atravessam os séculos excitando seus leitores e aterrorizando as instituições que se veem obrigadas a destruir as obras e, sem sucesso, relegá-las ao esquecimento.

Esse “algo em comum” não aparece nesses contos de Caio Fernando Abreu. Neles, embora o desejo também seja imperativo, a satisfação erótica não passa de uma *vaga promessa*, o que é pouco, tendo em vista a potência que o desejo mobiliza nos personagens em questão. A busca desses protagonistas pelo gozo norteia a vida dos sujeitos, mas, em geral, fracassa, quer seja por razões externas a eles – como o preconceito, a morte ou a violência – ou pelo desamparo que os constitui e impede que tal promessa efetivamente se concretize além de alguns breves momentos de prazer, muitas vezes bruscamente interrompidos. Um desamparo que a psicanálise, bem como os diversos outros recursos utilizados, não cura, como constata a personagem de “Os sobreviventes”.

Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (ABREU, 2005c, p. 27).

De toda forma, o que se nota é que o sexo pouco aparece nesses contos que tematizam o desejo. No lugar do corpo e do gozo, uma profusão de citações, referências, epígrafes e dedicatórias que parecem ocultar aquele que seria o tema principal desses textos. Como compreender uma abordagem da sexualidade em que as referências pretensamente intelectualizadas – cujo aproveitamento questionarei aqui – parecem ocupar um espaço muito mais significativo do que o sexo propriamente

dito? E ainda: por que os personagens falam tanto sobre as músicas que ouvem, os livros que leem, os filmes a que assistem e tão pouco sobre os corpos que desejam?

É certo que a sexualidade também não é plena em Sade ou John Cleland, para citar duas referências fundamentais. Mas é impossível negar que o desejo é o tema central em *Filosofia na alcova* e *Fanny Hill*. Nesses dois livros, por exemplo, os personagens engendram uma busca pela satisfação, a despeito das dificuldades que encontram e da impossibilidade de satisfazer os impulsos eróticos em definitivo. Isso não ocorre nos contos aqui escolhidos de Caio Fernando Abreu. Os sujeitos mal reconhecem o que desejam e fracassam em suas tentativas de promover um encontro erótico-amoroso. Estão cindidos, deslocados, incompletos, como também estão os personagens sadianos, já que a constituição do desejo reside na impossibilidade de sua plena realização. No entanto, ao observar as narrativas de Caio Fernando Abreu, o que se observa é *a supremacia da incompletude e da efemeridade diante da realização do gozo*.

Malgrado as diferenças estéticas, históricas e ideológicas, há algo que aproxima os textos que compõem aquilo que conhecemos como “Literatura erótica”. Em geral, todos apontam para a infinitude do desejo, embora continuamente reafirmem sua efemeridade. Dentre uma série de exemplos que poderiam ser citados, destaco a obsessão de registrar as mais diversas formas de perversão em *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade. Nas palavras de Eliane Robert Moraes (2013, p. 77), um dos objetivos centrais do livro seria “criar um catálogo paradoxal que, no intento de registrar todas as possibilidades do sexo, termina por render-se ao ilimitado do desejo”.

Mesmo se considerarmos obras mais contemporâneas, como padrão de comparação, como a tetratologia obscena de Hilda Hilst ¹², é possível chegar à conclusão de que o erotismo na obra de Caio Fernando Abreu é mais contido nas descrições das relações sexuais. Em “Os sapatinhos vermelhos”, por exemplo, tema do 3º capítulo desta tese, uma mulher de meia-idade sai à procura de homens para fazer sexo, para se vingar do amante que a abandonou. Tal orgia transformaria Adelina em Gilda, a personagem do filme homônimo de 1946, e o gozo sem limites eliminaria a dor do abandono e a tornaria uma mulher irresistível, permanentemente entregue ao próprio desejo.

Já em *Bufólicas* (2002), Hilda Hilst também se propõe a fazer releituras de contos de fadas, tal como Abreu que afirma ter criado, no conto anteriormente citado, uma “versão para adultos” de “Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen. O resultado do conjunto de poemas da escritora de Jaú é uma paródia em que os seres mitológicos são “portadores de anomalias nas genitálias e praticantes de graus diversos de bizzarrias” (HILST, 2002, p. 8), como afirma Alcir Pécora no prefácio para a atual edição do livro.

Se no conto de Abreu, a cena da orgia ocupa apenas um terço do conto e as falas proferidas naquele momento apenas repetem estereótipos já estabelecidos, os poemas de Hilst se centram na vivência do prazer, ainda que os personagens paguem um alto preço por seu gozo. O propósito do livro é, na verdade, subverter qualquer

¹² Composta pelos livros *Contos d’e escárnio e textos grotescos*, *Bufólicas* (ambos republicados em 2002) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005).

espécie de estereótipo associado à sexualidade, cumprindo o objetivo de rir dos padrões morais conservadores. Ainda nas palavras de Pécora,

A paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da auto-criação, num tom cuja hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal. (HILST, 2002, p. 8).

Tal livre-invenção não aparece nas ações dos amantes do conto de Caio Fernando Abreu, pois não são criadas novas obsessões ou formas de prazer erótico, mas o gozo se limita a atos sexuais que arremedam uma sensualidade advinda de estereótipos que a personagem viu na grande mídia, no cinema e nas revistas femininas, mas que mal foi capaz de compreender.

Adelina é um dos exemplos de personagens que se veem diante de uma *possibilidade* de prazer erótico. No entanto, impõem-se um impasse, uma realização impossível, uma ausência de sentidos de tão forma absoluta que não há outra saída senão recorrer ao clichê. Adelina, por exemplo, não era capaz de engendrar a busca pela satisfação, pela realização do desejo sem encarnar o personagem de Rita Hayworth, filme que ela jamais teria assistido. A impossibilidade da realização do desejo cala a manifestação do prazer, ainda que efêmero, e tal silêncio é preenchido por repetições de fórmulas já estabelecidas.

Em outros casos, a limitação é externa aos sujeitos. Em “Terça-feira gorda”, abordado no derradeiro capítulo dessa tese, dois jovens e belos rapazes se encontram em um baile de carnaval e, a despeito das agressões verbais sofridas, fazem sexo e se apaixonam instantaneamente. O romance, no entanto, é interrompido por um grupo de homofóbicos que espanca o casal. Enquanto o narrador foge, seu amante, a

corporificação da promessa de realização absoluta do desejo, permanece sendo espancado violentamente.

Em *O erotismo*, Bataille (2013) discorre longamente sobre o sofrimento inerente ao desejo. Algo que, em certa medida, esses personagens de Caio Fernando Abreu vivenciam.

Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela [a paixão] introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que comporta a seu contrário, o sofrimento. (BATAILLE, 2013, p. 43).

Nos contos que serão analisados, a mesma *promessa de sofrimento* atinge os sujeitos. Contudo, eles mal chegam a vivenciar as “promessas de felicidade” de que fala Bataille. Em alguns casos, antes que esse efêmero prazer seja vivenciado, a realização é interrompida pela morte, pela repressão ou pelo desamparo próprio da modernidade. Em outras palavras, os amantes dos textos escolhidos não apenas não conhecem o paraíso, mas suas tentativas de encontrá-lo reforçam a impossibilidade do sucesso nessa tarefa.

Organização da tese

Ao longo do período do doutorado, analisei uma série de textos de Caio Fernando Abreu em trabalhos para as disciplinas feitas na FFLCH-USP, em um artigo publicado em uma revista acadêmica¹³ ou mesmo em textos que esbocei, mas que

¹³ Em 2010, publiquei o artigo “Unheimlich e estrangeiros: visões do exílio em ‘Lixo e purpurina’ e ‘London, London ou Ajax Brush and Rubbish’, de Caio Fernando Abreu”, no volume 19 da revista *Terra roxa e outras terras*, da UEL. No texto, analisei contos do autor que tematizam a relação entre exílio e

acabei descartando para a versão final desta tese. Foi preciso estabelecer um recorte preciso para tentar chegar a alguma hipótese acerca da pergunta que norteou a pesquisa. Outras narrativas são abordadas ao longo do texto, mas apenas para corroborar ou iluminar hipóteses acerca destes quatro contos centrais.

Trata-se, na verdade, de dois pares. Por esse motivo, a tese está organizada em duas partes, cada uma delas contendo dois capítulos. Na primeira parte, abordo o tema da iniciação erótica na obra do autor. Para tanto, escolhi dois contos do autor em que esse assunto aparece: “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados*, 1982 e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da Sanga”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, 1988. Na segunda parte, me centro na profunda relação entre morte e erotismo em outros dois contos de Caio Fernando Abreu: “Os sapatinhos vermelhos”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* e “Terça-feira gorda”, de *Morangos mofados*.

Com tal organização não pretendo atingir à totalidade dos momentos da vida erótica dos sujeitos, tendo em vista que abordo tanto a iniciação sexual quanto a morte. O objetivo é fazer um recorte preciso a fim de buscar compreender o erotismo na obra do autor através da observação dos *pontos em comum* do modo como o tema aparece quando a vida sexual se inicia e quando ela termina.

A narrativa de “Sargento Garcia”, conto cuja análise abre a tese, é conduzida por Hermes, o garoto que narra sua primeira relação erótica com o militar que dá nome à história. A sedução é tensa e o personagem diante da violência com que o referido sargento o deseja. Apesar do singelo nome, “Uma praiazinha de areia bem

clara, ali, na beira da sanga”, tema do 2º capítulo e que finaliza a primeira parte da tese, conta uma trágica história em que o narrador-protagonista assassina seu primeiro grande amor após perceber que era desejado por ele. O crime é revelado apenas no final do conto, cuja construção se divide entre a apresentação de uma carta que o narrador escreve a Dudu, o amigo de infância por quem ele se apaixona e que se vê obrigado a assassinar, e o relato sobre a vida desse protagonista em uma grande cidade.

Ao longo da primeira parte, discutirei algumas questões que me parecem inquietantes: em que sentido as vivências eróticas do personagem estão pautadas por essa primeira experiência trágica? Qual a noção de erotismo que essa iniciação sexual mobiliza? É possível afirmar que a sexualidade que se seguirá a esse primeiro evento “só tem a dar a marca de uma nova dor”, como canta a travesti Isadora em “Sargento Garcia”?

Na 2ª parte, apresento uma análise sobre a profunda relação entre a morte e o erotismo na obra de Caio Fernando Abreu a partir de dois contos do autor. O tema também está presente em outros textos, sobretudo em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Nessas histórias, a morte se introduz no seio da narrativa à revelia do indivíduo e representa o fim de sua vida e de suas vivências eróticas.

Paralelamente a análise desses quatro contos centrais, apresento também um breve comentário sobre outros dois textos do autor. Neles, os sujeitos vivenciam a sexualidade, conectam-se sexualmente, ou mesmo, em um dos casos, chegam a vivenciar o gozo e o amor.

O primeiro deles é “Pequeno monstro”, publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Tal como os dois contos analisados no segundo capítulo, narra-se uma história de iniciação sexual. O narrador, o pequeno mostro do título, é um adolescente recluso, avesso a qualquer contato social e com uma autoimagem profundamente negativa. A chegada de um primo mais velho promove o início de um processo de amadurecimento. Alex ensina o narrador a se masturbar e, em um ato de mútua estimulação manual, faz com que o narrador alcance o orgasmo pela primeira vez, gozo que ambos atingem.

Outro texto que aborda uma aproximação bem-sucedida entre dois sujeitos é o belíssimo “Aqueles dois”. No conto de *Morangos mofados*, os sentidos da homofobia de que os personagens são vítimas é invertido, pois, a despeito do preconceito que sofrem, a infelicidade não está associada aos protagonistas. Raul e Saul são o exato oposto da mesquinhez que caracteriza as outras pessoas do “deserto de almas” em que trabalham: altos, belos e dignos, possuem um gosto artístico refinado e uma sensibilidade incomum.

Tendo essa organização dos capítulos em vista e as principais perguntas norteadoras, passo ao momento mais difícil e prazeroso deste trabalho: a análise dos textos de Caio Fernando Abreu.

**PARTE I: A marca de uma nova dor: a iniciação erótica em
contos de Caio Fernando Abreu**

Até mais que treze anos, por exemplo, eu estava em atraso quanto ao que os americanos chamam de “fatos da vida”. Essa expressão se refere à relação profunda de amor entre um homem e uma mulher, da qual nascem os filhos (...) Depois, com o decorrer de mais tempo, em vez de me sentir escandalizada pelo modo como um homem e uma mulher se unem, passei a achar esse modo de uma grande perfeição. E também de uma grande delicadeza.

“A descoberta do mundo”, Clarice Lispector.

Considerações iniciais

A primeira parte desta tese propõe uma análise sobre “Sargento Garcia” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, contos publicados em *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso*, respectivamente. As histórias são contadas em primeira pessoa e se centram no relato da iniciação erótica dos jovens narradores. Na primeira, o garoto Hermes tem com o militar que dá título a “Sargento Garcia” sua primeira relação sexual. Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, um narrador não nomeado se apaixona por um amigo chamado Dudu e, atordoado com a força do desejo que sente pelo garoto, bate com uma pedra na cabeça do amado, matando-o. Mais uma vez, a epígrafe escolhida para introduzir essa última história é profundamente representativa: “Each man kills the things he loves”, afirma Oscar Wilde.

O tema é recorrente na tradição da literatura erótica e aparece em clássicos do gênero como *La philosophie dans le boudoir* (1795), de Sade, *Les Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, e *Fanny Hill*, de John Cleland (1748), apenas para citar alguns dos exemplos mais óbvios. Em geral, uma jovem garota é iniciada sexualmente por um homem experiente e muitos relatos da dor da penetração são utilizados para descrever o episódio, bem como os minuciosos detalhes das posições sexuais que a menina aprende e o prazer que ela passa a sentir após essa tão celebrada estreia.¹⁴

¹⁴ No entanto, não raro, a primeira experiência das jovens ocorre com outra mulher mais experiente do que elas. Só depois disso, elas passam a se relacionar com homens, muito embora as experiências homoeróticas permaneçam acontecendo após a iniciação heterossexual.

O caderno rosa de Lori Lamby é um exemplo de romance contemporâneo em que a iniciação sexual é abordada. Ainda que esse enredo seja posto a prova a todo o momento, é possível afirmar que no livro são narradas as memórias eróticas de uma menina de oito anos. De toda forma, trata-se de uma narrativa centrada na minuciosa descrição das posições sexuais e dos diversos modos que essa jovem buscaria alcançar o próprio prazer, bem como proporcionar o gozo a outras pessoas de várias idades. Há diversas discussões a respeito da construção do narrador e da problematização da indústria cultural que distanciam esse romance de outros em que a iniciação sexual é abordada. No entanto, há um ponto em comum entre as narrativas de Lori Lamby e de *Fanny Hill*, para citar dois exemplos de contextos totalmente diversos: ao contrário das duas narrativas escolhidas de Caio Fernando Abreu para nortear essa primeira parte da tese, fala-se de sexo o tempo todo e dos modos mais ilustrativos possíveis.

Em “Sargento Garcia” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, a iniciação erótica representada não é vivenciada por duas jovens donzelas, mas por dois garotos em relações homoafetivas. Apesar desta diferença, as narrativas não deixam de reproduzir um ponto constante nos romances eróticos que abordam a perda da virgindade. Em *Fanny Hill*, por exemplo, a despeito da dor, o prazer alcançado nessa primeira relação marcará a vida da protagonista, que seguirá em busca de sua satisfação erótica. O mesmo ocorre com todas as mulheres que ela encontra pelo caminho e cujas histórias também são narradas no romance.

Da mesma forma, nessas duas narrativas de Caio Fernando Abreu as primeiras experiências prenunciam as vivências posteriores na vida desses jovens. No entanto, nesses contos do escritor gaúcho, os primeiros contatos sexuais e amorosos não

anunciam uma vida devotada à busca pelo prazer cada vez mais refinado, como no caso dos romances eróticos citados, mas um erotismo associado à dor, ao sofrimento e à incompletude.

É fato que dor e prazer estão intrinsecamente relacionados nos diversos relatos de defloração que povoam a literatura erótica. Na tese *“Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances setecentistas”*, a pesquisadora Mariana Marques mostra como a dor na relação sexual é uma distinção extremamente valorizada na iniciação erótica de uma garota. Segundo ela, há uma constante nos romances *Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure*, de John Cleland, e *Margot La Ravaudeuse*, de Jean-Charles Fougeret de Monbron:

(...) a presença do hímen como principal sinal de honestidade e “pureza” da mulher, o que faz com que as prostitutas, nos romances, demonstrem todo um arsenal de técnicas para reproduzir o original e “vendê-lo” a preços exorbitantes. (MARQUES, 2011, p. 56).

Nesses romances, o momento da iniciação sexual é de tal forma importante que passa a ser reproduzido e imitado ao longo da vida. Não são pouco frequentes os relatos de mulheres que, apesar de uma vasta experiência, não podem ser facilmente penetradas, o que gera muito prazer para o homem com quem elas se relacionam. É como se esta primeira vez fosse eternamente lembrada, encenada e artificialmente reproduzida, o que dá uma medida do impacto dessa experiência. Trata-se de um instante inaugural que encontrará efeitos ao longo da vida dos sujeitos desejantes. Em sua trajetória, Fanny Hill buscará vivenciar uma experiência semelhante àquela em que perdeu sua virgindade. Nesse sentido, fazer sexo com homens de pênis monstruosamente grandes a fará lembrar-se desse dia. Associada ao ato sexual, a dor é, portanto, nesses casos, um modo refinado de prazer, algo que distancia o sexo da

mera banalidade e o torna um elemento de rememoração de uma experiência prazerosa do passado.

Em *O caderno Rosa de Lori Lamby*, tal associação também é feita. Em uma carta que teria sido escrita por um dos amantes mais velhos da protagonista (ou inventada por ela ou por seu pai, também escritor) há a correspondência entre dor e prazer, bem como entre a iniciação erótica e os gozos futuros:

O lindo seria por uma argolinha assim na tua cona gordinha, só na beiradinha do lábio lá dentro (acho que alguém já teve essa ideia), e você sempre se lembraria de mim quando um dia, Lorinha, mulher feita, sentisse uma pica lá dentro. Ia talvez machucar só um pouquinho, mas a lembrança das nossas carícias, a lembrança dessa você de antes, você-menina putinha e deliciosa, te faria encharcada de gozo. (HILST, 2005, p. 87).

Tal associação entre dor e prazer também aparece nos contos de Caio Fernando Abreu aqui escolhidos. Há, no entanto, uma diferença fundamental que particularmente me interessa: a dor, nos contos do gaúcho, é muito mais a vivência de um sofrimento, uma experiência de ausência, solidão e finitude, do que uma maneira de se alcançar o prazer ou de se rememorar a felicidade e a satisfação da primeira relação sexual.

Defenderei aqui que essas narrativas encenam iniciações sexuais que, apesar de se constituírem como promessas de um prazer absoluto, são marcadas pelo sofrimento, pela violência e pela morte e nesse sentido distanciam-se dos textos da tradição da literatura erótica. Se para Fanny Hill sua primeira relação sexual antecipa uma vida permanentemente dedicada ao desejo e ao prazer,¹⁵ a descrição do início da

¹⁵ Vale lembrar que, no final do romance, Fanny Hill abandona a promiscuidade e a prostituição, após reencontrar-se com seu primeiro grande amor, Charles, o homem com quem ela perdeu a virgindade. O

vida sexual e amorosa de Hermes, de “Sargento Garcia”, e do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” é povoada por angústias dos mais diversos tipos, o que encontra ecos ao longo da vida dos personagens. De alguma forma, trata-se de uma antevisão trágica a respeito da sexualidade.

Em “Sargento Garcia” há uma cena em que tal tragicidade fica evidente. No momento em que as portas do quarto do motel barato se fecham, o narrador ouve a voz da travesti Isadora, que gerencia o local, cantando o bolero de Altemar Dutra chamado “Que queres tu de mim?”:

O Sargento me empurrou. Entre a farda verde e o robe cheio de manchas, o cheiro de suor e perfume adocicado, imprensado no corredor estreito, eu. Isadora cantava que queres tu de mim que fazes junto a mim se tudo está perdido amor? Um ruído seco, ferro contra ferro. A cama com lençóis encardidos, um rolo de papel higiênico cor-de-rosa sobre o caixote que servia de mesinha-de-cabeceira. (ABREU, 2005 b, p. 91) GRIFO MEU.

Como em diversos outros textos do autor gaúcho, há uma trilha musical que dá o tom da história e apresenta-se como um contraponto importante para os eventos narrados. Nesse caso, o bolero é onipresente na cena, indicando que a entrega amorosa teria sido profundamente dolorosa e prenunciadora de sofrimentos futuros. No entanto, a sensualidade desse ritmo musical põe em questão a melancolia sugerida

seguinte trecho é representativo para notar como o discurso da personagem muda, tornando-se, por fim, profundamente moralista:

Dessa forma, por fim, cheguei, a salvo das intempéries, ao porto em que, no seio da virtude, recolho os meus últimos encantos impolutos da vida, de onde, olhando retrospectivamente o caminho do vício que eu percorrera e comparando seus infames prazeres com as alegrias infinitamente superiores da inocência, não pude deixar de lamentar, até mesmo por uma questão de bom gosto, aquela que, mergulhadas numa sensualidade lasciva são insensíveis aos encantos mais delicados da VIRTUDE, comparados à qual nem mesmo o PRAZER tem maior amiga, nem o VÍCIO, maior inimiga. (CLELAND, 2008, p. 253)

pela letra da canção, apontando também para os prazeres eróticos que serão futuramente vivenciados pelo garoto.

Já em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” não há nenhuma menção clara à virgindade das personagens. Ainda assim, se o protagonista menciona uma série de relações sexuais vivenciadas por ele, é possível notar que todas foram posteriores ao evento ocorrido no Passo da Guanxuma, o assassinato de Dudu, central para a narrativa e ao qual ele se refere o tempo todo. A presença desse conto em um capítulo destinado a analisar textos sobre a iniciação sexual de personagens de Caio Fernando Abreu se justifica no sentido de que “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” aborda a força impactante de um grande amor de juventude na vida de um sujeito. O conto não faz menção a uma relação erótica vivida entre o narrador e sua grande paixão, tendo em vista que o assassinato ocorre exatamente porque o primeiro se assusta com a promessa de erotismo no olhar do ser amado. Isso prova a importância desse evento ocorrido na adolescência do protagonista, traumático o suficiente para marcar toda sua vida sexual, pois ele mesmo deixa claro no texto que não houve nada mais importante do que a amizade e o amor por Dudu.

Em *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro*, Bruno Souza Leal chega a uma importante conclusão, que reverbera a tese que defenderei ao longo deste trabalho:

Tanto faz se as personagens são hetero, homo ou bissexuais. O importante é que elas, ao procurar sua verdade, esbarram na própria incapacidade de definir-se através da sexualidade. Por outro lado, o texto literário não só ratifica tal dimensão do eu como espaço

definidor de uma identidade, como também mostra o limite, a incapacidade de cumprir o que promete. (LEAL, 2002, p. 105)

Na obra de Caio Fernando Abreu, a realização erótica é permanentemente buscada pelos personagens. As vivências narradas nos textos, no entanto, comprovam que as limitações e impossibilidades do erotismo são definidores da identidade dos sujeitos, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, nunca deixa de ser um ponto essencial de suas existências. Como afirma Leal, pouco importa a orientação sexual dos indivíduos, essa trágica condição é comum a todos.

Nos contos analisados nesta tese o desejo é sempre imperativo. Ainda que o sujeito se depare com limitações intransponíveis, como o fato de o primeiro ser amado estar morto, outros objetos provisórios de desejo surgem, ainda que, em comparação com o amor da adolescência, os novos contatos eróticos estejam sempre relegados a uma posição inferior pelo narrador. Como comprovam as vivências de Hermes e do assassino de Dudu, protagonistas de “Sargento Garcia” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, desde o início, a vida erótica e afetiva gera sofrimento e é, ao mesmo tempo, responsável por alguma espécie de prazer. Apesar da aparente contradição, é a busca por essa satisfação que rege o destino dos personagens, como procurarei mostrar mais adiante.

As experiências sexuais não deixam de ocorrer, mas trazem consigo uma marca indelével e trágica. “A marca de uma nova dor”, como diz a canção que Isadora canta, a trilha sonora daquilo que, segundo a travesti, seria um “momento histórico”: o começo da vida sexual. Ao retratar o modo como essas personagens iniciam suas primeiras relações sexuais muito é dito sobre o modo como o erotismo se prolongará

ao longo de suas existências. Trata-se de uma marca indelével e permanente. Uma prazerosa, porém trágica, promessa de um gozo efêmero.

Tal iniciação pode também levar ao gozo e à aproximação afetiva. Em “Pequeno monstro”, por exemplo, a masturbação não é uma indireta maneira de alcançar o sujeito que se deseja, mas uma autêntica forma de prazer e de aproximação entre o narrador e seu primo. No entanto, ainda que a lembrança de Alex e os futuros gozos solitários do protagonista possam aproximar os amantes, não se pode perder de vista que a separação entre eles é inequívoca, o que gera saudade e dor no adolescente.

Isso posto, reafirmo algumas das perguntas norteadoras no presente capítulo: de que forma esses personagens adquirem um conhecimento do próprio corpo? Como se apropriam do corpo do outro? O que a iniciação sexual prenuncia? Há algo além da vaga e incompleta realização erótica ou o começo da vida sexual dos sujeitos traz apenas, como uma única promessa, “a marca de uma nova dor”?

**Capítulo 1: A marca de uma nova dor: a iniciação
erótica em “Sargento Garcia”**

“Sargento Garcia” é, certamente, um dos mais famosos contos de Caio Fernando Abreu. Tema de diversos estudos acadêmicos e roteiro para um curta-metragem premiado no Festival de Gramado, a história faz parte de um dos livros de maior sucesso do autor gaúcho: *Morangos mofados*, publicado em 1982. A narrativa esconde uma série de subentendidos e apresenta tópicos recorrentes na obra do autor e temas centrais nos quatro contos centrais nesta tese de doutorado: a condição de indivíduos deslocados em relação ao mundo em que vivem e a problematização do desejo que vivenciam, tendo em vista o cerceamento causado pela homofobia e pelo conservadorismo da Ditadura militar, bem como as limitações inerentes ao desejo que se configura apenas como uma promessa parcialmente realizada.

Apesar de esse ser um texto particularmente importante para o autor, grande parte das análises do conto reside apenas na discussão sobre o homoerotismo, como se os homossexuais Hermes, Garcia e Isadora não representassem nada além de uma orientação sexual. Mesmo Fernando Arenas, pesquisador que discute em seus estudos a complexidade da obra de Caio Fernando Abreu, associa os textos do escritor gaúcho e a chamada “literatura queer”:

Furthermore, Abreu was an integral part of a specifically “gay” or “queer” global culture that is reflected in the literature, film and music of various parts of Europe, Latin America and, specially, North America, which today constitute common points of reference for “gay” or “queer” subjects transnationally. (ARENAS, 2003, p. 45)¹⁶

¹⁶ “Além disso, Abreu constituiu uma parte integral de uma cultura global especificamente “gay” ou “queer” que se reflete na literatura, em filmes e na música de várias partes da Europa, da América Latina e, especificamente, da América do Norte, que hoje constituem referências comuns para sujeitos “gays” ou “queers” em escala transnacional”. (ARENAS, 2003, p. 45)

Esta análise não ignora que “Sargento Garcia” tematiza uma relação homoerótica, mas a interpretação não reside apenas nesse aspecto. O foco aqui é a condição limite em que se encontram as personagens do conto. É certo que todos são, de uma forma ou de outra, homossexuais. No entanto, antes de tudo, são indivíduos deslocados, vivendo em uma condição de permanente desajuste, comum aos protagonistas da obra de Caio Fernando Abreu, tal como o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da Sanga”, Adelina ou os jovens foliões de “Terça-feira gorda”.

Essa recusa de um enquadramento rígido desses textos em uma temática apenas homoerótica vem do próprio autor. Em diversos momentos, Caio Fernando Abreu recusou interpretações que inserem sua literatura em um gueto ou que atribuem a ela a função de ser bandeira de grupos ou movimentos. Em carta enviada ao amigo e escritor João Silvério Trevisan, escrita em 18 de outubro de 1983, ele afirma:

Nunca me liguei a movimentos de liberação gay porque acho que não existe homossexualismo, existe sexualismo (...) quando põe o rótulo homossexual ou bissexual, você reforça preconceitos. (ABREU, apud DIP, 2009, p. 90).

Sargento Garcia, o protagonista e Isadora, a travesti que aluga o quarto onde a relação sexual ocorre, vivem em um permanente limiar. Garcia, por exemplo, é um subalterno em um complexo sistema hierárquico, facilmente enganado e obrigado a dispensar o garoto de classe média da obrigação de “servir à pátria” (ABREU, 2005 c, p. 84), imposição que tanto valorizava. No entanto, naquele breve momento em que Hermes e os outros garotos se encontram nus diante dele para se apresentar ao serviço militar, ele é uma autoridade. Por um lado, um homem que exige ordem e

disciplina, exalando masculinidade e recriminando qualquer atitude que não seja ostensivamente viril. Por outro, um íntimo conhecido de Isadora, um homossexual de longa data, cujo nome remete ao patético inimigo de Zorro, um gordo e fracassado policial, incapaz de derrotar o herói mascarado que protagoniza a história do gibi e da televisão.

Evidentemente, a condição de ridículo do personagem não se deve a sua homoafetividade. Mesmo porque o pastiche parece se limitar ao nome do Sargento e na inevitável comparação com o personagem da série americana dos anos 1950. De resto, o conto encena uma vivência trágica em diversos sentidos. Em um primeiro momento, há uma profunda crítica à sociedade brasileira que, ao longo da ditadura militar e ainda nos dias de hoje, condena o homossexualismo. No entanto, o conto não se limita a essa constatação das limitações da liberdade erótica dos sujeitos em um país como o Brasil, mas aponta para outras questões concernentes à sexualidade e à forma narrativa.

Cinema e literatura: a condição limite da estrutura narrativa

Em “Sargento Garcia” a abordagem sobre a condição limite se encontra representada também na estrutura textual, já que o conto se encontra no limiar entre duas linguagens: a do cinema e a da literatura. Caio Fernando Abreu era um grande interessado na sétima arte, como demonstram suas cartas e depoimentos, bem como a frequente construção cinematográfica de sua obra. Em texto presente na mais recente edição do romance *Onde andarás Dulce Veiga?*, José Geraldo Couto afirma:

Escritor cinéfilo, como um Paul Auster ou um Manuel Puig, Caio explora de maneira consciente e deliberada as conexões e os atritos entre a linguagem audiovisual e a escrita, servindo-se das experiências mais fecundas de uma e de outra para ampliar seu instrumental expressivo e aproximar-se do coração selvagem da vida.

Os contos e romances de Caio Fernando Abreu pressupõem um acervo de imagens, signos e clichês provenientes do cinema e incorporados à cultura de nossa época. Por isso são frequentes em seus contos e romances as referências, ora poéticas, ora irônicas, a cenas clássicas, a frases célebres, a estrelas. (COUTO, apud ABREU, 2007 c, pp. 5-6).

No entanto, mais do que um interesse particular que, ao lado de tantos outros, compõem aquilo que Clarice Lispector chama de “o caldo de cultura de qualquer história”,¹⁷ o cinema é um método de estruturação textual que vai além da presença do bolero de Altemar Dutra como trilha sonora que embala a narrativa.

Em “Sargento Garcia” a estrutura cinematográfica pressupõe uma sequência cronológica clara e a fragmentação aparece na organização narrativa através dos recursos próprios do cinema moderno: o olhar do narrador que age como uma câmera, focalizando detalhes do corpo dos outros personagens, flash-backs e closes.

“Sargento Garcia” é dividido em três partes. A primeira delas é de tal forma regida pelo silêncio que alguns sons, imperceptíveis em outro contexto, parecem aumentar ainda mais a agonia de Hermes, acentuando a humilhação em que ele se encontra. Nu, assim como os outros rapazes, o protagonista se vê exposto ao olhar do Sargento, que se aproveita da fragilidade de seus futuros subordinados para exercer sua crueldade. Os únicos sons que cortam o silêncio são a voz de Garcia gritando

¹⁷ “E houve tudo o que mais não sei, e que é o caldo de cultura de qualquer história”. (LISPECTOR, 1999. p. 240).

ofensas e os risos dos outros homens quando o Sargento humilha Hermes. Nessas ocasiões, outros sons parecem amplificar ainda mais a tensão do momento.

Só se ouvia o ruído das pás do ventilador girando enferrujadas no teto. (...) Atrás dele [Garcia], a parede de reboco descascado, a janela pintada de azul-marinho aberta sobre um pátio cheio de cinamomos caiados de branco até a metade do tronco. Nenhum vento nas copas imóveis. E moscas, amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre o cheiro de bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos. De repente, mais nu do que os outros, eu: no centro da sala. O suor escorria pelos sovacos. (ABREU, 2005 c, p. 79) GRIFO MEU.

A sinestesia é o recurso estilístico mais marcante no trecho. O cheiro de suor e de dejetos de animais, o calor daquela tarde quente e, sobretudo, o barulho das moscas e das pás do ventilador evidenciam ainda mais o constrangimento do personagem. Os mesmos ruídos aparecem em outros momentos do conto. O primeiro deles ocorre logo após Hermes ser humilhado pelo Sargento por não ter ouvido quando esse o chamou.

- Tem cera nos ouvidos, pamonha?

Olhou em volta, pedindo aprovação, dando licença. Um alívio percorreu a sala. Os homens riam livremente agora. (...)

- Não, meu Sargento.

- E no rabo?

Surpreso e suspenso, o coro de risos. As pás do ventilador voltaram a arranhar o silêncio, feito filme de mocinho, um segundo antes do tiro. (ABREU, 2005 c, p. 80) GRIFO MEU.

Como não se lembrar de “filmes de mocinho” como o clássico “Once upon a time in the west” (1968), de Sergio Leone? Na famosa cena inicial, três homens aguardam a chegada de Harmonica, personagem interpretado por Charles Bronson. O silêncio que impera na cena é acentuado pelo ranger constante de um moinho de vento e por outros sons, como uma mosca que atormenta um dos homens e uma

goteira que incomoda outro. Com isso, a tensão aumenta a cada instante, pois o espectador imagina que algo de muito grave irá acontecer em pouco tempo. Após longos dez minutos, ouve-se o barulho do trem que traz o inimigo tão aguardado e o som de sua gaita. O inevitável, então, acontece: Harmonica mata todos aqueles que o esperavam.

Também em “Sargento Garcia”, toda a primeira parte do texto serve para acentuar a tensão da narrativa anunciando, dessa forma, que algo muito importante está por vir. Assim como no clássico de Sergio Leone, nenhuma música ou voz é ouvida e, com isso, amplificam-se os pequenos sons que seriam imperceptíveis se espectador e personagens não estivessem à espera de algo importante.

Para além desse recurso cinematográfico, é inevitável pensar que esses ruídos também metaforizam a violência latente do momento:

- Está com medo, molóide?

- Não, meu Sargento. É que.

O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu estremecer comigo. Na parede, o retrato do marechal Castelo Branco oscilou. (ABREU, 2005 c, p. 81).

Tudo estremece com o estalar do chicote do Sargento, até mesmo o retrato do marechal Castelo Branco na parede. Evidentemente, a violência daquele homem atinge apenas o retrato do militar, nunca o indivíduo Castelo Branco ou o poder que ele representa. Ao contrário, tal chicote remete ao autoritarismo do regime comandado pelo general e que submete a todos naquela sala, inclusive o Sargento. O estalido do rebenque move o quadro e, com isso, os olhos de Hermes – e do leitor – se voltam para a figura do militar que comandou o país nos primeiros anos após o golpe

de 1964, lembrando a todos de que há uma força maior que governa o país naquele momento.

Ainda tendo em vista as complexas relações de poder que determinam a organização de nossa sociedade, como Foucault explica em *História da sexualidade*, é preciso lembrar que o poder não é uma instância única, personalizada, unívoca em suas manifestações e atuações, mas composto por forças que não se limitam apenas às ordens dadas de cima para baixo. Em outras palavras, não é apenas Castelo Branco o responsável pela ditadura militar no Brasil naquele período, mas todos aqueles que governam e são governados por ela. Sendo assim, ainda que Garcia seja um subordinado e obedeça a ordens superiores, é certo que ele também age ativamente na engrenagem do poder: humilhando os rapazes que serão seus subordinados no futuro e exercendo sua autoridade pelos breves minutos que Hermes ali se encontra. Em certo sentido, nos momentos em que isso ocorre, Castelo Branco não passa de um retrato na parede.

Dessa forma, a cena insere tal vivência íntima de Hermes em um contexto autoritário, tendo em vista que ele inicia-se no prazer com um militar que o agride tanto publicamente quanto no quarto, durante o ato sexual. Dessa forma, este “quadro na parede” evidencia também que há uma hierarquia de poder e que o Sargento ocupa uma posição inferior a Castelo Branco. Com isso, instaura-se na narrativa a representação das repressões das mais diversas ordens que regem os personagens e, na mesma medida em que concede a Garcia um poder absoluto e provisório, lembra que ele não é a lei, mas um sujeito que contraria as ordens vigentes

ao se relacionar sexualmente com outro homem utilizando o quartel como local de sedução.

De toda forma, o curioso é notar que, em um conto destinado a abordar uma iniciação sexual, o personagem histórico representado no quadro não é outro senão o militar que inaugura a ditadura no país. Trata-se, portanto, de duas iniciações: uma na escala política, com o início do período de exceção pós-1964; outro na escala erótica, com a primeira relação sexual desse jovem. Cria-se com isso um paralelo entre a instauração de um regime político autoritário no Brasil e o começo da vida sexual de um garoto, também marcada pela violência de um militar que fazia parte desse governo de exceção. Tal paralelo reforça o aspecto tirânico dessa primeira experiência erótica, mas é importante lembrar que essa submissão não determina sofrimento, mas uma paradoxal satisfação por meio da dor física e da humilhação moral.

Há outras relações de poder em jogo na cena. Hermes é, nas palavras de Garcia, um “mocinho delicado”, “daqueles bem-educados” (ABREU, 2005 c, p. 81), ou seja, um menino de classe média cuja família consegue proporcionar conforto e segurança, fazendo com que ele, inclusive, seja dispensado do serviço militar obrigatório. Essa não é a realidade dos outros homens ali, “analfabetos” que “vão continuar pastando que nem gado até a morte” (ABREU, 2005 c, p. 84), como afirma o Sargento. É evidente que aqueles soldados não podiam se dar ao luxo de, como Hermes, não trabalhar e ter tempo para estudar filosofia, desenhar, ouvir Nara Leão e ler *As mil e uma noites*, em um quarto que tem um “anjo da guarda com a moldura quebrada” e uma “janela que dá para um jasmineiro” (ABREU, 2005 c, p. 84). São garotos pobres como o “alemão de costela quebrada, quase furando a barriga

sacudida por um riso banguela” (ABREU, 2005 c, p. 80), que ri de Hermes quando ele é humilhado pelo Sargento Garcia.

Por um breve momento, o jovem protagonista é submetido às regras e à realidade que também subjagam os futuros soldados pobres e, durante esse período, sofre algumas humilhações cruéis. No entanto, quando Hermes vai embora, ele deixa para trás os outros jovens que haviam rido dele e que permanecerão sendo humilhados pelo Sargento Garcia. Após a saída do menino rico, a ordem se restabelece, pois se encerra essa momentânea democratização da repressão: os pobres continuam sendo humilhados como sempre foram e os ricos retornam para seu conforto habitual.¹⁸

Nesse breve momento, a repressão atinge tanto os futuros soldados quanto o narrador da história, apesar de apenas este último conseguir se livrar da obrigação de servir o exército. Todos estão nus e certamente constrangidos com isso. Para descrever o cenário e a tensão do momento, o narrador utiliza um recurso cinematográfico por excelência: o close. Em algumas passagens, podemos ver como seu olhar comporta-se como uma câmera que focaliza partes do corpo desses homens, sem apresentá-los inteiramente ou em um primeiro plano.

- Tem cera nos ouvidos, pamonha?

¹⁸ Em *Barrela*, o dramaturgo Plínio Marcos expõe um conflito social parecido, embora ainda mais violento. A peça de 1976 encena, em um único ato, uma noite em uma cela de prisão ocupada por cinco homens pobres. A rotina da cadeia é interrompida por conta de um fato inusitado: o encarceramento de um garoto rico, que permanecerá na mesma cela que os demais personagens durante o período em que transcorre a ação da peça. Ao longo dessa única noite que o menino passa na cadeia, ele é imobilizado por três homens e estuprado pelo preso Portuga. Por fim, o estuprador é assassinado diante de todos por Tirica que, incapaz de sodomizar o garoto, é ridicularizado por aquele que violentou o menino rico. Estuprado e testemunha de um cruel assassinato, o jovem chora copiosamente, mas ao fim da peça, é libertado.

Olhou em volta, pedindo aprovação, dando licença. Um alívio percorreu a sala. Os homens riam livremente agora. Podia ver, à minha direita, o alemão de costela quebrada, a ponta quase furando a barriga sacudida por um riso banguela. E o saco murcho do crioulo parrudo. (ABREU, 2005 c, p. 80) GRIFO MEU.

Cria-se uma espécie de metonímia para representar os sujeitos, através de uma estrutura textual que remete a construção cinematográfica moderna. Estabelece-se uma sobreposição de diversos planos: o narrador olha para partes do corpo desses homens e, em seguida, relembra a fala deles. Em nenhum momento esses rapazes aparecem por completo, mas apenas partes de seus corpos ou trechos de suas falas. Os personagens são fragmentados pelo olhar de Hermes que, como um diretor manipulando a câmera de filmagem para narrar uma história, relata apenas aquilo que mais chamou a atenção sobre aqueles futuros soldados: a costela do alemão quebrada em um acidente de trabalho no campo e o negro que, a despeito de seu “saco murcho”, reafirma sua virilidade por meio da força física.

Mas há algo que o olhar de Hermes focaliza com mais atenção e que domina toda a narrativa: a presença do corpo e do desejo pelo sargento Garcia. Novamente, o recurso do close é utilizado, não mais para apresentar o personagem de maneira fragmentada, mas para descrever de maneira mais nítida o homem desejado, em um prenúncio da tensão sexual que se estabelece desde o primeiro momento entre Hermes e o homem com quem ele terá sua primeira experiência erótica.

Levantou-se e veio vindo na minha direção. A camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados, duros de brilhantina, colados sobre o crânio. (ABREU, 2005 c, p. 80). GRIFO MEU.

A ideia de ereção se sobressai nos adjetivos escolhidos para descrever o Sargento na cena (“ereto”, “tenso”, “duro”). Cria-se com isso uma transferência de sentido: do órgão sexual que se sabe ereto, duro e tenso para o chicote que Garcia utiliza e para a aparência de seu cabelo. A representação erótica do militar está, mais uma vez, pautada pelo autoritarismo, tendo em vista que o objeto que representa metaforicamente o pênis não é outro senão um chicote usado para ferir cavalos e assustar aspirantes a soldados.

O corpo do sargento é tão impositivo no texto quanto sua personalidade é autoritária na história. Há descrições físicas de Garcia por toda parte, o que chama atenção para a falta de informações sobre a aparência do narrador. Essa desproporção remete a desigualdade de poder entre os sujeitos desejantes. Embora esteja nu no momento do primeiro contato com Garcia, o corpo de Hermes só aparece através do olhar do outro. Entretanto, tanto o corpo, como as palavras e o comportamento do militar são onipresentes na narrativa.

Como não podia deixar de ser, Garcia o observa de modo profundamente inquisitivo, vendo no corpo do garoto o que até mesmo ele desconhece.

Muito perto, cheiro de suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina. Sem mover os olhos, senti seus olhos de cobra percorrendo meu corpo vagorosamente. Leão entediado, general espartano, tão minucioso que podia descobrir a cicatriz de arame farpado escondida na minha coxa direita, os três pontos de uma pedrada entre os cabelos, e pequenas marcas, manchas, mesmo as que eu desconhecia, todas as verrugas e os sinais mais secretos da minha pele. (ABREU, 2005 c, p. 81).

A primeira descrição física feita logo no início do conto é dos olhos do sargento, o órgão através do qual ele observa o narrador. A violência do contato é evidente,

tendo em vista que as primeiras palavras e o primeiro olhar do militar em direção ao garoto são feitos na explícita intenção de humilhá-lo. Diante do olhar inquisidor do outro, o garoto analisa:

Parecia divertido, o olho verde frio de cobra oculto sob as sobrancelhas unidas em ângulo agudo sobre o nariz. (ABREU c, 2005a, p. 80).

Logo em seguida, não sem estar repleta de ódio, a descrição parte para um local mais erotizado do corpo: a boca.

Começava a odiar aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo negro entreaberta sobre os lábios molhados. (ABREU, 2005 c, p. 80).

O manduruvá é aqui mais do que a marca de um regionalismo que localiza o texto em território gaúcho. Trata-se da primeira das muitas metáforas que associam o corpo desejado a elementos da natureza. Mais adiante, ele imagina o “manduruvá peludo” se contorcendo, como se alguém tivesse despejado sal sobre a lesma, fazendo com que ela derretesse.

A imagem parece trágica e está relacionada com o sadismo daqueles que são movidos pela curiosidade de ver um animal se contorcendo após um punhado de sal ser despejado sobre seu corpo. Sadismo que também está presente no sorriso do sargento que essa imagem metaforiza. Considerando que o manduruvá é uma lagarta que se transformaria em uma borboleta, caso seu processo de mutação não fosse sadicamente interrompido, a metáfora se aprofunda. Isso porque o ciclo biológico do animal metaforizaria de maneira positiva a transformação pela qual Hermes passa,

mas a escolha pela imagem do manduruvá sendo destruído de maneira cruel e violenta, se aproxima mais do relato erótico que está sendo contado.¹⁹

Após as primeiras humilhações, surge um sorriso maldoso. As descrições deixam de retomar a natureza primitiva a que são associados o suor, os braços peludos, bem como das “moscas amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre o cheiro da bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos” (ABREU, 2005 c, p. 79). A visão do sorriso expõe a artificialidade do dente de ouro.

O manduruvá contraiu-se, lesma respingada de sal, a cortina afastou-se para um lado. Um brilho de ouro dançou sobre o canino esquerdo. (ABREU, 2005 c, p. 80).

Tal associação entre elementos da natureza e uma sensualidade intensa e verdadeira ocorre também nos romances que Marques analisa. Segundo ela,

A ideia de natureza parece nos romances de Cleland e Fougeret em diferentes etapas da ascensão das duas protagonistas. O tema funciona como metáfora do ideal de beleza e de conduta a ser almejado, mas também pode servir como o contrário disto, para descrever a animalidade que se revela na postura física e no comportamento amoral de personagens suspeitos; é apropriado para relatar o que é verdadeiro, em oposição ao que é artificial. (MARQUES, 2011, p. 269).

A natureza dita o ritmo da iniciação sexual de Hermes, de modo que cada uma das etapas desse evento tem seu reflexo na natureza. Os eventos se iniciam em uma tarde ensolarada e toda a ação transcorre entre o momento em que o sol e o calor fustigam os personagens e o anoitecer deste mesmo dia. Há um interessante paralelo

¹⁹ A representação do corpo do Sargento Garcia, não por acaso, está associada a outros animais. Além do “manduruvá peludo”, há outros bichos mais ameaçadores e com grande potencial de ferir outros seres vivos: o “olho verde frio de cobra” (ABREU, 2005 c, p. 80), representando o olhar perscrutador do personagem. No momento do contato erótico, outro animal aparece: “a mão quente subiu mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda caminhando entre as minhas pernas” (ABREU, 2005 c, p. 88).

entre a posição do sol no céu e o processo de sedução, associando o início da vida sexual a um progressivo anoitecer.

Logo após o convite explícito de Garcia para que o contato erótico se estabelecesse, o narrador descreve o pôr do sol, indicando que, também na natureza, um limiar havia se estabelecido.

Bem no fundo, lá onde o riacho encontrava o Guaíba, só a parte superior do sol estava fora d'água. Devia estar amanhecendo no Japão – antípodas, mônadas – nessas horas eu sempre pensava assim. Me vinha a sensação de que o mundo era enorme, cheio de coisas desconhecidas. Boas nem más. (ABREU, 2005 c, p. 88).

O garoto pensa alguns instantes antes de aceitar o convite do sargento, não sem antes contar a ele que nunca havia feito sexo. A possibilidade de ser o responsável pela iniciação erótica de uma pessoa inexperiente excita Garcia, que garante que ensinará tudo ao jovem. Ao aceitar a proposta, novamente, a natureza reflete a sensação psíquica do protagonista: o sol já havia se posto e o limiar entre o dia e a noite, entre a inocência e a sexualidade fica ainda mais evidente. O narrador antevê seu futuro próximo, associando o erotismo à plena escuridão da noite.

- Pois eu te ensino. Quer?

Traguei fundo. Uma tontura me subiu pela cabeça. De dentro das casas, das árvores e das nuvens, as sombras e os reflexos guardados espiavam, esperando que eu olhasse outra vez direto para o sol. Mas ele já tinha caído no rio. Durante a noite os pontos de luz dormiam quietos, escondidos, guardados no meio das coisas. Ninguém sabia. Nem eu.

- Quero – eu disse. (ABREU, 2005 c, p. 89).

Depois de o ato sexual ter sido consumado, o narrador já não se sente mais inexperiente, pois sua vida sexual havia começado. Essa passagem se manifesta também na natureza, já que, progressivamente, a noite passa a se sobrepor ao dia. A

imagem construída no conto demonstra que não apenas o limite que o pôr do sol representa havia sido ultrapassado, como também aquele que separava Hermes das vivências eróticas. Com isso, o jovem adentra em um tempo e em um espaço trágicos, mas, de alguma forma, redentores.

Por cima das árvores do parque ainda era possível ver algumas nuvens avermelhadas, o rosa virando roxo, depois cinza, até o azul mais escuro e o negro da noite. Vai chover amanhã, pensei, vai cair tanta e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho. As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a merda de todas as ruas. (ABREU, 2005 c, p. 93).

Pequeno monstro: (outra) representação da iniciação erótica.

Cabe aqui uma breve interrupção na análise. O relato da iniciação sexual feito em “Pequeno monstro” é importante para mostrar outras maneiras de representar a iniciação sexual na obra do autor. No conto, um adolescente narra a descoberta do prazer da masturbação, ensinado a ele por um primo mais velho por quem ele se apaixona.

Sobre “Pequeno monstro”, Arenas avalia com precisão que, a despeito da separação do jovem casal, há uma autovalorização decorrente do apaixonamento pelo primo e do prazer vivenciado entre eles.

It is a dramatization of a loss of innocence, but at the same time the discovery of self; a powerfull moment of freedom and happiness at youth, one of the few encountered in the writings of Caio Fernando Abreu.

[...]

This initiation to sex, and possibly to love, is overtly and unapologetically assumed to be gay. The adolescent protagonist lives

a moment of intense self-valorization that escapes any moral constraints. He feels empowered for the first time after assuming the sexual dimension of his young being. By the same token, the author highly valorizes this event where the subject, in spite of his innocence, or perhaps because of his innocence, can experience a moment of authenticity – a freedom of which he will be inevitably robbed. Nevertheless, as ephemeral as this moment may be, it opens up the possibility of a life assumed in earnest and lived to its fullest potential. (ARENAS, 2013, p. 57).²⁰

Apenas a título de uma breve comparação, vale aprofundar-se em algumas metáforas utilizadas no conto, que também aparecem em “Sargento Garcia”, mas que contribuem de outra forma para a economia da narrativa. Assim como na história protagonizada por Hermes, em “Pequeno monstro” há diversas associações entre fenômenos da natureza e a iniciação erótica. A diferença, no entanto, é significativa, pois o encontro com o primo mais velho promove certa harmonia entre o corpo do adolescente e o ambiente que o cerca, algo que não era possível antes.

Se antes da chegada de Alex, o jovem se recusava a ir à praia durante o dia, evitando qualquer contato com as pessoas, após aprender com o primo como se masturbar, os dois tomam um banho de mar e se divertem juntos. Nem o calor parece afetar a aprendizagem do prazer.

²⁰ “Trata-se de uma dramatização da perda da inocência, mas, ao mesmo tempo, a descoberta do eu; um poderoso momento de liberdade e felicidade na juventude, um dos poucos encontrados nos escritos de Caio Fernando Abreu”.

(...)

“Essa iniciação ao sexo, e possivelmente ao amor, é assumidamente declarada como gay. O protagonista adolescente vive um momento de intensa autovalorização que escapa a quaisquer repressões morais. Pela primeira vez depois de assumir a dimensão sexual de sua personalidade jovem, ele se sente empoderado. Da mesma maneira, o autor valoriza altamente esse evento, no qual o sujeito, apesar de sua inocência, ou talvez por causa da sua inocência, pode vivenciar um momento de autenticidade – uma liberdade que inevitavelmente lhe será roubada. Entretanto, esse momento, mesmo sendo transitório, cria a possibilidade de uma vida verdadeiramente assumida e vivida ao extremo”. (ARENAS, 2003, p. 57).

Bem cedo, na manhã seguinte, fomos à praia juntos. Ele me ensinou a mergulhar e a boiar, eu aponte o horizonte e mostrei o caminho da África, das Índias. Depois do almoço, no forno quente do quarto coberto de zinco, ele me ensinou outros caminhos. (ABREU, 2005 b, p. 127).

Após a primeira experiência sexual de Hermes, no entanto, anuncia-se uma chuva torrencial (“vai cair tanta e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho”) que limparia toda a sujeira da cidade (“As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a merda de todas as ruas”). Apesar de seu efeito, em certa medida, purificador, essa chuva indica que a limpeza só pode ocorrer mediante a violência da natureza.

Há outro ponto importante nesta breve comparação entre as construções das duas narrativas. Ao contrário do que ocorre em “Sargento Garcia”, em “Pequeno monstro”, a relação entre o corpo do jovem inexperiente e a do sujeito que o deseja não está pautada na violência e na repressão. Nas palavras de Arenas, “a powerfull moment of freedom and happiness at youth, one of the few encountered in the writings of Caio Fernando Abreu”.²¹ (ARENAS, 2013, p. 57). Neste conto, parece que é ao adquirir domínio de seu corpo em mutação que o adolescente é capaz de deixar de ser o pequeno monstro que dá título à história.

Tal como em “Sargento Garcia”, o garoto do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* também admira o corpo do outro. No entanto, o corpo que ele eroticamente observa não é o de uma autoridade que usa de seu poder como militar para iniciar a sedução, mas de um primo um pouco mais velho que o seduz pelo seu

²¹ “um poderoso momento de liberdade e felicidade na juventude, um dos poucos encontrados nos escritos de Caio Fernando Abreu” (ARENAS, 2013, p. 57).

modo de agir que indica um amadurecimento que o garoto ainda não possui. Por conta disso, o narrador acaba se sentindo atraído por Alex, atração pautada na suposição de que um dia ele deixaria de ser um adolescente cujo corpo está em transição e se tornaria bonito e másculo como ele. É dessa forma que a passagem da adolescência para a fase adulta começa a se realizar.

Logo nas primeiras linhas do conto, o protagonista menciona sua própria aparência de maneira totalmente depreciativa. Ele sequer se recorda do primo, mas a simples ideia de sua presença o aterroriza, tendo em vista que ele odeia a possibilidade de ser visto por outras pessoas.

Naquele verão, quando a mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana conosco na casa de praia alugada, eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer por todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual pato, eu queria me esconder de todos. (ABREU, 2005 b, p. 111). GRIFO MEU.

No trecho que se segue, é possível notar como alguns elementos que o garoto relata não gostar na própria aparência são ressignificados no corpo do outro: a altura e os pelos são, aqui, belos:

A luz batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado (...). Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar a ponta dos pelos. Ele tinha a cara virada de lado, afundada no travesseiro, eu não podia ver. Via aqueles pelos brilhando – uns pelos nos lugares certos, não errados que nem os meus – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés. (ABREU, 2005 b, p. 115) GRIFO MEU.

Embora o narrador e Alex vivam momentos diferentes; o primeiro iniciando a adolescência, o segundo no começo da vida adulta, não há uma relação desigual de poder entre os sujeitos desejantes. Dessa forma, o personagem consegue se relacionar com o outro de maneira mais colaborativa, aprendendo e ensinando coisas a ele e, inclusive, fazendo planos para uma possível felicidade a dois. Isso permite breves momentos de autoaceitação em um contexto de aversão ao próprio corpo e à própria personalidade.

A perspectiva de um futuro mais feliz aumenta quando o primo sugere que o garoto deixe o Passo da Guanxuma e more com ele em Porto Alegre.²² Nessa fantasia, o narrador imagina como seria sua vida ao lado do primo, vivendo uma realidade mais acolhedora em relação a si mesmo e ao convívio com o outro.

(...) ia ser que nem filme, andar de bonde sozinho do centro até o tal Partenon, onde ele falou que morava, e eu ia lá todo domingo de tardezinha, ficava no quarto dele ouvindo na eletrola aqueles discos que ele disse que ia me mostrar, eu com a minha calça Lee igualzinha à dele (...) e todo mundo olhava quando a gente entrava junto dentro do cinema e falavam baixinho e de um jeito diferente, porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto, só por isso falavam e apontavam, eu e o primo Alex. (ABREU, 2005 b, p. 124).

Nesse hipotético e feliz encontro, Alex e o narrador são vistos pelo último como dois jovens bonitos e semelhantes no modo de se comportar e de se vestir. É pertinente notar que o narrador utiliza aqui uma imagem recorrente na obra de Caio Fernando Abreu: a ideia de dois homens que “são bonitos juntos”.²³ Nesse sentido, a

²² Curiosamente, o percurso sugerido pelo primo Alex ao narrador é o mesmo que faz o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”: sair da fictícia e retrógrada cidade do interior gaúcho para uma grande cidade.

²³ No quarto capítulo desta tese, analisarei “Terça-feira gorda” e traçarei alguns comentários a respeito de “Aqueles dois”. Nesses dois textos, o homoerotismo está associado a um espelhamento, tendo em vista que os amantes são parecidos entre si, tanto física quanto psicologicamente. Isso ocorre também

descrição sobre a distribuição dos pelos do primo Alex é relevante para a narrativa, pois se trata de um símbolo expresso de masculinidade e que o narrador julga estar mais ordenado no corpo do outro do que no seu próprio. Não se trata apenas de um traço de masculinidade que se manifesta harmoniosamente no corpo do objeto de desejo e caoticamente no narrador, mas uma promessa de harmonia futura. O adolescente observa Alex e admira-se com sua beleza e virilidade, esperançoso de que, um dia, seus pelos também poderão estar “nos lugares certos”.

Mais do que isso, parece central para a construção desse desejo homoerótico a ideia de espelhamento, pois o garoto observa no primo não apenas o reflexo do que ele deseja ser no futuro, como também sonha com o momento em que os dois se tornariam “bonitos juntos”, em uma sugestão de futura harmonia erótica que parece amenizar o sofrimento dessa fase da vida tão controversa.

De volta à “Sargento Garcia”: entre a literatura e a (distorção da) filosofia

Ao descrever os corpos dos sujeitos desejantes, importa muito mais o que aquelas características físicas representam do que propriamente a aparência dos personagens. Em “Sargento Garcia”, “a camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito” metaforiza algo além da virilidade um pouco excessiva do personagem a que se refere. Juntamente com as

em “Pequeno monstro”, o que indica uma tendência a respeito do retrato da homossexualidade na obra do autor, tese que apresentarei mais adiante.

diversas piadas homofóbicas que o militar faz ao longo da cruel entrevista que ele comanda no quartel com os futuros soldados, essa manifestação explícita e intencional de masculinidade não deixa de ser uma tentativa de rejeitar qualquer suspeita de homossexualidade.

Em *Mínima moralia*, Adorno apresenta a figura do “he-men”, o homem durão que, como Garcia, forçadamente afasta de si qualquer associação com a possibilidade de um desejo homoerótico. Segundo o filósofo, essa sistemática recusa não deixa de ser um modo masoquista de lidar com o próprio desejo. A descrição do personagem de Caio Fernando Abreu não poderia ser mais perfeita.

Conforme sua constituição, os he-men seriam então tudo aquilo que deles o cinema apresenta com mais frequência, masoquistas. A mentira reside no seu sadismo, e é como mentirosos que eles realmente se tornam sádicos, agentes da repressão. Essa mentira, entretanto, não é outra senão que a homossexualidade reprimida se manifesta como a única imagem aprovada de heterossexual. (ADORNO, 2008, p. 42).

A relação entre sexualidade e violência permanece na imagem do “rebenque curto de montaria” que se confunde com o corpo do militar e “ereto e tenso”, movimenta-se ritmadamente, assustando o narrador. Há associações claras entre o órgão sexual de Garcia e o objeto utilizado para chicotear cavalos e aterrorizar os garotos que ali estão. Tal correspondência entre sexualidade e violência aparece na primeira parte do conto, mas é retomada também nos momentos em que a sedução se inicia, bem como na descrição do ato sexual em si.

Na segunda parte da narrativa, Garcia aborda o garoto na saída do quartel e todo o trecho é preenchido por um diálogo entre Hermes e o Sargento, como se, apenas estando fora do quartel, os personagens pudessem deixar de ocupar seus

lugares sociais - de autoridade e de subordinado - e a comunicação pudesse finalmente se estabelecer. Evidentemente, Garcia não deixa de ser Sargento em nenhum momento e é essa a condição limítrofe entre a esfera pública e a privada que o caracteriza. Por ora, vale frisar que outro ritmo narrativo se estabelece nesse trecho e, tal como nos textos fundadores da pornografia francesa, é através do diálogo que a sedução se estabelece.²⁴

Dissipada a tensão inicial, as palavras - opressoras até então - passam a agir como instrumento de sedução. Em um primeiro momento, Garcia afirma que havia percebido que Hermes era “diferente do resto” e simpatizado com ele. Depois disso, pergunta ao garoto qual seria sua filosofia de vida. Timidamente, ele afirma que está lendo Leibniz e resume superficialmente a teoria das mônadas para o inculto Garcia.

O garoto explica com seus termos juvenis a complexa filosofia do alemão. Nesse momento, Hermes toma a palavra para si, é ouvido e o que ele diz é levado em conta. O Sargento se define: “não tenho tempo para perder pensando nessas coisas aí de universo. Mas acho bacana” (ABREU, 2005 c, p. 87), em um claro sinal de aproximação e de reconhecimento da superioridade intelectual do jovem que ele tenta seduzir.

A literatura erótica encontra-se, desde suas origens, profundamente relacionada com a filosofia. Em certo sentido, o conto de Caio Fernando Abreu parece

²⁴ Em “A politização da pornografia: *L'école des files*”, Joan Dejean afirma que *L'école des files* é considerado o texto inaugural da pornografia francesa. O livro é um diálogo entre duas primas: a ingênua Fanchon e a experiente Susanne, que contam histórias de suas agitadas vidas sexuais uma para a outra. Segundo Dejean, o diálogo é “o veículo preferido para uma mistura de subversão filosófica e sexual” (DEJEAN, 1999, p. 122).

se inserir na tradição. No ensaio “Um libertino no salão dos filósofos”, Eliane Robert Moraes associa a obra de Sade a uma tradição filosófica do século XVIII fundadora da literatura libertina. Segundo ela, um dos grandes méritos do marquês seria fundar um método de pensamento próprio, que sistematizasse essa relação entre erotismo e filosofia, uma “filosofia lúbrica” que consistiria em “um sistema em que pensamento e corpo unem-se para realizar uma experiência soberana do mal, tendo como força motriz a relação entre prazer e dor”. (MORAES, 2006, p. 101).

A filosofia apresentada nos termos juvenis do garoto não é “lúbrica”, como a dos libertinos. O personagem retoma uma teoria filosófica de maneira displicente, informal e que distorce os mais profundos sentidos do conceito que o personagem afirma citar. Tudo isso para exemplificar o isolamento fundamental dos sujeitos:

– Não sei, outro dia andei lendo um cara aí. Leibniz, aquele das mônadas, conhece?

– Das o quê?

– Mônadas. É um cara aí, ele dizia que tudo no universo são. Assim que nem janelas fechadas, como caixas. Mônadas, entende? Separadas umas das outras. - Ele franziu a testa, interessado. Ou sem entender nada. Continuei. – Incomunicáveis, entende? Umas coisas assim, meio sem ter nada a ver umas com as outras.

– Tudo?

– É, tudo, eu acho. As casas, as pessoas, cada uma delas. Os animais, as plantas, tudo. Cada um uma mônada. Fechada. (ABREU, 2005 c, pp. 86-87).

Hermes supostamente leu a teoria de Gottfried Leibniz, filósofo alemão do século XVII. A teoria das mônadas faz parte da extensa obra do pensador e foi publicada em 1714 em *Monadologia*. Trata-se de um conceito profundamente complexo e Hermes não parece tê-lo compreendido por completo. Isso porque a teoria

de Leibniz pressupõe uma harmonia determinada pela intervenção divina, algo que o personagem não considera. Segundo Bertrand Russell em *A filosofia de Leibniz*, essa harmonia é gerada pela independência das mônadas e pela maneira como elas se relacionam entre si. Exatamente a razão que Hermes levanta como a causa central para o isolamento dos sujeitos.

Antes de tudo, é preciso fazer uma breve conceituação do elemento-chave para essa filosofia de Leibniz. Russell explica que as *mônadas* são definidas por dois princípios centrais: a identidade dos indiscerníveis e o princípio de continuidade. Para o estudioso de Leibniz, tais fundamentos “se incluem na afirmação de que toda substância criada forma uma série, na qual cada posição intermediária possível entre o primeiro e o último termo é preenchida uma vez e uma só vez.” (RUSSELL, 1968, p. 55). Em outras palavras, não haveria nenhum ser vivo ou inanimado igual a outro no universo, bem como nenhuma substância igual à outra. Além disso, todos os elementos que compõem a matéria seriam, por sua vez, compostos de unidades mínimas e indivisíveis - as mônadas - que se relacionariam entre si de forma contínua: cada intervalo entre essas unidades seria preenchido uma única vez e esse preenchimento seria determinante para a natureza das substâncias.

Essa forma de explicar a organização do universo determinaria também a finitude de todos os elementos que o compõem. Isso faria parte da natureza das mônadas, cuja criação é obra divina. A dificuldade de perceber-se a organização do universo não se deve à natureza desarticulada das mônadas ou ao fato de o mundo ser organizado a partir desses pequenos elementos, mas da percepção limitada do homem. Dessa forma, apenas Deus seria capaz de compreender o universo.

Segundo Leibniz, há uma harmonia estabelecida pelo poder divino e isso é o ponto de partida de sua teoria. Ainda segundo Russell,

A harmonia preestabelecida é um resultado imediato da percepção e da mútua independência das mônadas. “A natureza de toda substância simples, alma, ou verdadeira mônada”, escreve Leibniz, “é tal que seu estado seguinte é uma consequência do precedente; aqui é descoberta a causa da harmonia. Pois Deus necessita tão-somente fazer que uma simples substância se torne uma vez e de início uma representação do universo, de acordo com seu ponto de vista; já que isso é suficiente para que daí se conclua que assim será perpetuamente; e que todas as substâncias simples terão sempre uma harmonia entre si mesmas, porque sempre representam o mesmo universo (RUSSELL, 1968, p. 137).

Quando Hermes relata a teoria das mônadas para o sargento, ele não considera que as substâncias simples, embora ligadas entre si apenas uma única vez, fariam parte de um universo concebido harmonicamente. Para Hermes, “as casas, as pessoas, cada uma delas. Os animais, as plantas, tudo” seriam mônadas absolutamente fechadas e desarticuladas com o restante do universo.

Fica claro que o personagem cita Leibniz de forma imprecisa, beirando a caricatura. Pode-se discutir se a citação filosófica feita no diálogo foi propositalmente displicente, alterando a obra do autor de *Monadologia* para que a citação servisse à narrativa ou se as lacunas e enganos na referência se devem a um mero desconhecimento do próprio Caio Fernando Abreu a respeito do assunto. No entanto, ainda que não se saiba o exato motivo que fez com que o autor distorcesse o cerne da filosofia de Leibniz, dois questionamentos são importantes diante dessa citação enviesada.

Em primeiro lugar, por que são tão recorrentes na obra do autor citações de livros, músicas, filmes e teorias filosóficas, muitas vezes feitas de forma equivocada ou

sem contribuir para a narrativa? Em outras palavras, qual o sentido desse acúmulo de referências nos textos de Caio Fernando Abreu? Segunda questão: tendo em vista que a teoria de Leibniz foi distorcida pelo personagem, quais o sentido dessa “Monadologia, segundo Hermes”, que estaria baseada em um complexo sistema de pensamento que data do século XVII, mas cujo cerne foi distorcido por completo?

Em uma tentativa de responder a primeira questão proposta, farei uma pausa na análise de “Sargento Garcia” para lançar hipóteses sobre esse fenômeno recorrente na obra de Caio Fernando Abreu: o acúmulo de citações das mais diversas ordens. Em alguns casos, como na história de Hermes, a canção de Altemar Dutra estabelece um contraponto à narrativa, contribuindo para a construção de sentidos do texto. No entanto, muito frequentemente, as citações são tão amplas e recorrentes que não há um aproveitamento efetivo da referência. Não raro, citam-se textos aleatoriamente ou distorcem-se os sentidos da obra que é mencionada, como parece acontecer em “Sargento Garcia”.

Logo após, voltarei à segunda questão.

O acúmulo de referências na obra de Caio Fernando Abreu: algumas hipóteses

Bruno Souza Leal interpreta que o excesso de referências na obra do escritor gaúcho provoca uma “desnaturalização da escrita”, distanciando a obra da realidade e marcando com clareza a ficcionalidade desses textos. Para ele, a “apropriação de

trechos de letras de música e de outros produtos, tanto da cultura popular quanto da erudita” reforça a fronteira do texto com a realidade. Por conta disso, a ficção é “explorada através do recurso ao metatexto e à intertextualidade” (LEAL, 2002, p. 56). De fato, ao recorrer com tanta frequência à intertextualidade, reforça-se a ideia de que aquele texto está inserido dentro de uma vasta gama de outras produções culturais e que o autor se propõe explicitamente a dialogar com elas.

No entanto, acredito que isso não explica os demais efeitos deste acúmulo de referências. Em “Bem longe de Marienbad”, por exemplo, tal excesso adquire um sentido particular, amplificando um fenômeno muito frequente na obra do autor, para o qual pretendo chamar atenção aqui.²⁵ O conto faz parte de *Estranhos estrangeiros*, mas foi originalmente escrito para o projeto da Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (MEET). Em 1992, Caio Fernando Abreu foi convidado a se tornar um dos residentes da Maison que, há mais de 20 anos, recebe escritores para residir na cidade de Saint-Nazaire e compor uma história, publicada em edição bilíngue pela Editora Arcane XVII.

A história centra-se em uma tentativa de encontro erótico. Um narrador-protagonista não identificado desembarca em uma cidade francesa, na expectativa de encontrar K, um possível amante. Após diversas dificuldades, ele consegue entrar na casa do homem que procura, mas ele não está mais lá. Enquanto o narrador espera por K, ele revira o apartamento, mas ao perceber que a pessoa por quem espera não chegará, decide partir.

²⁵ Em 2013, apresentei uma análise sobre esse conto no colóquio “Les maudits sous les tropiques”, na Université Paris-Ouest, em Nanterre, na França. Na ocasião, o título do trabalho era “Trop loin de Marienbad”.

A simplicidade do enredo se contrapõe ao excesso de referências presentes no conto: Fernando Pessoa; Borges; Cortázar; Chet Baker; cantigas populares brasileiras; a canção *Marienbad*, de Barbara e F. Wertheimer; além de obras cinematográficas como *Cléo das 5 às 7* e, sobretudo, o filme *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, lançado em 1961.²⁶

A menção ao filme é importante, não apenas por conta das semelhanças entre os títulos ou porque as duas narrativas são fragmentadas e herméticas, mas, acima de tudo, porque, nas duas obras, os protagonistas deparam-se com um labirinto, um enigma, algo que não compreendem e que precisam decifrar para que o erotismo se concretize.

Em *L'année dernière à Marienbad*, um homem encontra uma mulher em um hotel e afirma que a havia conhecido no ano anterior e que eles quase fugiram juntos na ocasião. Como ela não se lembra deste fato, ele procura convencê-la, mas se depara com uma série de dificuldades. Em determinado momento, o protagonista, identificado no roteiro de Alain Robbe-Grillet como X, afirma

Il y a toujours des murs, toujours des couloirs, toujours des portes, et de l'autre côté encore d'autres murs. Avant d'arriver jusqu'à vous, avant de vous rejoindre, vous ne savez pas tout ce qu'il a fallu traverser.²⁷

²⁶ Outra referência que poderia ser apontada aqui são os personagens de Franz Kafka ("K", em *O Castelo*, "Joseph K", em *O Processo*). Sem negar a pertinência da aproximação, questiono-me qual o aproveitamento dessa citação para uma narrativa em que tantos autores, filmes e músicas foram citados. Ao que parece, trata-se de mais um item desta acumulação que discuto aqui.

²⁷ "Há sempre paredes, sempre corredores, sempre portas e do outro lado, ainda existem outras paredes. Antes de chegar até você, antes de te reencontrar, você não sabe tudo o que foi preciso atravessar".

A frase é repetida com algumas variações em diversos momentos e consiste em uma expressão verbal para uma imagem constante no filme: a câmera que caminha por longos corredores que levam a um jardim com precisas formas geométricas, mostrando salas em que personagens agem como autômatos, divertindo-se com jogos incompreensíveis ou mesmo lugares em que não se encontra nenhuma pessoa, mas apenas uma porta que não se abre ou mesmo uma parede em que se observa um quadro que representa uma espécie de mapa do jardim local. Esses muros, corredores e portas formam um labirinto que é verbalizado na reflexão que o narrador reitera ciclicamente, com algumas poucas variações. Tal labirinto, metáfora e representação cênica que as imagens filmadas e a narração ajudam a compor, se impõe diante dos personagens e, por que não dizer, dos espectadores que também se perdem e nada compreendem.

O narrador de “Bem longe de Marienbad” também se vê diante de um labirinto. Dois, mais precisamente. No início do conto, ele se depara com a dificuldade de encontrar a residência de K. Tendo-a encontrado, é o próprio apartamento que se torna indecifrável para ele. Enquanto espera pelo possível amante, vasculha quartos, armários e livros, mas só encontra vestígios de sua presença.

E vou voltando para trás, rastros, eu atravesso a sala, pistas, eu vejo o tampo negro da mesa sob a janela, manchas, eu entro no escritório, sinais, eu me aproximo da mesa, indícios. (ABREU, 2006, p. 37).

O curioso é que grande parte desses rastros a que o personagem se refere são livros, quadros e cartazes de filmes que ele encontra pela casa, fragmentos de obras realizadas por outras pessoas e que não remetem a K de uma maneira corporificada, carregada de erotismo, o que seria de se esperar após essa longa busca, mas apenas

indicam as predileções intelectuais do objeto de desejo do narrador. Por fim, ele encontra um texto efetivamente escrito com a letra do amante, uma espécie de caderno cuja capa indica ser o “Journal d’une ville sinistrée”. Dentro encontram-se trechos de contos de Reinaldo Arenas e Borges, postais com imagens de Chet Baker e de Corinne Marchand, um recorte com uma entrevista com Cesária Évora. Novamente, nada que faça referência ao encontro amoroso ou que apresente K como um ser desejante.

A única menção a alguma espécie de corporalidade ocorre logo que o narrador adentra o apartamento de K.

Fecho a porta atrás de mim, as luzes estão todas apagadas. Mas flutuando inconfundível na penumbra varada somente pelas luzes do porto além das janelas fechadas – como se eu fosse um animal, e ele outro – posso sentir perfeitamente nesse espaço o cheiro do corpo vivo de K. (ABREU, 2006, p. 32).

Apesar de estar dentro da casa do amante, o narrador não procura por lembranças físicas do corpo desejado ou memórias eróticas do casal. O trecho anteriormente citado é o único momento em que alguma sensação física é apresentada. Ainda que o cheiro que ele sente seja apenas um rastro deixado por K, trata-se de uma conexão estritamente corporal, que ele associa com a aproximação e identificação entre dois animais.

No entanto, absolutamente todo o percurso do personagem pelo apartamento é marcado pela menção aos livros, discos, filmes e produtos culturais que o amante guardava. Neste caso, é pela racionalidade e não pelo contato físico que os amantes se aproximam. Mais adiante discutirei como o mesmo ocorre em “Aqueles dois”, conto de *Morangos mofados*. Na história, Raul e Saul partilham os mais diversos interesses

intelectuais e afinidades afetivas. Um interesse erótico é sugerido e por conta disso os dois são dispensados do local em que trabalham, tendo em vista que a possível relação homoerótica não é aceita pelos demais. No entanto, embora eles tenham sido hostilizados por um possível contato erótico, não há nenhuma menção a qualquer espécie de gozo ou de contato físico entre os rapazes.

O fato é que, se esse excesso de referências contribui muito pouco para tais narrativas, no sentido de atribuir outros sentidos ou intertextos que auxiliem a compreensão das obras, o *acúmulo* delas é significativo. Através dessas incontáveis citações, constrói-se uma barreira entre os seres desejantes, cuja aproximação se dá muito mais através da afinidade intelectual do que pela proximidade física. O que fica pairando entre tantas mediações é mesmo uma vaga promessa de um encontro sempre adiado ou pela força das referências discursivas e midiáticas. Essa é uma hipótese que procurarei comprovar mediante a análise de outros textos de Caio Fernando Abreu ao longo desta tese, como em “Aqueles dois”. “Os sapatinhos vermelhos” e mesmo “Sargento Garcia” para o qual agora retorno.

A monadologia, segundo Hermes

Quando o Sargento pergunta para Hermes qual seria sua “filosofia de vida”, Hermes responde, displicentemente: “Não sei, outro dia andei lendo um cara aí. Leibniz, aquele das mônadas” (ABREU, 2005 c, p. 86). Explicitamente, o filósofo alemão citado é o autor de *Monadologia*. No entanto, o conceito de mônada adotado pelo personagem parece ter origem em um pequeno texto de outro importante filósofo alemão, nascido quase três séculos depois de Leibniz.

Em “Mônadas”, texto reunido em *Minima moralia*, Theodor Adorno interpreta a sociedade no pós-guerra. Embora o filósofo que criou essa noção não seja mencionado em nenhum momento, há relações entre as teorias e o significado do termo “mônadas”, para Leibniz e Adorno. No trecho que se segue deste pequeno artigo, este último opõe-se àquilo que chama de “crítica reacionária à cultura”, que seria hostil à individualização sem considerar o modo como esta “reflete a lei social preestabelecida da exploração” (ADORNO, 2008, p. 145). O filósofo da Escola de Frankfurt afirma que essa oposição consiste em um “julgamento condenatório” que prefere “sacrificar o indivíduo a exercer a crítica do princípio social da individualização” (ADORNO, 2008, p. 145). Segundo ele,

A crítica reacionária chega com bastante frequência a perceber a ruína da individualidade e a crise da sociedade, mas atribui a responsabilidade ontológica disso ao indivíduo em si, como solto e auto-referido. (ADORNO, 2008, p. 145).

Ele continua, mostrando que um dos grandes méritos de *História da cultura grega*, de Jakob Burkhardt, teria sido explicar a ruína das *polis* não apenas pela perda da individualidade helenística, mas também pelo culto do indivíduo. O trecho que se segue é profundamente esclarecedor para pensar o modo como Hermes - que também possui o nome de um deus grego - está enredado na própria individualização.

A situação em que desaparece o indivíduo é ao mesmo tempo o do individualismo sem peias, na qual “tudo é possível”: “Antes de tudo agora se festejam indivíduos ao invés de deuses”. A circunstância de que ao soltar-se o indivíduo na polis esvaziada de substância isso em nada fortalece a existência, senão a elimina - mais, elimina a própria individualidade. (ADORNO, 2008, p. 146) GRIFO MEU.

Para explicar a decadência das cidades gregas, Adorno retoma a tese de Burkhardt associando esse processo a “uma das contradições centrais que a partir do

século XIX levaram ao fascismo” (ADORNO, 2008, p. 146): a busca da liberdade por meio de uma individualização que acaba por encarcerar o indivíduo por completo, pois corta os laços que o prendiam à sociedade. Segundo ele,

Ao dissolver-se toda a mediação no próprio indivíduo, que ainda lhe permitia ser até certo ponto sujeito social, ele se empobrece, se embrutece e regride à condição de mero objeto social (...) Se hoje o remanescente do humano parece aderir unicamente ao indivíduo em declínio, então ele clama pelo fim dessa fatalidade, que individualiza os homens para, isolados, poder quebrá-los tanto mais completamente. (ADORNO, 2008, p. 147) GRIFO MEU.

Hermes não parece ter conhecimento desse processo, mas sente seus efeitos.

A maneira com que expõe o pensamento de Leibniz ao Sargento é marcante. Seu modo juvenil de apresentar a complexa teoria filosófica, mostra um incômodo ao afirmar que tudo no universo seria composto por mônadas incomunicáveis, em uma visão de mundo ou, nas palavras de Garcia, “uma filosofia de vida” profundamente melancólica e solitária que, de certa forma, se distancia do conceito de Leibniz. Segundo o filósofo alemão nascido em 1646, as mônadas sempre representariam o universo e jamais estariam desarticuladas dele e os laços com a sociedade são mantidos, a despeito da aparente fragmentação que a teoria suscita devido à intervenção divina, que dá um sentido a tudo.

Como é de se esperar tendo em vista a tradição em que o filósofo se insere, a maneira como Adorno retoma a teoria de Leibniz desconsidera a existência de Deus, pressupondo uma individualização dos sujeitos de tal forma absoluta e desarticulada em relação à sociedade que torna o fascismo possível. Ao que parece, essas são as mônadas no conto de Caio Fernando Abreu: a base para a construção de um mundo totalmente individualizado, em que não há qualquer transcendência possível, quer seja

religiosa ou erótica. Um universo povoado por sujeitos totalmente solitários, cujo breve contentamento se limita aos instantes em que se estabelece uma frágil “ponte entre as mônadas”.

Por outro lado, não se pode deixar de perceber um barateamento na compreensão e na exposição da teoria de Leibniz. Reduzida a uma mera citação, apresentada de forma simplista e transmitida em uma linguagem adolescente, o conceito faria referência à maneira pueril através da qual Hermes enxerga o mundo, isso por que sua compreensão sobre o isolamento total dos sujeitos quase se desfaz após sua primeira relação sexual.

Queria dançar sobre os canteiros, cheio de uma alegria tão maldita que os passantes jamais compreenderiam. Mas não sentia nada. Era assim então. E ninguém me conhecia. (ABREU, 2005 c, p. 93).

Apesar de toda vulgaridade e violência deste “momento histórico”, como afirma Isadora, surge uma “alegria maldita” que lhe faz sentir o desejo de cantar, ao mesmo tempo em que ele manifesta a ausência de qualquer sentimento diante da experiência. A sua maneira, ele está esperançoso por novas relações. Ainda que a trilha sonora desta iniciação erótica aponte para “a marca de uma nova dor”, o contato erótico não deixa de ser uma promessa de gozo. Por um lado, um indício de que novas dores e sofrimentos amorosos estão por vir; por outro, a expectativa do começo de uma nova vida repleta de sexualidade e prazer.

Além disso, a apresentação do conceito do autor de *Monadologia* está profundamente associada ao erotismo embrutecido do Sargento. Embora afirme não ter “tempo para ficar pensando nessas coisas aí de universo”, a filosofia de Garcia é influenciada pela releitura da teoria de Leibniz proposta por Adorno, muito embora ele

não tenha conseguido apreender sequer o nome do conceito. Para ele, “minha filosofia de vida é simples, pisa nos outros antes que te pisem. Não tem essas mônicas aí” (ABREU, 2005 c, p. 87). O personagem faz parte da complexa engrenagem do poder que, como explica Adorno, “individualiza os homens para, isolados, poder quebrá-los tanto mais completamente” (ADORNO, 2008, p. 147), ou, nas palavras de Garcia, a “filosofia” de “pisar nos outros antes que te pisem”.

Garcia demonstra uma curiosa satisfação ao falar sobre como a ditadura militar teria massacrado seus opositores ou, em suas palavras, “dado um jeito neles”: “Só não aguento comunista. Mas graças a Deus a revolução já deu um jeito nesse putedo todo” (ABREU, 2005 c, p. 87). Além da referência histórica à luta entre o governo militar e seus opositores, a “monadologia segundo Garcia” aponta para a precariedade da capacidade de raciocínio desse personagem, que se mostra totalmente ignorante diante do rapaz.

De certa maneira, isso não deixa de ser uma profunda ironia proposta pelo conto à superficialidade e ao pensamento raso e ignorante daqueles que comandaram o país entre 1964 e 1985. Além disso, há uma menção ao erotismo empobrecido do Sargento, que pouco pode oferecer ao garoto e cuja vivência sexual mal pode manifestar-se e ser exercida livremente. O interessante é perceber como esse breve contato, ainda que permeado pela vulgaridade e pela violência é suficiente para constituir uma “ponte entre as mônadas”, como admite Hermes. Uma promessa de desejo que traz prazer ao garoto e o faz acreditar em novos momentos de gozo, fazendo com que essa tarde com Garcia não deixe de ser o “momento histórico” que Isadora renunciou.

O desejo é uma concreta possibilidade de reação ao isolamento dos sujeitos, motivando-os a se entregar e a construir uma “ponte entre as mônadas”, estabelecendo contatos que até então pareciam impossíveis. No entanto, a violência dessa primeira experiência erótica e o modo como essa iniciação sexual prenuncia não apenas prazeres futuros, mas também outros sofrimentos amorosos e um retorno à solidão. Após o evento, Hermes se vê obrigado a simular uma entrada artificial na vida adulta, ao decidir começar a fumar.

Apesar deste breve pensamento esperançoso diante da possibilidade de “haver pontes entre as mônadas”, bem como a “maldita alegria” após o ato sexual, o narrador retorna a sua própria versão da monadologia, segundo a qual todos os seres vivos e inanimados estariam totalmente desconectados uns dos outros. Os sujeitos estão isolados, ainda que haja momentos em que a conexão erótico-amorosa entre os seres humanos é possível.

O diálogo da sedução e o silencioso ato sexual

Depois de tocar na coxa de Hermes e de se aproximar do pênis do garoto, Garcia convida-o para ir a motel gerenciado por Isadora.

A mão quente subiu mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda, tornou a baixar, caminhando entre as minhas pernas.

– Claro que quer. Estou vendo que não quer outra coisa, guri.

Pegou minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. Quase estourando a calça verde. Moveu-se quando eu toquei e inchou mais. (ABREU, 2005 c, p. 89).

Ainda que o Sargento conduza a mão do garoto até seu pênis, o fato é que ele só o faz porque percebe que esse é o desejo de Hermes. A despeito das agressões verbais que iniciaram o contato entre esses dois homens, a sedução é consentida e os dois só partem para o estabelecimento comercial de Isadora quando o menino ativamente toma a palavra e afirma seu desejo. Nesse breve momento, não há qualquer espécie de subjugação e a violência do ato erótico não deixa de ser, em grande medida, parte importante na vivência do prazer.

Em “Bem longe de Marienbad”, há uma proximidade intelectual entre os amantes. O mesmo ocorre em “Aqueles dois”, que será brevemente discutido no 3º capítulo desta tese. No entanto, nesses dois casos, não há proximidade física, quer seja porque o contato sexual fica implícito na narrativa, quer seja porque o distanciamento é tão grande que o encontro sequer ocorre. Em contrapartida, em “Sargento Garcia”, não há qualquer afinidade cultural, tendo em vista que Hermes é um jovem intelectualizado e que Garcia admite a própria ignorância a respeito “dessas coisas aí de universo”. O fato é que a passagem da sedução - construída em torno do diálogo e de frases em que o militar admite a admiração pelo menino que era “diferente dos outros” - e o momento do contato sexual é nítida. Quando os corpos se aproximam e os amantes se tocam, não cabe mais pensar em filosofia ou tentar seduzir o outro pela palavra. O ato erótico é silencioso.

Comparar o modo como a sexualidade acontece na obra sadiana com o erotismo em “Sargento Garcia”, bem como tudo o que *não acontece* em “Bem longe de Marienbad” e “Aqueles dois” possibilita algumas considerações interessantes. Em Sade, os amantes manifestam explicitamente seu desejo através de palavras, antes,

durante e depois das relações sexuais. Fala-se o tempo todo e não raro a blasfêmia acompanha o gozo, tornando-o ainda mais prazeroso. Na introdução para a edição francesa de *La philosophie dans le boudoir*, Yvon Belaval marca a importância das palavras nas cenas de sexo do famoso livro do Marquês.

Le spectacle est ponctué d'interjections et de blasphèmes. Les *ah!* les *oh!* *ahé!*, *allons!* se précipitent. Les gros mots – ceux-là mêmes, *branler*, *bander*, *foutre*, etc. qui, dans tous les idiomes, traversent les siècles, à la manière de l'argot et mieux encore, comme s'ils avaient, une fois por toutes, fixé des images archétypales – ces mots entrent en scène pour échauffer le jeu : *putain?*: « j'aime... cette injure m'échauffe la tête » ; « jure donc, petite putain! Jure donc! ». On aime à dire des horreurs; elles se lient aux « libertins prestiges de votre imagination enflammée » (...) Et les blasphèmes? Que de *sacredieu*, *tripledieu* et le reste! Dolmancé s'en explique: « ... un de mes plus grands plaisir est de jurer Dieu quand je bande » (BELAVAL, apud SADE, 1976, p. 13).²⁸

A narração do ato sexual propriamente dita aparece apenas na terceira parte do conto. Nesse momento, não se poupam palavras e expressões que fazem alusão indireta ao fato. “Volume esticando a calça”, “punhal em brasa, lança afiada” são expressões usadas para se referir ao pênis do Sargento. As preliminares são minuciosamente descritas: “deslizou os dedos, beliscou os mamilos” (ABREU, 2005 c, p. 91), “uma língua ágil lambeu o meu pescoço, entrou no ouvido enfiou-se pela minha boca.” (ABREU, 2005 c, p. 91). A penetração possui o mesmo tom alusivo: “ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos.” (ABREU, 2005 c, p. 92). O importante é que essas

²⁸ “O espetáculo é pontuado por interjeições e blasfêmias. Os *ah!*, os *oh!*, *eh!*, *vamos!* são lançados. Os palavrões – estes mesmos, bater punheta, tesão, foder, etc. que, em todos os idiomas, atravessam os séculos, como gíria e melhor do que isso, como se tivessem, uma vez por todas, fixado as imagens arquetípicas – essas palavras entram em cena para esquentar o jogo: *puta?*: “eu amo... essa ofensa me excita”; “jure, então, putinha! Jure, então”. Ama-se dizer esses horrores, eles se ligam aos “libertinos prestígios de sua imaginação inflamada” (...) E as blasfêmias? Só *deus santo*, *triplo deus* e o resto! Dolmancé se explica: “... um dos meus maiores prazeres é clamar por Deus quando estou com tesão”. (BELAVAL, apud SADE, 1976, p. 13).

palavras não são pronunciadas pelos amantes durante o ato, com o objetivo de excitá-los, mas após o gozo ter acontecido. Trata-se do registro de uma lembrança que ocorre com certo distanciamento. Toda obscenidade reside na narração, mas a vivência da sexualidade permanece sendo quase silenciosa.

Durante o sexo, apenas três expressões são ditas, todas usadas pelo Sargento não para excitar seu parceiro, mas para incrementar o próprio desejo do militar. Com elas, de maneira violenta, ele retoma o poder na situação e penetra o menino, apesar das tentativas de Hermes de se desvencilhar dele. Isso evidencia a unilateralidade da relação, tendo em vista que, para Garcia, tal como para os libertinos sadianos,²⁹ pouco importava os sentimentos de seu parceiro que, naquele momento deixa de ser “um moço fino, educado, bonito” e passava a ser um “puto”, “viadinho-sujo” e “bichinha-louca”.

A diferença de tratamento é evidente e, juntamente com o modo de agir do sargento após fecharem-se as portas do quarto alugado por Isadora, faz com que nessa iniciação erótica não haja qualquer espécie de comunicação. O sargento, de um lado, preocupa-se apenas com o próprio prazer e humilha o parceiro. Hermes, de outro, suporta a violência verbal, sai correndo após o gozo de Garcia e sente-se feliz por iniciar sua vida sexual.

²⁹ Em *120 dias de Sodoma*, por exemplo, pouco importa o sofrimento das vítimas dos libertinos. Ao contrário, a tortura sofrida por elas potencializa o gozo dos protagonistas. Já em obras como *Filosofia na alcova*, em que o objetivo é promover a aprendizagem da jovem Eugénie, o prazer da garota é profundamente levado em conta, já que o objetivo de Dolmancé e Madame de Saint-Age é torná-la uma celerada. Em suma, é possível afirmar que na obra sadiana, só interessa o gozo dos libertinos, não de suas vítimas. Não pretendo com isso afirmar que Garcia seria um libertino e Hermes, sua vítima. Evidentemente, o garoto escolhe estar no motel de Isadora. O que chamo atenção aqui é para a unilateralidade do prazer. Embora tenha seduzido e elogiado o rapaz, no momento do sexo, Garcia pouco se importa com Hermes, mas apenas com a própria satisfação.

A construção da identidade após a iniciação erótica

A terceira parte do conto apresenta uma personagem que é fundamental para estabelecer sentidos em “Sargento Garcia”. Isadora, a travesti que gerencia o local em que Hermes perderá sua virgindade. Ela traz, em seu próprio corpo, a ambiguidade de sua figura, algo que o jovem imediatamente identifica ao relatar o primeiro momento em que a vê.

– O de sempre, então? - ela perguntava, e quase imediatamente corrigi, dentro da minha própria cabeça, olhando melhor e mais atento, ele, dentro de um robe colorido desses meio estofadinhos, cheio de manchas vermelhas de tomate, batom, esmalte ou sangue – O senhor, hein, Sargento? – piscou íntimo, íntima, para o Sargento e para mim. (ABREU, 2005 c, p. 90).

A decadência da figura de Isadora justapõe-se à do lugar que ela gerencia: suas roupas manchadas, suas mãos suadas, o esmalte descascado de suas unhas, o frequente uso dos diminutivos constroem a imagem de vulgaridade que se estende ao lugar em que Hermes perderá a virgindade: o assoalho sujo, o cheiro azedo dos lençóis, um caixote sendo usado como mesa de cabeceira, “a madeira amarela do teto. O fio comprido, o bico de luz na ponta” (ABREU, 2005 c, p. 92) e o papel higiênico, um dos primeiros objetos identificados por Hermes ao entrar no quarto, que será usado pelo Sargento para limpar seu próprio esperma. Elementos que compõem uma descrição que se distancia profundamente de qualquer idealização de um primeiro contato erótico.

Sua presença na narrativa é breve, mas Isadora acumula ao menos quatro importantes funções na história. A primeira delas é oferecer meios para que a iniciação sexual ocorra, afinal, a reclusão proporcionada por seu vulgar motel é fundamental

para que a relação entre o Sargento da pequena cidade e um jovem garoto de classe média ocorra. Além disso, como já foi mencionado aqui, é ela quem canta a canção que será a melancólica e profética trilha sonora para o ato sexual.

Ademais, a travesti personifica a decadência do lugar e, com isso, dá o tom do que ocorre dentro de um dos quartos de seu estabelecimento, descrevendo a cena com certo rebaixamento, pois a cama em que a relação ocorre tem “lençóis encardidos” e a única decoração do quarto é “um rolo de papel higiênico cor-de-rosa sobre o caixote que servia de mesinha-de-cabeceira” (ABREU, 2005c, p. 91).

Seu papel mais importante, no entanto, é simbolizar um estereótipo de homossexual fazendo com que Hermes não se reconheça ao observá-la, permitindo uma ressignificação da sexualidade tanto de Garcia quanto do próprio protagonista.

Após a vivência real do erotismo, Hermes não conclui nada sobre a possibilidade de o contato sexual ser “uma ponte entre mônadas”, como ele parece supor esperançosamente antes de aceitar o convite do Sargento. Incapaz de avaliar o despertar de sua sexualidade, o narrador reconhece que havia despertado algo que jamais o abandonará. Tal tomada de consciência, ainda que amedrontadora, não é desprovida de uma esperança ansiosa por outros momentos de gozo:

(...) como uma língua estrangeira, como uma língua molhada nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir os cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais dentro de mim(...). Embora eu soubesse que, uma vez desperta, não voltaria a dormir. (ABREU, 2005 c, p. 93).

O conto termina, indicando que essa inserção na maturidade é também, em parte, dotada de artificialidade. O narrador sobe em um bonde rapidamente e, lá instalado, decide que começará a fumar no dia seguinte àquele em que sua vida sexual havia começado. A construção da sexualidade e da maturidade seguirá sendo construída, dessa forma, permanentemente em trânsito.

Subi correndo no primeiro bonde, sem esperar que parasse, sem saber para onde ia. Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde. Pedi passagem, sentei, estiquei as pernas. (...) O bonde guinchou na curva. Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a fumar. (ABREU, 2005, p. 94).

Vale lembrar que não é apenas aqui que Hermes se vê em um veículo em movimento, indo para algum lugar. Em todo o decorrer da segunda parte do texto, quando a sedução acontece, ele está no carro de Garcia, sendo guiado por ele, inicialmente para um ponto de ônibus perto de sua casa e, por fim, para o motel de Isadora. Assim, antes do erotismo ser vivenciado de fato, haveria um destino inicial: Hermes saiu do quartel em direção à casa de sua mãe, com quem morava. Esse destino é desviado pela presença de Garcia, que convence o garoto a ir para um motel, onde iniciará sua vida sexual. Depois disso, o protagonista entra em um bonde em movimento, sem ao menos saber para onde este estava indo. Constrói-se, com isso, uma interessante metáfora do início do percurso dos sujeitos em direção à tentativa de governar a própria sexualidade: um caminho que leva o indivíduo a outro lugar, longe da casa materna, onde seria possível se tornar plenamente autor de seu destino. No entanto, o que se consegue é apenas iniciar uma longa trajetória rumo ao desconhecido.

“Sargento Garcia” refere-se a um período específico da história brasileira. O trecho em que o estalar do chicote de Garcia estremece o retrato de Castelo Branco é esclarecedor nesse sentido, pois ilustra tanto o poder do militar e da ditadura que ele representa, como a função do Sargento nessa engrenagem do poder. Já abordei isso em alguns momentos dessa análise. Mas não é apenas o tempo em que se passa a história que é claramente definido. O mesmo pode ser dito sobre o local em que os fatos se passam, pois não há dúvidas que a história acontece em uma cidade do sul do país, tendo em vista os inúmeros elementos no texto que comprovam essa ambientação da narrativa. No cenário, por exemplo, uma árvore típica da região é citada algumas vezes: os cinamomos. Há também menções ao rio Guaíba, que banha a cidade de Porto Alegre.

Podemos destacar ainda as gírias locais presentes nas falas das personagens, como guri (p. 88) e piá (p. 89), para se referir a “garoto, menino”; ou “rebenque” (p. 81), termo regional sinônimo de “chicote”; bem como “lorpa” (p. 79), xingamento utilizado pelo Sargento para se referir a Hermes; ou “china de zona” (p. 89), para se referir a “prostituta”. Há ainda o uso do pronome pessoal de segunda pessoa, sem a conjugação adequada (“Então, tu é que é esse tal de Hermes”, p. 82; “É que logo vi que tu era diferente do resto”, p. 86).

Garcia é um dos personagens que mais utiliza expressões gaúchas em sua fala. Por um lado, o uso desses termos coloquiais parece indicar seu baixo grau de escolaridade em oposição aos interesses intelectuais do protagonista. Além disso, reproduz-se o estereótipo do gaúcho típico, extremamente viril, algo entre o analista de Bagé, de Luis Fernando Veríssimo, e o Gaúcho da Fronteira, pseudônimo do músico

Heber Artigas Fróis. Logo no início do conto, ele ameaça o protagonista em uma fala que não deixa de ser irônica, com fortes traços regionais:

– Mocinho delicado, hein? É daqueles bem-educados, é? Pois se te pego num cortado bravo, tu vai ver o que é bom para a tosse, perobão. (ABREU, 2005 c, p. 81) GRIFO MEU.

No entanto, apesar dessa caracterização regional e temporal, não é possível afirmar que esta seja uma obra ficcional documental. O retrato da ditadura militar feito no conto de Caio Fernando Abreu funda-se na ficcionalização do cotidiano e das vivências privadas do homem submetido ao jugo da repressão. Em grande medida, o que o autor faz não é retratar a ditadura de forma factual, mas mostrar as ressonâncias da repressão naquilo que ele mesmo chamava de “o que o homem tem de mais preciso: sua sexualidade”³⁰.

É preciso olhar para o conto tendo em vista este tênue limiar, frequente em grande parte da obra de Caio Fernando Abreu: embora ambiente suas narrativas em momentos historicamente datados, sua literatura parece buscar a observação dos efeitos dos eventos na vida íntima dos sujeitos. Através de um cuidado com a forma e de um trabalho ficcional, sua preocupação não parece ser documentar fatos ou representar ideologias, mas fazer literatura a respeito destes temas. Seria possível - e profundamente necessário - analisar o modo como toda a obra de Caio Fernando Abreu retrata essa mesma perspectiva limítrofe quando aborda a repressão política, o exílio, a epidemia da AIDS, a solidão das grandes metrópoles, apenas para citar alguns

³⁰ Em carta de 28 de janeiro de 1985, Caio F. comenta o fato de que o amigo Luiz Roberto Garcia está com AIDS: “Bem, ele está hospitalizado há 15 dias, desenganado. Diagnóstico Aids. É então, quando a peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa ‘meus Deus, a tal doença existe mesmo’. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade”. (ABREU, apud, MORICONI, 2002, p. 360) GRIFO MEU.

poucos exemplos de temas frequentes em seus textos. Por conta das limitações óbvias desse trabalho, essa tese se deterá apenas no erotismo trágico e associado à incompletude e à morte, sem ignorar que outros trabalhos sobre tais tópicos seriam profundamente enriquecedores para a fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu.

De toda forma, neste e em outros textos, a abordagem feita do erotismo aponta para um olhar para a vida erótica do homem muito próximo de sua concepção de *sexualidade*, em detrimento das noções de homo e heterossexualidade. Em carta ao amigo e escritor João Silvério Trevisan, o autor apresenta a sua concepção de erotismo, rejeitando por completo as distinções feitas a respeito do modo como as pessoas se relacionam.

O homossexualismo está sendo mais aceito, ou mais entendido, mas só de certa forma. Porque continua sendo um estigma, uma mancha. Antes a pessoa ser homossexual era lama. Aí a coisa passou a ser discutida, relatórios daqui e dali e de repente parece que virou moda. Mas profundamente a questão não foi resolvida. Nunca me liguei a movimentos de liberação gay porque acho que não existe homossexualismo, existe sexualismo. As pessoas são sexuadas ou assexuadas. Tem gente que é assexuada e não gosta de trepar. Mas se você é sexuado, trepa com homem, trepa com mulher, transa com pessoas, mas quando põe o rótulo homossexual ou bissexual, você reforça preconceitos. (ABREU, apud DIP, 2009, p. 90). GRIFO MEU.

Entre a farda verde e o robe sujo de manchas

Para aprofundar a interpretação do conto, é fundamental observar Isadora e Garcia, a fim de buscar definir como a repressão e a constituição inerente ao desejo determinam a incompletude de suas vivências eróticas, inserindo-os em seus

contextos históricos, mas levando em consideração o que eles representam para a construção da identidade de Hermes.

Garcia, por um lado, mesmo fora do quartel, continua se comportando como um Sargento, usando seu poder oficial de militar em suas relações privadas. Vivendo em um permanente limite entre sua figura pública e seus interesses privados, não deixa de se comportar como um membro do Exército em nenhum momento, quer seja no quartel, no carro em que a sedução acontece ou no quarto em que o erotismo se concretiza.

No quartel, ele age como uma autoridade militar ao olhar para Hermes interrogativamente, humilhando-o em diversas ocasiões. Mas, por outro lado, ele o faz com intenções próprias da esfera privada: observar o homem que deseja, descobrindo marcas na pele que o próprio garoto desconhecia. Saindo do quartel, Hermes e Garcia estão no carro do Sargento, sozinhos, em uma situação mais íntima. Mesmo assim, ele simula uma continência ao apresentar-se novamente dentro do carro: “Senhor, não: Garcia, a bagualada toda me chama de Garcia. Luiz Garcia de Souza. Sargento Garcia. – Simulou uma continência.” (ABREU, 2005, p. 86), recusando-se a ser chamado pelo primeiro nome, como é comum nas relações íntimas no Brasil. Em outras palavras, ele não quer ser tratado nem como “senhor”, nem intimamente como *Luiz*.

Mesmo dentro do quarto, lugar da esfera privada por excelência, ele ainda age como uma autoridade. Usa um imperativo categórico para ordenar que Hermes tire sua roupa; chama-o de “puto”, “viadinho-sujo” e “bichinha louca” e se importa apenas

com sua própria satisfação sexual, prendendo o garoto e evitando que ele se movimente quando o jovem tenta se desvencilhar dele.

A última imagem que Hermes vê do Sargento não é mais a figura de um sujeito completo, mas fragmentos que o representavam tanto na esfera pública quanto na privada: as botas e a farda, símbolos do Sargento Garcia/militar e agente da repressão e a imagem de um homem limpando o sêmen que escorreu por sua barriga:

Quando ele estendeu a mão para o rolo de papel higiênico, consegui deslizar o corpo pela beirada da cama, e de repente estava no meio do quarto enfiando a roupa, abrindo a porta, olhando para trás ainda a tempo de vê-lo passar um pedaço de papel sobre a própria barriga, uma farda verde em cima da cadeira, ao lado das botas negras brilhantes. (ABREU, 2005, pp. 92-93).

Resta ainda observar Isadora. Vulgar, excessiva, decadente, chama-se Ademir, mas adota o mesmo nome da elegante dançarina Isadora Duncan, em uma tentativa canhestra de ocultar a própria vulgaridade. Se a farda é o elemento que representa o sargento metonimicamente, o item do vestuário que a simboliza é um robe repleto de manchas vermelhas, cuja procedência Hermes não consegue identificar: “de tomate, batom, esmalte ou sangue” (ABREU, 2005, p. 90).

Se a farda verde e o cheiro de suor caracterizariam o Sargento; o robe cheio de manchas e o perfume adocicado são as marcas de Isadora. Hermes está imprensado entre dois estereótipos de homossexuais. De um lado, o gay “durão”, com fortes traços heterossexuais e que oculta a própria inclinação sexual. De outro, a travesti com trejeitos exagerados e um corpo feminilizado, que ostenta inclinação semelhante. Hermes está fisicamente entre Garcia e Isadora, no momento em que ambos querem

que ele entre no quarto. Mas está entre um e outro também metaforicamente, pois não se identifica com os estereótipos que Isadora e Garcia representam.³¹

E é entre Isadora e Garcia, entre o robe sujo de manchas e a farda verde que se encontra Hermes. Em um primeiro plano, ele se encontra pressionado entre esses dois estereótipos, pois não se identifica com nenhum deles. Diferentemente dos outros personagens da história, para quem a sexualidade já está aparentemente estabelecida, as vivências eróticas de Hermes ainda estão em trânsito. A imagem, presente no final do conto, do personagem subindo em um bonde em movimento, sem saber a direção para onde este iria, ilustra bem essa condição do protagonista.

Por mais complexas que sejam as personagens, essa representação dos estereótipos de “gay durão” e “travesti” trazem à tona uma discussão importante na obra de Caio Fernando Abreu: a apropriação do clichê como uma forma de posicionamento crítico diante da tradição. Na entrevista presente no caderno *Autores gaúchos*, Caio Fernando Abreu afirma:

O pós-moderno é exatamente isto – a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retomar isso criticamente como se fosse novo. [...] estou consciente do ridículo e da paródia e do clichê. (ABREU, 1995, pp. 6-7).

A entrevista sugere que o uso do clichê é algo intencional em sua obra. De fato, muitos dos textos que são discutidos nesta tese são protagonizados por personagens típicas: a travesti e o “gay durão”, em “Sargento Garcia”; a mulher madura e sensual e

³¹ Pouco antes de entrar no quarto do motel de Isadora, o narrador assim caracteriza sua situação:

O sargento me empurrou. Entre a farda verde e o robe cheio de manchas, o cheiro de suor e perfume adocicado, imprensado no corredor estreito, eu. (ABREU, 2005 c, p. 91) GRIFO MEU.

seus amantes viris, em “Os sapatinhos vermelhos”; os jovens foliões que usam drogas e se relacionam sexualmente em uma tarde de Carnaval, em “Terça-feira gorda”.

“Mel & girassóis” é, talvez, o conto do autor que mais se apropria dos clichês. Publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*, narra o encontro de um casal em uma viagem de férias em um lugar tropical. Tudo – o cenário, as músicas, os demais companheiros de viagem, as comidas – é apresentado com uma artificialidade que se contrapõe à autenticidade da relação que se estabelece entre o casal. Vale lembrar que os próprios personagens são apresentados de maneira estereotipada, muito embora a proximidade e a sinceridade do encontro entre eles sejam enaltecidas no conto. O trecho que se segue narra um dos primeiros contatos entre o casal:

Nadaram juntos na praia, primeiro. Depois ela sentiu sede, ele pagou outro suco de limão, tomou outra cerveja. Deitados na areia, lado a lado, falaram. Se você quer que eu conte, repito, mas não é nada original, garanto. Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink. (ABREU, 2005b, p. 94).

A ironia com que os personagens são retratados apresenta, inclusive, um tom sarcástico quando se trata das outras pessoas presentes na praia e no hotel que o casal frequentava:

Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando *O pato*, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo da Paranoia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. (ABREU, 2005b, p. 95).

Além da apropriação irônica do clichê, há uma intertextualidade fundamental para compreender a narrativa. A história se inicia com uma citação, aparentemente

despretensiosa, de um conto de Julio Cortázar: “Como naquele conto de Cortázar – encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado” (ABREU, 2005b, p. 89).

O texto em questão é “Ventos Alísios”, publicado pelo escritor argentino em *Alguém que anda por aí*. O conto aborda uma viagem feita por um casal já amadurecido para um lugar paradisíaco, como o que serve de cenário para o romance de “Mel & Girassóis”. No entanto, a narrativa cortazariana é profundamente trágica, pois culmina com o suicídio dos protagonistas. Se levada em conta para compreender o conto de Caio Fernando Abreu, tal referência faz com que o clichê deixe de ser um mero sarcasmo, através do qual se ironiza a estereotipificação da sociedade, e remeta a uma tragicidade insuspeitada a princípio pelo leitor. De modo que o diálogo intertextual tensiona o desfecho da narrativa, porque no horizonte de leitura está a possibilidade do suicídio, da ruptura total.³²

Caio Fernando Abreu apresenta três personagens homossexuais em “Sargento Garcia” que, embora complexos, representam clichês bem marcados: Garcia é o militar que não pode vivenciar a própria sexualidade publicamente, tendo em vista a posição que ocupa e o preconceito da sociedade contra os homossexuais. Isadora manifesta,

³² O conto de Cortázar também parte de um clichê: Vera e Maurício formam um casal maduro, que se propõe a realizar um jogo: sair de férias em voos diferentes, hospedarem-se no mesmo hotel e fingirem ser meros desconhecidos. Tal jogo nada mais é, portanto, do que uma tentativa de mudar a rotina repetitiva e já conhecida de um homem e uma mulher que estão juntos há muito tempo. Ao experimentar a alteridade, encontrar-se com o desconhecido de si mesmos, eles se surpreendem e envolvem-se com outras pessoas. Por fim, optam pelo suicídio, mas ao longo de toda a viagem, tanto a praia que elegem como destino, como as pessoas com as quais encontram, as conversas que travam, são, como no conto de Caio Fernando Abreu, totalmente estereotipadas. O curioso é notar também que em *Ventos alísios* não é mencionado o “sétimo ou oitavo dia de bronzado”, mas o “quinto ou sexto”. Após isso, eles percebem a inevitabilidade do fim da relação amorosa e o eminente suicídio. Pode ser que a memória do autor brasileiro tenha falhado, mas não deixa de ser curioso que ele altera a referência, localizando o encontro de *Mel & Girassóis* em um momento em que o jogo do casal do conto do escritor argentino já havia acabado e a tragicidade, portanto, se instalado.

em seu próprio corpo, uma condição limítrofe: figura andrógena, não é homem ou mulher, mas representa, ao mesmo tempo o masculino e o feminino, como o narrador percebe ao vê-la pela primeira vez.

Hermes, por sua vez, não possui uma identidade definida, como os outros personagens da história. É um ser em transição, às vésperas de uma série de acontecimentos: o ingresso na universidade de filosofia, a iniciação da vida sexual, o começo da vida adulta. Seu próprio nome indica isso. Na mitologia grega, Hermes é o filho de Zeus e da ninfa Maia, o deus mensageiro que está entre os deuses e os homens, entre os vivos e os mortos, se constituindo como um ser marcadamente em transição. Segundo Jean-Pierre Vernant,

Esse jovem deus mensageiro está ligado ao movimento, aos contatos, às transições às passagens, ao comércio. Ele liga a terra ao céu, os vivos e os mortos. (VERNANT, 2000, p. 201).

Não seria necessário, já que o nome do protagonista é profundamente sugestivo para indicar sua condição, mas o narrador reforça o sentido de seu nome, como um estudante a relembrar uma lição escolar:

Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino. (ABREU, 2005 c, p. 93).

O fato da identidade de Hermes estar em construção faz com que ele seja o único dos três principais personagens do conto que não repete um estereótipo. Apesar das problematizações levantadas sobre Garcia e Isadora, não se pode negar que a imagem de “gay durão” e de “travesti exageradamente afeminada” sobressaem-se, respectivamente, na descrição do militar e da dona do motel. Hermes está

“imprensado no corredor” entre essas duas figuras, metonimicamente representadas pela “farda verde” e pelo “robe cheio de manchas”. Ao que parece, nesse caso, o estereótipo não chega a ser problematizado ou revisto, mas reforçado por meio da caricatura que marca a descrição desses sujeitos.

É certo que há uma tentativa de rever o preconceito, mas, ao que parece, o conto acaba por reforçá-lo, ainda que com o objetivo de caracterizar a indefinição da identidade de Hermes. Nem mesmo o próprio narrador consegue se definir, mas a única certeza é que o jovem não se identifica com essas figuras diametralmente opostas da representação do homossexual. De um lado, o “machão” que se comporta e se veste de maneira ostensivamente heteronormativa. De outro, a “travesti” que modifica seu corpo, utiliza roupas, maquiagem, gestos e vestuário - também ostensivamente - femininos.

Sem dúvida, o conto anuncia que a construção da identidade de Hermes é indefinida e que o personagem está em trânsito. No entanto, a presença dos outros personagens do conto indica que é no extenso espaço que separa a vivência homossexual de Garcia e de Isadora que Hermes se encontra. Dessa forma, estabelece-se uma delimitação que, por mais vasta que seja, baseia-se em duas figuras totalmente clichêizadas. Em outras palavras, Hermes poderia vivenciar sua sexualidade das mais diversas formas e sua identidade poderia estar permanentemente em construção. No entanto, o que essa iniciação erótica indica é que ele está entre o que o Sargento e Isadora representam. Decerto, há inúmeras maneiras de vivenciar a sexualidade para além do comportamento desses dois personagens. No entanto, o fato é que ao estabelecer esse limite – entre a farda verde

e o robe cheio de manchas – o conto não problematiza esses estereótipos tão marcados a respeito do comportamento dos homossexuais, mas reforça um preconceito que se propunha questionar.

**Capítulo 2: Ameaça e sedução: um estudo de “Uma
praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da
sanga”.**

“Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” possui uma estrutura narrativa peculiar. A história se inicia com uma espécie de carta que o narrador escreve a Dudu, o amigo por quem ele havia se apaixonado, mas que acabou assassinando. Logo depois, esse mesmo narrador passa a escrever, em primeira pessoa, um texto que não é dirigido ao amado. Essas duas estruturas vão se revezando ao longo do conto e não há qualquer espécie de sequência temporal nas ações relatadas. Apesar de algumas menções indiretas ao crime, apenas no final da história revela-se que o narrador matou Dudu ao perceber que era desejado por ele.

Caberia aqui uma longa discussão a respeito da identidade deste narrador que, ora se dirige ao amigo, ora escreve um texto para um leitor genérico. Haveria dois narradores aqui? Como compreender tal construção híbrida? Como definir esse texto? Uma carta impossível dirigida a um amigo íntimo já falecido? A reformulação de um evento traumático a partir de uma conversa com o fantasma do desejo que assombra o narrador? Uma narrativa essencialmente moderna que mistura gêneros, destinatários e que é escrita para todas e para nenhuma pessoa?

Difícil definir. Mesmo porque é muito provável que uma hipótese não exclua a outra. De toda forma, sem ignorar que essa questão exigiria uma discussão linguística mais aprofundada, há dois denominadores comuns encontrados em todas as possibilidades de definir esse texto: trata-se de uma narrativa fragmentada por excelência. Tal fragmentação formal encontra ecos no psiquismo do narrador-protagonista, um sujeito também internamente dividido, pois o tempo e o espaço não cindem apenas a narrativa, mas também o indivíduo.

Além disso, a estrutura do conto comprova que a palavra é o elemento central do contato erótico. Não que o protagonista consiga superar a perda do ser amado através das cartas que escreve para ele, mas, de alguma forma, ao escrevê-las, ele simula que Dudu ainda está vivo, em uma tentativa canhestra de voltar ao passado e fingir que o assassinato não ocorreu. Nos momentos em que não dialoga com o amigo morto, mas compõe a narrativa que não é dirigida a ele, ele avalia sua vida na grande metrópole, sua dor e sua tendência suicida através dos textos que escreve, ainda que eles não atenuem seu sofrimento. É a fala, a escrita, a palavra, em suma, o centro de tudo.

“Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” aborda a força impactante de um grande amor de juventude na vida de um personagem. O conto se centra em uma análise de um evento traumático ocorrido sete anos antes: o assassinato de Dudu, que, ao que parece, é o primeiro e único amor do narrador. Sua importância na vida do jovem que conta a história é reiterada diversas vezes por ele, que deixa claro não ter existido ninguém a quem ele dedicasse amor e admiração sincera, quer seja antes ou depois desse evento.

Em certo sentido, há no conto uma experiência de iniciação sexual às avessas, pois a história deixa claro que nenhum ato sexual ocorreu entre o narrador e seu primeiro amor, Dudu. Por diversos motivos, ele não foi capaz de suportar a ameaça do desejo e acabou matando o homem que amava. Essa “não-experiência erótica” marcou significativamente o personagem, pois ao matar Dudu, ele faz com que a imagem do amigo fique permanentemente idealizada e cristalizada, não sendo possível transferir o sentimento para qualquer outro objeto, apenas vivenciando o

sexo de maneira totalmente desconectada de qualquer laço ou relacionamento profundo. Como anuncia Isadora ao jovem Hermes, essa não realização erótica também trará uma nova e permanente dor ao sujeito, muito embora o sofrimento aqui não seja apenas uma promessa, mas uma constatação que o narrador faz ao longo do texto.

A história gira em torno do momento do assassinato, o que gera uma divisão nítida pautada tanto no tempo quanto no espaço. Tudo ocorre entre o *antes* e o *depois* do homicídio. A todo o momento, desde a primeira frase (“Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma, Dudu”), a temporalidade é mencionada no sentido de diferenciar o que aconteceu no passado e o que é vivenciado no presente, bem como as significativas oposições entre a cidade natal – onde ele vivia *antes* - e a metrópole em que o narrador vive *depois* do que aconteceu.

Logo no primeiro trecho da longa carta que escreve ao amigo morto, o narrador relata, com aparente despretensão, um conflito sobre uma resolução cotidiana que remete ao impacto da passagem do tempo na vida do personagem. Ele precisa se decidir entre o incômodo de barbear-se – e ficar com o rosto machucado conforme os pelos forem crescendo, já que a pele “vai ficando meio lanhada” e com “uns fios encravados” – e o de não fazer isto – e adquirir uma aparência que considera desagradável, pois “fica parecendo suja, a cara” (ABREU, 2005b, p.75). Acaba desviando-se dessa questão do dia a dia, olhando para um calendário que o leva a lembrar-se do aniversário de Dudu, que coincide com a data em que ele fugiu do Passo da Guanxuma.

Há várias referências à temporalidade: em primeiro lugar, a barba metaforiza o tempo que passa de forma inevitavelmente dolorosa. Qualquer que seja a decisão, barbeando-se ou não, haverá manifestações em seu corpo: o rosto vai se alterar alguns dias depois, quer seja com as feridas decorrentes do surgimento dos pelos, quer seja com a aparência suja que o rosto irá adquirir conforme a barba for crescendo.

Essa temporalidade inexorável que se manifesta nesta decisão cotidiana aparece de maneira ainda mais evidente no momento em que o personagem olha para o calendário e se dá conta de que estava no mês de setembro. A lembrança se torna angustiante: “Não decidi nada. Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro, de você.” (ABREU, 2005b, p.75). A conclusão diante disso é a consciência de que o tempo é sempre implacável: as consequências de sua ação são traumáticas para o sujeito e determinantes para que a narrativa se configure.

Mas o espaço em que se passa essa história é, talvez, o maior responsável pela cisão do narrador. É possível postular, em certo sentido, que em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” o sujeito vivencia uma experiência de exilar-se de sua terra natal, o que gera impactos significativos para sua existência. Em primeiro lugar, porque o Passo da Guanxuma é a cidade que identifica e define o narrador, cenário para o grande amor que jamais será esquecido. Apesar disso, o local precisa ser abandonado por conta de uma violação. A princípio, o assassinato é o crime que determina a fuga, mas uma observação mais aprofundada no conto mostra que a lei violada está além do Código Penal.

Há uma transgressão mais significativa: a possibilidade de realização do desejo prenunciada no olhar de Dudu: “[...] como se [ele] quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir [...]” (ABREU, 2005b, p.82). Por não poder tolerar esse olhar, o narrador assassina o amigo, mas o breve momento em que esse contato se estabelece é suficientemente violador, tendo em vista o poder do olhar no ato da sedução. Voltarei a isso.

Um sentimento ambíguo rege as descrições do protagonista do Passo da Guanxuma, a fictícia cidade criada pelo autor. O mesmo que sentem os outros personagens oriundos dessa retrógrada, conservadora e opressora cidade de onde todos querem fugir, muito embora sintam a necessidade permanente de retornar a ela. Recorrente na obra do autor, o local aparece em três contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*³³ e é mencionado em outros livros de Caio Fernando Abreu, como *Onde andaré Dulce Veiga*.

Na apresentação do conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, publicado um ano antes da morte do autor, no volume *Ovelhas negras*, o escritor comenta a criação ficcional da cidade e a importância dela em sua obra:

A primeira vez que a cidade imaginária Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, escrito em 1984 e publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Naquele conto, é narrado o assassinato de Dudu Pereira, que volta a aparecer aqui. Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti. Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. (ABREU, 2002, p. 34).

³³ Os contos são: “Linda, uma história terrível”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e “Pequeno monstro”.

O curioso é notar que é apenas nesse texto, publicado em um volume quase póstumo, que a cidade efetivamente aparece. Embora seja mencionada em diversos textos do autor, em geral, o local é lembrado por moradores que mudaram-se ou desejam mudar de lá por algum motivo específico. O narrador de “Pequeno monstro”, por exemplo, está de férias na praia no momento em que a narrativa acontece e uma mera menção a possibilidade de não morar mais na sua cidade natal lhe parece tão promissora que ele passa a fazer planos de se estabelecer em Porto Alegre com o primo.

Já os protagonistas de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Linda, uma história horrível” e *Onde andar*á Dulce Veiga já não moram mais na cidade e não querem retornar para ela. Apenas no conto de *Ovelhas negras* relatam-se histórias sobre o local e comenta-se sua geografia e paisagens de maneira direta, sem apenas meras lembranças de moradores que saíram ou que desejam sair de lá.

O autor compara sua criação com a cidade de Santa Maria, ponto convergente na obra de Juan Carlos Onetti, e dedica “Introdução ao Passo da Guanxuma” a Érico Veríssimo, “que acreditava em mim” (ABREU, 2002, p. 34). Com isso, o autor faz referência a duas cidades fictícias, a Santa Maria, de Onetti, e a Santa Fé, de Veríssimo, indicando que desejava construir um imaginário próximo ao que foi composto pelo autor do épico romance *O tempo e o vento*, que narra a formação e a construção da cidade onde viveu a família Terra Cambará. No entanto, por mais que o projeto de escrever um romance sobre o Passo da Guanxuma não tenha sido concluído, não deixa de ser interessante notar que, com exceção do conto de *Ovelhas negras*, a cidade

jamais é o cenário das narrativas, mas apenas lembrada por moradores que saíram de lá por vontade própria.

Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, o sentimento em relação a essa cidade é contraditório, pois por mais que o narrador tenha tentado “fugir para sempre” de Dudu, do “maldito Passo da Guanxuma” e de si mesmo, ele sente saudade do local. Como habitante de uma metrópole, faz uma distinção muito nítida entre a interiorana, bela e idílica terra natal e o poluído, feio e sujo espaço urbano em que vive.

No Passo da Guanxuma, o narrador encontrou um grande amor que, apesar de ser em grande medida idealizado e jamais concretizado, o marcou para sempre. Já a grande cidade, é o local do “amor picadinho”, do “amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana” (ABREU, 2005b, p. 80), que ele desvaloriza, mas, de uma forma ou de outra, vivencia. No conto, fica claro que a natureza é o espaço do amor idealizado e da não realização do desejo. Na urbanizada metrópole, a sexualidade é vivida sem que se formem laços afetivos.

Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. Quando pensei *setembro*, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebatando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tinha tanta besteirada naquela cidade, meu Deus. Ainda terá? (ABREU, 2005b, p. 75). GRIFO MEU

A leitura do conto prova que o cenário idílico, apresentado no trecho anterior com menosprezo, como se toda aquela beleza natural não passasse de uma “besteirada”, é o mesmo lugar em que ocorreu o assassinato. No entanto, as borboletas, o vento e o céu azul são apresentados de outra forma neste momento

central para a narrativa e para o qual tudo converge. Ao descrever o instante do crime, abandona-se o tom de irônico desprezo para construir-se um espaço romântico que contrasta com a violência do que é narrado.

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do seu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir [...] (ABREU, 2005b, p. 82). GRIFO MEU.

Em outros momentos, a cidade não é vista de maneira pejorativa, mas com uma conflituosa saudade, pois o narrador sabe que não pode voltar para o local que abandonou, embora deseje fazer isso. Tal sentimento parece estar construído em torno de uma rejeição quase que absoluta ao local para onde ele se dirigiu, pois a metrópole é vista como uma cidade que está “tão longe aí do Passo e de tudo o que é claro, mesmo meio babaca”. (ABREU, 2005b, p.76).

Os espaços amplos e do “céu azul como se fosse pintado a mão” são colocados em oposição aos lugares claustrofóbicos em que a paisagem se encontra limitada por todos os lados que se olha.

Agora olhei para a janela. A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso engordurado. Se você estivesse aqui e olhasse para a frente, veria uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas que nem dá para espiar o monte de sacanagens que devem acontecer por trás delas. Se você olhasse para baixo, veria aquelas latas de lixo todas amontoadas no térreo. Só quando olhasse para cima, poderia ver um pedacinho do céu. (ABREU, 2005b, p. 82).

Por um lado, o relacionamento com Dudu ocorreu na cidade interiorana em que eles cresceram e este é o espaço do amor sem a realização erótica. Já na cidade grande, ele concretiza o gozo com pessoas como Teresângela, Carlão, Noélia, mas menospreza este prazer classificando-o como “amor picadinho”.

Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas. (ABREU, 2005 b, p. 80).

A metrópole é o lugar em que o sexo, ao contrário da afetividade, acontece; enquanto no Passo da Guanxuma o protagonista encontra o amor, mas não se relacionar sexualmente com ele. Para o jovem narrador do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, não há um espaço em que o amor e a sexualidade possam existir ao mesmo tempo.

Essa realidade repete a espécie de mapa que o narrador de “Introdução ao Passo da Guanxuma” faz da cidade. Segundo ele, há quatro estradas que levam a cidade. Apenas uma delas – a do Leste - é romântica e assim descrita pelo narrador:

Os plátanos são muito altos, dos dois lados da estrada, e as folhas superiores, de ambos os lados, quase chegam a se misturar, formando uma espécie de túnel que ganhou o nome de túnel do amor. (ABREU, 2002, p. 35).

Já na estrada do Norte – “a preferida da bagaceirada do Passo” - ocorrem orgias com as prostitutas locais e quando “as famílias direitas buscam o frescor da sanga”, os maridos precisam ir na frente para “limpar discretamente as areias” dos sutiãs, camisinhas e restos de bebida perdidos. As duas estradas constroem um

cenário que comprova que “no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso” (ABREU, 2002, p. 32).

Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” também fica claro que não há lugar para o sujeito desejante vivenciar o amor e a sexualidade ao mesmo tempo ou no mesmo lugar. Há algo que impede a vivência simultânea do gozo e da afetividade, mesmo que precários e incompletos. Definir o que seria esse “algo faltante”, que atormenta o personagem de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” é de suma importância para compreender, não apenas este conto, mas o modo como a sexualidade é tematizada na obra de Caio Fernando Abreu.

Imagens da ausência

O narrador do conto recorre a diversas imagens para metaforizar seu sofrimento. Escolhi algumas que me parecem mais pertinentes para ilustrar como o personagem se apresenta e qual o julgamento faz de si mesmo. Atento-me aqui às construções linguísticas, literárias e, nesse caso, sobretudo metafóricas, que o conto apresenta para caracterizar o personagem e o erotismo que ele, a duras penas, vivencia. Parece-me importante notar como falta, inclusive, a compreensão sobre essa ausência, algo que se evidencia nas imagens escolhidas pelo autor para ilustrar algo que os personagens são incapazes de verbalizar diretamente.

Uma delas é a comparação feita por ele entre o modo como se sente e a vivência do equilibrista. Essa metáfora representa a condição do sujeito exilado não

apenas de seu país ou de sua cidade natal, mas, sobretudo, em relação a si mesmo e ao próprio desejo.

Em trecho da carta que escreve ao amigo assassinado, o narrador compara sua vivência fora da terra natal com a instabilidade física desses artistas de circo que vivem suspensos, andando em um arame que pode arrebentar a qualquer momento. Segundo ele, estar fora de sua cidade natal e ainda não pertencer ao novo local de moradia também é estar “sem nenhum lugar no mundo”.

Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer – ou não pode – voltar. Você fica igualzinho a um daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame plac! ó arrebenta, daí você fica lá, suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá pra entender? (ABREU, 2005b, p. 76).

O trecho permite uma aproximação entre sua condição e sua experiência de um antigo morador do Passo da Guanxuma que é obrigado a fugir do local por conta de uma violação. Pode-se olhar para o personagem como uma espécie de exilado, tendo em vista que ele foi obrigado a sair da terra natal não apenas porque teria matado o amigo, mas, sobretudo, por que sua condição homoerótica não seria aceita na cidade conservadora.

Segundo Edward Said em “Reflexões sobre o exílio” (SAID, 2003, p.50), o exilado também vivencia a sensação de estar “sem nenhum lugar no mundo”, “suspenso no ar”, como “o vazio embaixo dos pés”. Para este palestino exilado nos EUA, o exílio é “[...] fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. (SAID, 2003, p.50). No entanto,

a semelhança entre o modo como o narrador se vê e a experiência do exilado não se deve tanto ao fato de ambos estarem longe de sua terra natal, mas sobretudo porque o protagonista pertence a esse “estado de ser descontínuo” não pertencendo a nenhum lugar, independentemente de ter sido obrigado a fugir do Passo da Guanxuma em que nasceu.

Por um lado, o personagem sente-se exilado por estar fisicamente fora de sua terra de origem, que em grande medida constitui sua identidade. Isso porque a metrópole brasileira onde ele mora não o acolhe totalmente. No entanto, ter saído da terra natal não é a principal razão para que ele se sinta cindido internamente. Há uma cisão interna, intrínseca ao desejo, que rege a subjetividade do narrador e transcende a questão do exílio. Algo lhe falta. E é exatamente essa ausência que é preciso investigar.

O protagonista, tal como o exilado e como o artista de circo que se equilibra em um arame, não pertence a nenhum lugar. Sua vida está temporariamente suspensa, embora se prenuncie seu destino trágico. Após o arame se romper, o equilibrista fica “suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés”. Depois disso, cai, encontrando o chão e, possivelmente, a morte. Nada tão definitivo ocorrerá com o exilado e com o personagem do conto de Caio Fernando Abreu, o que, em certo sentido, é ainda mais traumático, tendo em vista que a situação de inadequação e deslocamento os acompanhará ao longo da vida.

Não que o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” não deseje a morte. Em mais de um momento, ele menciona pensamentos suicidas e, embora ele não explicita na narrativa uma relação clara entre a culpa por

ter matado o amigo e o desejo de acabar com a própria vida, há um som, comum a estas duas manifestações da morte que aproximam as experiências. A onomatopeia “Plac! ó” é utilizada três vezes na narrativa. No último trecho do conto, em que ele declara o crime que havia cometido, o som aparece pela derradeira vez.

plac! ó, bati de uma só vez na sua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros – para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que eu invente. (ABREU, 2005b, p.82). GRIFO MEU.

Este é o ponto para onde toda a história converge e o instante traumático mais significativo na vida do personagem. Afinal, trata-se do momento em que ele mata o homem que ama e deseja, comete um crime na intenção de romper em definitivo com tudo aquilo que ele “não consegue esquecer”, incluindo a cidade em que nasceu.

Esse mesmo barulho aparece em outros dois momentos do conto, instantes igualmente significativos para definir a trajetória e personalidade do personagem. O primeiro deles já foi mencionado aqui. Trata-se da metáfora utilizada por ele para definir “o que acontece quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar em outra cidade, que ainda não vai ser sua” (ABREU, 2005b, p. 76). O narrador tenta explicar a Dudu, na impossível carta que escreve a ele, como é sua situação de sujeito deslocado, que não mais pertence a sua terra natal, mas que também não se identifica com o novo local que habita. O protagonista afirma se sentir como “um daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame plac! ó, arrebenta” (ABREU, 2005b, p. 76).

A sensação de desamparo e de inadequação é nítida, pois sem a sustentação – ainda que frágil – do arame, o equilibrista de circo e o sujeito deslocado que essa

imagem metaforiza ficariam “suspenso(s) no ar, o vazio embaixo dos pés”. Em resumo, “sem nenhum lugar no mundo, dá para entender?” (ABREU, 2005b, p. 76). É esse breve instante, suspenso no ar e a um átimo de segundo da queda mortal, que define o modo como ele se sente em relação ao lugar em que vive.

A aproximação entre o referido som – “Plac! ó” – e a morte está ainda mais explícita na segunda vez em que a onomatopeia aparece. No trecho que se segue, o narrador relata alguns pensamentos suicidas que teve após uma grave e recorrente crise de dor de cabeça, outro sintoma da ausência que discutirei em seguida.

Eu estava de costas para a porta quando olhei pela janela aberta do outro lado do quarto. Então pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo para jogar meu corpo por ela e plac! ó, pronto, acabou: moro no décimo andar. (ABREU, 2005b, p. 79). GRIFO MEU.

A escolha de tal onomatopeia denuncia a pouca idade do personagem, que, como uma criança, reproduz os sons tal como é feito em quadrinhos e desenhos animados. No entanto, ele utiliza tal barulho para representar a violência de impactos que antecedem a morte: é este o som que se ouve quando o arame que sustentava o equilibrista se rompe; bem como é este o que ele ouviria caso se jogasse do décimo andar de seu prédio. Todos esses estrondos fazem referência a um único momento, para o qual toda a narrativa se volta: o assassinato de Dudu, tendo em vista que esse é o som do golpe mortal dado por ele no amigo. A culpa por ter cometido esse crime se manifesta em um impulso suicida que aparece, ora indiretamente, na metáfora do equilibrista, ora diretamente, quando ele próprio imagina o que ocorreria se ele se matasse.

Além do barulho da pedra batendo na cabeça de Dudu, que ecoa ao longo da narrativa, há ainda outra imagem que representa a ausência do ser amado. Trata-se de um sintoma corpóreo desse desejo reprimido, profundamente associado ao desejo de suicídio. Quando o narrador se imagina pulando do décimo andar, ele admite sentir uma profunda dor de cabeça que ele chama de “pálpebras ardentes”: “fecho os olhos e é como se houvesse duas brasas no lugar das pálpebras” (ABREU, 2005b, p. 77). Tal dor aparece mais especificamente “no lado esquerdo da cabeça”.

Seria possível supor que esse seria o lado em que o golpe foi dado no fatídico dia do assassinato? Talvez, tendo em vista que ele mesmo classifica essa dor como algo que “não era exatamente uma dor”, mas algo de outra ordem: “Mais um peso, um calafrio. Uma memória, uma vergonha, uma culpa, um arrependimento em que não se pode dar jeito” (ABREU, 2005b, p. 79).

Ora, não foi através do olhar que ele viu o desejo de Dudu? Mais do que isso, não foi o olhar de Dudu que se mostrou ameaçador “como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir”? Parece natural, dessa forma, que essa seja uma das partes do corpo em que aquilo que foi reprimido se manifestará: nas pálpebras, não por acaso qualificadas por ele como “ardentes”. O adjetivo, usualmente utilizado para metaforizar o erotismo, concretiza-se neste sintoma, eliminando a carga metafórica do termo e deslocando-se dos genitais para a função escópica do olhar.

A dor de cabeça se inicia nos olhos, local onde a sedução começou e toma toda a frente, fazendo, assim, o mesmo percurso do trágico dia em que ele matou seu

objeto de desejo: da ameaça que é percebida pelos olhos para a cabeça, onde um golpe final tenta dar fim a essa perigosa promessa de realização erótica.

Há também essa dor que sobe do olho esquerdo pela fronte, pega um pedaço da testa, em cima da sobrancelha, depois se estende pela cabeça toda e vai se desfazendo aos poucos enquanto caminha em direção ao pescoço. (ABREU, 2005b, p. 77).

Mais uma vez, o corpo parece ser a base das manifestações, dos sintomas e dos traumas que vivem este e outros personagens do autor. Tudo parece ocorrer em uma escala material, física, corporificada: o corpo que é obrigado a se deslocar da pequena Passo da Guanxuma para a grande e suja metrópole, mas não se adéqua a nenhum desses lugares; o desejo reprimido que se manifesta fisicamente. Há sempre uma vivência materializada de sofrimentos internos e de processos psíquicos que jamais permanecem apenas mentais e subjetivos, mas que sempre tomam forma, de maneira visível e inevitavelmente dolorosa.

Ainda que vivencie relações eróticas passageiras com as pessoas que encontra na grande cidade em que vive, o narrador reprime seu desejo mais intenso: aquele que sentia por Dudu. Tal repressão não fica impune e ele parece ser obrigado a lidar constantemente com as manifestações dessa fuga em seu corpo, de uma forma ou de outra, quer seja pelo desejo de suicídio ou pelas dores de cabeça que sente ou pela visão constante do fantasma do amigo, a última das imagens que manifestam os efeitos da ausência do ser amado que discutirei aqui.

Antes disso, cabe observar algumas considerações de Freud a respeito da repressão do desejo. Segundo o psicanalista, a repressão nunca é bem sucedida e o

desejo sempre retorna, em uma tentativa de ascender para o consciente. Segundo o psicanalista, em “Delírios e sonhos da *Gradiva* de Jensen” (1907),

Tal retorno do que foi reprimido deve ser esperado com particular regularidade quando os sentimentos eróticos de uma pessoa estão ligados às impressões reprimidas – quando sua vida erótica sofreu as investidas da repressão. (FREUD, 1907, p. 40).

O trecho que se segue do célebre artigo freudiano é especialmente iluminador, pois esclarece o mecanismo de inibição do consciente e suas atuações na mente humana:

“Reprimido” é uma expressão dinâmica, que leva em conta a interação de forças mentais; implica a presença de uma força que procura provocar toda uma série de efeitos psíquicos, inclusive o de tornar-se consciente, e a essa força opõe-se uma outra força contrária, capaz de obstruir alguns desses efeitos psíquicos, inclusive o de também tornar-se consciente (FREUD, 1907, p. 50).

O conto de Caio Fernando Abreu evidencia “efeitos psíquicos” promovidos pelo inconsciente do personagem que podem ser interpretados como modos de fazer aflorar seus conteúdos reprimidos, comprovando que a repressão não foi completamente realizada e que o narrador ainda deseja o amigo, embora tenha agido de forma incisiva para fugir dele.

Assim, nem o assassinato, nem a fuga da cidade parecem ter sido suficientes para que ele reprimisse seus impulsos eróticos e a tarefa de “fugir para sempre de você [Dudu], de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma” é fracassada desde a origem. Isso porque, nas palavras do pai da psicanálise, há uma “fatídica e comprovada verdade de que a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar” (FREUD, 1907, pp. 45-46).

A representação do retorno do reprimido que parece mais atormentar o narrador é o fantasma de Dudu, que aparece a ele em diversos momentos. Na carta que ele escreve ao amigo, ele relata ter visto: “você exato, como você é ou foi, sete anos atrás” (ABREU, 2005b, p. 80). O Dudu que retorna não é real, pois não envelheceu nesse período, usa as mesmas roupas e age da mesma forma que agia sete anos antes. Tampouco é um fantasma no sentido popular, uma manifestação incorpórea que aparece para cobrar punição ou para assombrar seu assassino. Ao contrário, é exatamente a representação da imagem cristalizada para sempre que o narrador guardou de seu objeto de desejo no último e trágico momento em que o viu.

Incapaz de reprimir o desejo que sentia, bem como a culpa por ter matado o amigo, o narrador avista uma espécie de representação de Dudu. A imagem que vê é “você exato, como você é ou foi, sete anos atrás” (ABREU, 2005b, p. 80), o que torna o fantasma ainda mais perturbador, pois o narrador sabe que a existência real do amigo é impossível. Idêntico ao jovem no momento da morte, o fantasma não deixa de ser também uma atualização da história vivida, prolongando seu efeito no presente e cristalizando o traumático momento da morte do ser amado.

É importante notar que em todos os momentos em que essa visão aparece, o personagem está com uma das pessoas com quem se relacionava sexualmente. No primeiro dia em que se encontra com o fantasma do amigo, fica desorientado “dando umas voltas por ali, sem acreditar” (ABREU, 2005b, p. 81) e acaba encontrando o “Carlão da Praça Roosevelt”. Depois desse episódio, passa a frequentar “o Bar”, na esperança de reencontrar Dudu, já que esse foi o lugar em que ele apareceu pela primeira vez. De fato, isso ocorre outras vezes, sempre quando o narrador está

acompanhado: “Às vezes estou numa mesa, quase sempre com Noélia, e você desce as escadas [...]. Você sempre sorri, me abana. Depois desaparece” (ABREU, 2005b, p. 81).

Com isso, o narrador sugere uma aproximação entre o erotismo, que o personagem vivencia, ainda que considere de menor valor, e a possibilidade do ameaçador e envolvente relacionamento que ele teria com Dudu. Ao justapor as figuras do amigo morto e das pessoas com quem ele fazia sexo após passar a viver longe do Passo da Guanxuma, a narrativa ressalta a *impossibilidade* do contato erótico que *não ocorreu*, bem como a *concretude física* dos encontros sexuais que *de fato ocorrem* entre o narrador-personagem e aqueles que lhe proporcionam o “amor picadinho”. Vale lembrar que são ressaltados apenas os detalhes físicos destes encontros. Teresângela é “a putinha que veio me chupar o pau umas quatro ou cinco vezes” (ABREU, 2005b, p. 79) e Noélia, a “gatona repórter” (ABREU, 2005b, p. 80). Embora ele menospreze essas relações, classificando-as como um mero “amor picadinho”, o fato é que Teresângela, Noélia e Carlão da praça Roosevelt proporcionam prazer ao narrador. Afinal, ele afirma: “Gosto de ver as putas, os travestis, os michês pelas esquinas. Gosto tanto que às vezes até pago um, ou uma, para dormir comigo” (ABREU, 2005b, p. 77).

Apesar disso, o personagem claramente contrapõe o papel unicamente sexual destas pessoas em sua vida à importância de Dudu, cuja figura aparece como um fantasma de uma imagem idealizada e cristalizada no passado.

Você não era uma imagem do outro lado da rua, Dudu. Você nem sequer estava de branco, você vestia aquele jeans todo desbotado, meio rasgadinho na bunda e no joelho direito, com uma camiseta branca, como as que você usava, mascando aquele chiclete que de longe eu sabia que era de hortelã. (ABREU, 2005b, p. 79)

A associação entre um fantasma e a imagem cristalizada de um ser amado idealizado, deixa claro que, para ele, o prazer sexual é possível apenas quando desassociado do amor que somente Dudu despertou. Segundo ele, o amigo não seria apenas a única pessoa que ele teria amado, mas a única que compreenderia aquilo que o angustiava e, ao mesmo tempo, o definia. Em um dos trechos da carta que escreve ao amigo, ele busca alguma espécie de entendimento a respeito de sua dor mais profunda, mas admite: “Me roendo por dentro, é outra coisa que só você poderia saber o que é”. (ABREU, 2005b, p. 80).

Todas essas imagens usadas pelo narrador para metaforizar seu sofrimento dizem respeito a algo que ele *sabe* que perdeu: Dudu, o conforto e a beleza natural do Passo da Guanxuma, bem como todo o afeto associados a esse rapaz e a esse local. O mais importante para compreender o conto, no entanto, não é isso. O fundamental é perceber aquilo que ele *não sabe* que lhe falta, mas que o atormenta profundamente, pois se trata de uma ausência da qual ele não consegue se livrar mesmo sem ter consciência disso. Mesmo Dudu, apesar do que é sugerido no trecho anteriormente citado, desconhece a causa dessa ausência. No mesmo excerto da carta ao garoto assassinado pelo narrado, ele afirma: “mas nem mesmo você soube naquele tempo, e agora nem eu sei se saberia explicar a você ou a qualquer outro” (ABREU, 2005b, p. 80).

Cabe aqui retomar a distinção feita por Freud entre o *luto*, referente à morte do ser amado, e a *melancolia* que o atinge de maneira mais profunda. Em “Luto e melancolia”, de 1914, o pai da psicanálise afirma,

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém e assim por diante. (FREUD, 1917, p.249).

Tudo isso é vivenciado pelo narrador após a morte de Dudu, tendo em vista que este evento também está associado a perda da cidade natal, após ele se ver obrigado a fugir do Passo da Guanxuma. No entanto, o que verdadeiramente o atormenta é de outra ordem, algo que ele não sabe se “saberia explicar a você [Dudu] ou a qualquer outro” (ABREU, 2005b, p. 80).

No trecho que se segue, Freud estabelece uma distinção entre o luto e a melancolia que é particularmente importante aqui:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriação e autoenvilecimento, culminando numa perspectiva delirante de punição. (FREUD, 1917, p. 250).

Levando em conta tal definição, é possível considerar que a melancolia toma conta do narrador de “Uma praiazinha de areia bel clara, ali, na beira da sanga”, sobretudo levando em consideração suas ideias suicidas, sua apatia em relação ao mundo e sua dificuldade em valorizar qualquer outra pessoa além de Dudu. Sem tentar psicanalisar o personagem, o fato é que, tal como o melancólico, ele “está cômico da perda que deu origem a sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu nesse alguém”. (FREUD, 1917, p. 250).

A questão central neste capítulo é saber *o que* o narrador perdeu ao assassinar Dudu, bem como *por que* a promessa da realização do desejo pelo amigo era de tal forma ameaçadora que foi preciso assassiná-lo. Se a conexão entre os dois amigos era

tão profunda, se o desejo era mútuo, por que ele rejeita essa promessa de felicidade? Bataille responderia tal questão apontando para a própria constituição do erotismo que, “a despeito das promessas de felicidade que o [a] acompanham, antes introduz a perturbação e o incômodo” (BATAILLE, 2013, p.32).

Mesmo quando há realização, o erotismo é destruidor. Isso porque se, por um lado, a paixão é uma promessa de fusão que resolveria, ainda que momentaneamente, a descontinuidade inerente do ser humano, por outro essa promessa é uma ameaça:

“[...] para os amantes, existe mais chance de não poder se encontrar por muito tempo que de gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une.” (BATAILLE, 2013, p.33).

O narrador parece lidar com esse impasse. Afinal, embora Dudu represente a promessa de realização do desejo, isso lhe parece de tal forma aterrorizante que é preciso matar aquele que poderia “tocar num lugar tão perigoso e escondido que eu não podia permitir” (ABREU, 2005b, p. 82). O fato é que ele lida com questões importantes, ao mesmo tempo em que foge delas ao assassinar o objeto de desejo: Como resolver a cisão interna inerente ao sujeito desejante a quem é prometido uma felicidade de tal forma assustadora? Como entregar-se a um desejo que contém em si mesmo a ameaça de destruição do indivíduo?

Diante de tantas questões sem resposta, o personagem opta por matar o amante. A grande chave interpretativa para compreender o conto é perceber *por que* ele faz isso e *do que ele foge* ao assassinar o homem que amava.

O olhar desejante e ameaçador: o *coup de foudre* em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”.

Levando em consideração o conservadorismo de cidades interioranas como o Passo da Guanaxuma, é possível supor que um dos motivos que impulsiona o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” a matar Dudu tenha sido o medo da reação homofóbica na provinciana localidade gaúcha. Sendo assim, ele mataria o jovem, apesar de desejá-lo, e fugiria para uma grande cidade onde seu desejo não seria cerceado. De fato, são narradas diversas relações tanto homoeróticas quanto heterossexuais que o personagem estabelece na metrópole, algo que provavelmente não aconteceria na terra natal.

Essa interpretação faria sentido se ignorássemos a clara distinção que o personagem faz entre o amor que sente pelo amigo de infância e o “amor picadinho” que Noélia, Carlão e Teresângela, por exemplo, lhe proporcionam. Além disso, é inevitável notar que o narrador não se vê impelido a matar todos os sujeitos que são objetos de seu desejo, tampouco se relaciona profundamente com todos eles. Como já anuncia a epígrafe do conto, “Each man kills the things he loves”. Somente o amor e o erotismo simultaneamente vivenciados podem gerar essa violenta reação.

Em alguns momentos afirmei que toda a narrativa converge para o momento do assassinato de Dudu. De fato, essa cena é de suma importância para compreender a história. Mas o que há de fundamental a ser observado nesse crucial momento? Qual é o elemento que determina o crime, que impulsiona o narrador a cometer esse ato violento contra o homem que amava? O que Dudu fez, no idílico local que dá nome a história, de tão ameaçador para receber os golpes mortais na cabeça desferidos pelo amigo?

Minha hipótese é que a origem de tudo é o olhar que Dudu lança ao narrador. O trecho que se segue faz referência ao momento exato em que este olhar foi percebido e o temor de que o narrador pudesse ser atingido naquilo que possuía de mais íntimo. Ao que parece é esse olhar o ponto de partida para o crime, tendo em vista que é ao perceber a maneira como é olhado que o narrador decide matar aquele que o observa de maneira tão ameaçadora.

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do seu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era tão branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. (ABREU, 2005b, p.82). GRIFO MEU.

A coleção Funarte dedicou em 1988 um volume para abordar diversos aspectos deste tema tão importante para a humanidade: O olhar. No livro, filósofos, historiadores e críticos literários discutem esse tópico central a partir de diversos pontos de vista. Destacarei aqui dois desses textos que abordar especificamente o olhar amoroso, a fim de iluminar a interpretação deste conto de Caio Fernando Abreu.

Em “Os amantes contra o poder: sobre alguns olhares que se cruzam, no amor à primeira vista à teletela do Grande Irmão”, Renato Janine Ribeiro analisa dois modos de olhar: o olhar político e o amoroso. O primeiro “olha, controla, devassa”, mas também “dá a ver, é olhado” (RIBEIRO, 1988, p. 438) e é intrínseco aos regimes totalitários em que os clássicos *Brave New World*, de Aldous Huxley, de 1932, e 1984,

de George Orwell, publicado em 1948, se centram. Já o segundo, “captura, extrai” e, além disso, “*revela*, entrega, dá. Pelos olhos o sentimento circula, ao bom entendedor, que nem sempre é o destinatário”. (RIBEIRO, 1988, p. 443).

Para iniciar sua análise, Ribeiro menciona um livro de Jean Rousset para buscar os sentidos do olhar amoroso que particularmente me interessam aqui. A descrição é profundamente esclarecedora para compreender o que ocorre naquele momento em que Dudu olha para o narrador e o que há de ameaçador nesse olhar.

O meu ponto de partida é o título de um livro de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, ou *Os seus olhos se encontraram*, que trata da “cena da primeira vista no romance”. A ideia é das mais interessantes: como, no Romance – desde a Antiguidade até nossos dias –, se produz a cena fulgurante do encontro de dois amantes, com a paixão nascendo no instante mesmo em que um enxerga o outro. É a cena clássica do *coup de foudre*, do raio, do que fulmina; mais do que isso: o raio atinge a ambos, fazendo os dois vibrarem de amor. (RIBEIRO, 1988, p. 433).

Como o autor destaca, a cena do apaixonamento é, desde a Antiguidade, determinada por um encontro de olhares. Apesar da cena do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* terminar na morte de uns dos amantes, não podemos negar que, ali, é também um olhar que faz os dois “vibrarem de amor”.

No artigo, o autor destaca uma expressão francesa pertinente para descrever o que ocorreu neste momento da narrativa: *Coup de foudre*. A locução aproxima a paixão da força violenta da natureza, pois compara metaforicamente o sentimento com um raio que, sobrecarregado de energia, pode iluminar o céu, mas, ao mesmo tempo, ser fatídico e mortal. Ainda segundo Ribeiro,

A vista aqui parece algo fatal. É precisamente o *fatum* que entra no mundo – no meu mundo – quando vejo, e me apaixono ao ver. A primeira vista, ao contrário da cristalização, é o amor *instantâneo*, o

raio, *fulmen*, ferida no olho. É esse amor extremo, um amor de paradoxo: ofusca, dá a ver tanto que já não permite mais ver. Lembra o mito platônico da caverna: um conhecimento que ilumina e cega. (RIBEIRO, 1988, p. 434).

No final de sua análise, o filósofo compara o olhar que o opressor destina aos dominados, desencorajando-os a rebelar-se; com o olhar apaixonado. Quando recíproco, em um momento da sedução bem sucedido, esse instante em que o *coup de foudre* acontece pode gerar um raro momento de felicidade recíproca e não autoritária.

Pelos olhos o sentimento circula, ao bom entendedor, que nem sempre é o destinatário. Há congestionamento nessa troca de sinais: vezes em que eu não sei qual é a reação da amada - porque um olho que se deslumbra (cega-se) e além disso declara seu amor, como poderá decifrar o outro? Mas, há nisso, grande beleza. É a de ver ver. Olhar o olhar da amada é das coisas mais belas que existem. É a rara reciprocidade no amor, e não é por acaso que nela, nos momentos raríssimos em que conseguimos escapar a nossos medos e viver um encontro sem tirania, o *coup de foudre* a dois nos dá uma lição de entrega e não poder. (RIBEIRO, 1988, p. 443).

Embora “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” mencione um relacionamento em que o amor é recíproco, o narrador não se permite ser visto, temendo o olhar do outro. Incapaz de escapar de seus medos, ele mata o ser amado, pois não consegue se entregar a ele, não permite *ser visto* por ele. O cerne desta análise consiste em compreender por que ele se recusa a aceitar tal promessa amorosa e por que reage de tal forma ao perceber que era olhado com desejo.³⁴

³⁴ Curiosamente, embora o olhar de Sargento Garcia para Hermes seja tirânico, o encontro entre os dois pressupõe alguma espécie de entrega. Ainda que perpassado pela violência, Hermes aceita entregar-se e, após seu consentimento, a relação sexual acontece.

Em “Masculino/feminino: o olhar da sedução”, publicado no mesmo volume da coleção Funarte, Maria Rita Kehl aborda o olhar amoroso sob o ponto de vista que mais interessa aqui: o do seduzido. A psicanalista justifica sua escolha:

Jogo [amoroso] que pretendo abordar a partir do ponto de vista do aparente perdedor – o seduzido – já que é ele quem nos deixa registro sobre sua experiência. É o seduzido que se expressa – na poesia, na literatura, nos consultórios de psicanálise. É o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar do sedutor [...]. O sedutor é o que *não se revela*. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido. (KEHL, 1988, p. 411).

Na economia das relações amorosas do conto aqui estudado, Dudu é o sedutor: é ele quem olha, quem estende a mão para tocar o narrador, quem o ameaça com sua proposta de encontro erótico. O protagonista, por sua vez, é o seduzido, aquele que se revela na literatura, cuja compreensão do mundo se centra nas cartas que ele escreve a Dudu e na espécie de diário que ele redige para si mesmo. Se não há uma única frase pronunciada pelo primeiro; o seduzido é o que nada compreende, mas sobre o qual algo é revelado através da palavra, elemento fundamental para sua existência.

Kehl continua,

O seduzido não sabe onde pisa – e pensa que o sedutor sabe. Antecipa prazer e dor, pois, ao mesmo tempo que espera o gozo prometido pelo sedutor, já sabe que se aproxima uma catástrofe. O seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar, nas brumas da infância revisitada, pela bússola do olhar do sedutor. (KEHL, 1988, p. 411).

O seduzido em questão perde o rumo de tal forma que sequer permite-se deixar ser conduzido pelo olhar do sedutor-Dudu. Há algo de muito ameaçador, que ele teme profundamente. Se “a conquista do sedutor é a esperança de libertação do

seduzido” (KEHL, 1988, p. 411), talvez o narrador prefira jamais se libertar a ver respondidas as questões que o sedutor – e apenas ele – seria capaz de responder.

O que você vê em mim que eu não vejo? O que você sabe de mim que eu não sei? O que você deseja em mim que eu não domino, *ao mesmo tempo* que seu olhar diz que eu não possuo? Que dom seu olhar tem o poder de criar *em mim* para o seu desejo? (KEHL, 1988, p. 412).

Em certa medida, ainda que o ato de matar o amigo pareça impensável, tendo em vista o amor que ele sente por Dudu, o narrador parece ter consciência que nada tem a oferecer e que não pode corresponder às expectativas do sedutor. Segundo Maria Rita Kehl, a verdadeira ameaça é reviver uma perda anterior, instalada no inconsciente do sedutor, ocorrida na infância. O momento da sedução faz com que essa perda primária seja revivida, o que explica o temor do fracasso da experiência, mas, ao mesmo tempo, as possibilidades de estabelecer um novo laço com o outro:

O homem sedutor faz da mulher bebê-narciso nos braços da mãe e *ao mesmo tempo* lhe oferece, no sexo, as evidências da diferença, da não-unidade entre eles dois. A mulher sedutora promove no homem a angústia de uma castração que ele já viveu e *ao mesmo tempo* se oferece como possibilidade de renegação de toda a castração, se ele souber conquistá-la. (KEHL, 1988, p. 422).

São muitas promessas, mas *ao mesmo tempo*, muitas ameaças. Para o seduzido, a quem o olhar do sedutor tudo promete, o medo de não corresponder às expectativas ou de reviver a perda primária da infância tende a prevalecer. Esse é um modo de compreender o ato violento do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Ainda segundo Kehl,

É o detalhe deste *ao mesmo tempo* que prenuncia, para o seduzido, o naufrágio da sedução. O sedutor lhe oferece a possibilidade de esquecer o que ele sabe por experiência. O seduzido já sabe que o que lhe é prometido não está lá, já viveu, de um modo ou de outro, esta perda. Pressente, no mistério que mantém o sedutor, que algo

Ihe escapará: o controle de si mesmo/o conhecimento de si mesmo. [...] Refazer-se como pleno objeto idealizado do desejo alheio (a promessa da sedução) é perder o conhecimento de si mesmo, das próprias limitações e atributos que já se pagou preço alto para conquistar. (KEHL, 1988, p. 422).

O artigo da psicanalista oferece-nos uma chave interpretativa interessante para compreender por que o conto sugere que o assassinato do ser amado seria inevitável. Por mais sedutoras que parecessem, as promessas contidas no olhar do Dudu não seriam suficientes para que o protagonista cedesse, permitindo ser tocado “num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir” (ABREU, 2005b, p. 82). Parece possível supor que, ao matar o amigo, ocorre uma tentativa mal sucedida de reprimir o desejo, como comprovam os diversos sintomas que ele relata – as dores de cabeça, os pensamentos suicidas e a visão do fantasma do amigo. Com isso, a narrativa indica que, ao assassinar o objeto de desejo, o narrador sofreria para sempre as consequências de seu ato.

Mas, afinal, *o que* existia no olhar de Dudu de tão ameaçador? Para compreender isso, acredito ser importante introduzir nesta interpretação uma referência fundamental para compreender o erotismo na obra de Caio Fernando Abreu. Trata-se de *O Banquete*, de Platão, obra que será retomada no 4º e último capítulo desta tese.

Neste momento, levarei em consideração uma leitura específica da obra: a que foi feita por Jacques Lacan, no livro 8 do *seminário*. O propósito do texto lacaniano é discutir a questão da transferência na cena analítica, algo que não interessa diretamente para aprofundar a interpretação do conto em questão. No entanto, ainda que claramente partindo da sua posição de psicanalista, Lacan esmiúça *O banquete*,

abordando, um a um, os discursos que compõem a obra, algo que é profundamente esclarecedor para compreender “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”.

Como se sabe, *O banquete* relata um encontro, ocorrido na casa de Agatão, que havia acabado de ganhar um prêmio literário. Os convivas decidem fazer um elogio a Eros, o Deus do amor e cada um discorre a respeito do assunto, sendo que Sócrates fala por último, reportando aos presentes um diálogo que teria tido com a sacerdotisa Diotima.

Desde o início de seu seminário, Lacan deixa claro que o elemento mais importante a ser observado na obra não são propriamente os discursos, que se organizam obedecendo às regras da época, mas aquilo que se coloca como o elemento de perturbação: a presença do belo Alcibíades, que amava Sócrates e foi rejeitado por ele. Totalmente bêbado e descontrolado, ele invade o baquete, interrompe os discursos e fala do amor não correspondido que sente pelo filósofo.

Não podemos deixar de ver sobre que fundo de insurreição, de subversão das leis da cidade, surge um personagem como o de Alcibíades – um fundo de ruptura, de desprezo pelas formas, pelas tradições, pelas leis, e, sem dúvida, pela própria religião. (LACAN, 1992, p. 30).

Lacan chama atenção para aquilo que Alcibíades tem de perturbador: o fato de, segundo o psicanalista, ser capaz de “seduz[ir] tanto por sua forma física quanto por sua excepcional inteligência”. (LACAN, 1992, p. 31). Apesar disso, ele foi rejeitado por Sócrates, o que o leva a embebedar-se e invadir o banquete para declarar seu amor e sua revolta por ter sido preterido pelo anfitrião da festa. Alcibíades alerta Agatão

sobre os riscos de se apaixonar pelo homem que ambos desejam e a reunião acaba logo após o escândalo que o primeiro provoca.

Eis o discurso que o belo Alcibíades, seduzido pelo homem conhecido por todos por sua absoluta feiura, apresenta diante de todos:

E senti diante desse homem, somente diante dele, o que ninguém imaginava haver em mim, o envergonhar-me de quem quer que seja; ora, eu é diante desse homem somente que me envergonho [...]. E muitas vezes, sem dúvida com prazer o veria não existir entre os homens; mas, se por outro lado tal coisa ocorresse, bem sei que muito maior seria minha dor, de modo que não sei o que fazer com esse homem. (PLATÃO, 2012, p. 174).

Alcibíades relata o sofrimento por ter se apaixonado por Sócrates e ter sido rejeitado por ele. Tal como o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, ele “não sabe o que fazer com esse homem”. Deseja que ele desapareça, mas, ao mesmo tempo, sabe que sofreria muito se isso acontecesse. Seria possível supor que este é o mesmo sofrimento pelo qual passa o narrador? Embora mate Dudu e fuja do Passo da Guanxuma, que ele “não consegue esquecer por mais histórias que invente” (ABREU, 2005b, p. 82), a saudade do ser amado e da cidade natal o dilaceram. Ainda que ame e deseje o amigo, sente-se obrigado a assassiná-lo, pois não suporta ser visto com desejo por ele. Não há saída para o seduzido.

Assim Lacan interpreta o discurso e as atitudes de Alcibíades:

Ele conta a todos o que se pode resumir nos seguintes termos: os vãos esforços que fez em sua juventude, no tempo em que Sócrates o amava, para levar esse último para cama. Isso é desenvolvido longamente, com detalhes, e com grande crueza de termos. Fica evidente que ele quis levar Sócrates a perder o controle, a manifestar sua perturbação, a ceder a convites corporais e diretos a uma aproximação física. (LACAN, 1992, pp. 31-32).

Guardadas as devidas proporções, Alcibíades e Dudu ocupam o papel de sedutores³⁵ - de Sócrates e do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, respectivamente – pois não fazem outra coisa senão perturbar, fazer perder o controle, convidar o outro para um contato corporal. Mas por que os homens que eles tentam, sem sucesso, seduzir agem de maneira tão diferente? O protagonista do conto de Caio Fernando Abreu não suporta tal perturbação e acaba matando o sedutor na fracassada intenção de evitar perder o controle sobre si mesmo. Já Sócrates, apesar de ter seduzido Alcibíades em certa medida e ter se deixado seduzir por ele, não cede às promessas, não aceita as investidas do jovem e belo rapaz, mas não se perturba com sua tentativa de sedução.

Para Lacan,

Alcibíades mostra a presença do amor, mas mostra-a apenas na medida em que Sócrates, que sabe, pode enganar-se ali e só a acompanha, enganado-se. O logro é recíproco. Ele é tão verdadeiro para Sócrates, se este é um logro e se é verdade que é logrado quanto é verdadeiro para Alcibíades que ele é tomado pelo logro. (LACAN, 1992, p. 165).

Em outras palavras, Alcibíades se engana ao acreditar na perfeição do ser amado. Sócrates, por sua vez, deixa-se enganar ao permitir que o belo rapaz o seduza até certo ponto. No entanto, como ele é *aquele que sabe*, não se ilude, pois tem a consciência de que nada pode a oferecer ao homem que o ama e o idolatra. Trata-se de um seduzido que duvida dos próprios atributos e da idolatria dirigida a ele. Por esse

³⁵ Alcibíades não é apenas o sedutor, mas também é seduzido por Sócrates. No momento em que o filósofo percebe que o belo jovem está totalmente apaixonado por ele, os papéis se invertem e o garoto tenta seduzir aquele homem por quem tem uma idealizada e total admiração. Ao perceber que é incapaz de satisfazer o garoto, dada a consciência de suas próprias limitações, Sócrates passa a rejeitá-lo. Em suma, o sedutor (Sócrates) passa a seduzido, e o seduzido (Alcibíades), ocupa, sem sucesso, o papel de sedutor.

motivo, o processo de sedução não se completa, pois ele rejeita o sedutor para evitar que sua incompletude o decepcione. No trecho que se segue, Sócrates expõe a Alcibiades e a todos os convivas do banquete a consciência que possui dos próprios limites.

No entanto, ditoso amigo, examina melhor; não te passe despercebido que nada sou. Em verdade, a visão do pensamento começa a enxergar com agudeza quando a dos olhos tende a perder sua força; tu porém ainda está longe disso. (PLATÃO, 2012, p. 179).

Analogamente, se Sócrates duvida de seu potencial de satisfazer o homem que o deseja, o olhar de Dudu é fruto de alguém que acredita em seu próprio poder, tendo em vista a maneira ativa com que se dirige ao narrador do conto de Caio Fernando Abreu. Naquele breve momento do *coup de foudre*, um complexo diálogo se estabelece: Dudu olha para o amigo, vendo nele algo que o narrador não compreende e não consegue enxergar em si próprio. Ao ver-se correspondido, Dudu, enquanto sedutor, não se detém, mas estende os braços em direção ao homem que deseja seduzir e aproxima seus lábios do protagonista a ponto de ele sentir o seu “hálito de hortelã”. Ao fazer isso, Dudu transmite um recado ao seduzido: vejo algo em você, desejo esse algo que você desconhece, o conheço mais profundamente do que você mesmo. Mais do que isso, diferentemente do sábio grego, suas atitudes parecem deixar claro de que ele não tem qualquer dúvida de que é capaz de oferecer tudo o que o narrador precisa. Este, por sua vez, não suporta a possibilidade de deixar exposto aquele “lugar tão escondido e perigoso” de si mesmo. Desconhece o que está nesse lugar, teme não corresponder às expectativas do sedutor, não tendo nada a oferecer-lhe e, no desespero daquela incompreensão fulminante, decide matar o ser amado.

A marca de uma nova dor x a dor definitiva: algumas comparações sobre a iniciação sexual em Sargento Garcia e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”.

A distinção entre vivência erótica e afetividade é nítida em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. No Passo da Guanxuma ficou o amor verdadeiro por Dudu, que não se concretizou sexualmente e cuja mera possibilidade de realização aterrorizou o personagem de tal forma que ele se viu impelido a matar seu objeto de desejo. Na metrópole onde ele se exilou, existem as relações eróticas que efetivamente acontecem, embora ele as apresente de maneira rebaixada, como se pouco ou nada significassem. De qualquer forma, longe da conservadora cidade natal, parece existir uma saída possível, ainda que limitada pelo parco alcance possibilitado pelo “amor picadinho” que “de qualquer forma [é] amor, Dudu, embora não mate a sede da gente”, como o próprio narrador frisa para seu amigo, em um dos trechos da carta que dirige a ele. Um erotismo que, de certa forma, transpõe o conservadorismo da sociedade patriarcal brasileira, embora seja uma promessa de libertação momentânea.

O fato é que o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” vivencia a dor relacionada ao desejo de maneira ainda mais significativa do que ocorre em “Sargento Garcia”. Isso não se dá apenas por conta das dores de cabeça que ele relata ao longo da história, embora este seja um poderoso sintoma de que o trauma da não realização do desejo não foi superado. Mais do que isso, ao matar o

amigo, ele passa a idealizá-lo permanentemente, pois ele cristaliza uma imagem de perfeição e uma noção de afetividade insuperáveis, tendo em vista que o objeto de desejo não existe mais. Com isso, acabam todas as possibilidades de realização plena do desejo, pois como o narrador deixa claro em diversos momentos do texto, nada superará Dudu.

Nesse sentido, o destino deste personagem é mais definitivo do que o de Hermes, protagonista de “Sargento Garcia”. Se este último mal começou sua vida sexual, o fato é que tem em vista um vasto leque de opções que, ainda que possam representar “a marca de uma nova dor”, são possibilidades reais e concretas, que incluem a dor como uma forma de prazer. Já para o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, não resta qualquer esperança, mesmo que ilusória, que essa “nova dor” traga algo além do “amor picadinho”, cujo valor é tão diminuído por ele próprio.

“Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” coloca em uma escala geográfica e corporal o conflito próprio dos personagens deslocados por excelência que povoam a obra de Caio Fernando Abreu. Isso porque, se a trilha sonora que embala a iniciação sexual de Hermes anuncia que o erotismo que ele vivenciará a partir daquele momento trará “a marca de uma nova dor”, essa dor e esse sofrimento são efetivamente vivenciados pelo narrador do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, embora tais experiências não incluam o gozo, como ocorre com Hermes. Não se trata de apenas uma previsão trágica, mas de um trauma vivido fisicamente, tanto através das dores de cabeça e dos pensamentos suicidas que o atormentam, bem

como a visão do fantasma de Dudu que o aterroriza. Além disso, ele está instalado em uma cidade que rejeita e sente saudade de outra na qual ele já não pode mais morar.

Diferentemente de Hermes, para quem tudo – desde a origem do nome, até as vivências, passando pelo modo de compreender o mundo – é próprio de um sujeito em transição, o protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” reconhece-se como um ser que não se insere em qualquer lugar e não há qualquer esperança ou possibilidade de redenção a esse respeito. Tudo parece estabelecido para ele e a morte do único objeto de desejo verdadeiro parece impedir permanentemente que o amor e o desejo habitem o mesmo lugar.

O protagonista de “Sargento Garcia” intui que a canção cantada por Isadora diz respeito a ele e que, após essa controversa iniciação sexual, ele encontrará em seus novos relacionamentos “novas dores”, mas, ao mesmo tempo, “novos prazeres”. Isso não se aplica ao protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, cujo objeto de desejo está tão idealizado que não deixa espaço para novos encontros, pois está morto e permanentemente inacessível.

**PARTE II: Erotismo e morte: uma leitura de “Os sapatinhos
vermelhos” e “Terça-feira gorda”**

*Oh chega, chega, chega de beber-me,
de matar-me, e, na morte, viver-me.*

Já sei a eternidade: é puro orgasmo.

Carlos Drummond de Andrade, in: *O amor natural*.

Considerações iniciais

Em *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta (1990) situa o Carnaval, a Semana Santa e o Dia da Pátria, como os três pilares do “triângulo ritual brasileiro”. Segundo o antropólogo, essas festividades seriam centrais para a organização da sociedade brasileira. Em suas palavras,

Teríamos então um ciclo de festividades que vão do povo ao Estado, passando pela Igreja, numa forma organizatória típica de um sistema muito preocupado com o “cada qual em seu lugar” e o “cada macaco no seu galho”. (DAMATTA, 1990, p. 44)

“Os sapatinhos vermelhos” e “Terça-feira gorda”, contos de Caio Fernando Abreu que serão analisados nesta parte da tese estão profundamente relacionados a dois desses eventos basilares da cultura brasileira: a Semana Santa e o Carnaval. O primeiro foi publicado em 1988, em *Os dragões não conhecem o paraíso* e conta uma história que se inicia na noite da Quinta-feira Santa e termina no Domingo de Páscoa. Já o segundo, publicado em 1982 no compêndio *Morangos mofados*, se passa, como o título do conto indica, no último dia de Carnaval.

Apesar de frisar a hierarquização da sociedade inerente a essas comemorações, DaMatta considera que o Carnaval também revela uma espécie de “suspensão temporária das regras de uma hierarquização opressora” (DAMATTA, 1990, p. 41), afirmação que não se verifica no tratamento ficcional que Caio Fernando Abreu fará dessa festividade, em que a opressão interrompe a manifestação da sexualidade. De qualquer forma, não deixa de ser curioso pensar que três, das quatro narrativas escolhidas como *corpus* dessa pesquisa, estão diretamente relacionadas com os

eventos que Damatta apresenta como fundadores da cultura e da organização social brasileira.³⁶

“Terça-feira gorda” transcorre exatamente na data limite entre o fim do curto período de relativa permissividade, excesso e pecados – o Carnaval - e o início dos quarenta dias de contenção dos instintos e da evocação do jejum que Jesus teria feito antes de sua crucificação – a Quaresma celebrada pelos católicos antes da Páscoa. Já “Os sapatinhos vermelhos” se passa ao longo do feriado da Semana Santa.

Evidentemente, tais comemorações pertencem ao domínio do catolicismo. Centrada na culpa, na morte e na ressurreição do filho de Deus, a religião oficial do país possui central importância no modo de pensar e de agir dos brasileiros, o que se reflete na maneira como as personagens de Caio Fernando Abreu vivenciam a sexualidade. Afinal, como define DaMatta (1990), a Semana Santa é um dos períodos em que a ordem instituída é reforçada de maneira explícita. Dessa forma, há uma repressão da liberdade e da autonomia erótica dos sujeitos que se estende a todos os que habitam um local ideologicamente dominado pela Igreja Católica, mesmo aos que não professam essa doutrina.

Para além do discurso moralista que reafirma o conservadorismo das relações sociais, a Páscoa possui uma simbologia importante. Trata-se de um evento fundador para o cristianismo: a crucificação e a ressurreição de Jesus. Em *Sobre o sacrifício*,

³⁶ Além de “Terça-feira gorda” e “Os sapatinhos vermelhos”, analisados nesse capítulo, propus uma análise sobre “Sargento Garcia”, na primeira parte da tese. Embora não seja ambientado no Dia da Pátria, o conto narra uma iniciação erótica ocorrida em um quartel, ambiente relacionado a essa celebração, tendo em vista o caráter militar das comemorações de 7 de setembro.

Marcel Mauss e Henri Hubert associam os sacrifícios das sociedades primitivas com os rituais que celebram esses acontecimentos tão importantes para os cristãos, em especial os católicos. O sacrifício do deus, representado nas religiões cristãs por meio da crucificação de Jesus, não é algo exclusivo do catolicismo. Como afirmam os antropólogos, há uma “espantosa similitude” (Mauss, Hubert, 2005, p. 99) entre os ritos primitivos e o modo como esse evento é rememorado na missa e nas comemorações que giram em torno da Semana Santa, como a Quaresma, que sucede o Carnaval.

O sacrifício redentor do deus perpetua-se na missa diária. Não pretendemos investigar como se constituiu o ritual cristão do sacrifício, nem como ele se liga aos ritos anteriores (...). Aqui nos será suficiente relembrar a espantosa similitude entre elas e indicar que o desenvolvimento de ritos tão semelhantes aos do sacrifício agrário pôde dar origem à concepção do sacrifício redentor e comunal do deus único e transcendente. (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 99).

O interesse central dos autores é interpretar o significado do sacrifício para a Antropologia e, para isso, se concentram nos rituais realizados nas sociedades judaica e védica. Através desses exemplos, observam a função central das imolações em diversas crenças, incluindo as cristãs. O fundamento do catolicismo é o mesmo que explica a origem de todas as religiões: o sacrifício de deus.

(...) foi precisamente a introdução desse episódio da lenda de um deus que determinou a formação ritual do sacrifício do deus. Sacerdote ou vítima, sacerdote e vítima, é um deus já formado que ao mesmo tempo age e padece no sacrifício (...). Assim, o sacrifício do deus não é simplesmente o tema de um belo conto mitológico. Qualquer que seja a personalidade que o deus tenha assumido no sincretismo dos paganismos, adultos ou envelhecidos, é sempre o deus que sofre o sacrifício, não se trata de um mero figurante. (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 94).

O sacrifício do deus, representado nas religiões cristãs através da crucificação de Cristo, não é, portanto, algo exclusivo do catolicismo. No entanto, os antropólogos

apontam semelhanças entre os ritos primitivos e o modo como esse evento é rememorado na missa e nas comemorações que giram em torno da Semana Santa, como a Quaresma e o Carnaval.

Uma das principais características que aproximam esses rituais é o caráter cíclico do sacrifício. Para Mauss e Hubert,

Sabemos porém que o sacrifício se repete periodicamente porque o ritmo da natureza exige essa periodicidade. Portanto o mito só faz o deus vivo sair da prova para submetê-lo novamente a ela, de modo que constitui sua vida como uma cadeia ininterrupta de paixões e ressurreições (...). Assim, o sacrifício aparece como uma repetição e comemoração do sacrifício original do deus. (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 95).

O Carnaval e a Semana Santa também constituem um ciclo, tendo em vista que, todos os anos, a primeira comemoração antecede a segunda em exatos quarenta dias. Além disso, o reinado de Momo é uma antítese do evento religioso que se sucede a ele. Trata-se de uma preparação para a contenção da Quaresma que permite, ainda que com limitações, um comportamento totalmente desregrado por parte dos fiéis. Para Damatta,

De fato, o Carnaval é um período definido como “preparatório” para um ciclo de penitência e arrependimento, a Quaresma, um ciclo onde o comportamento deve ser marcado pela abstinência de carne e onde os excessos devem ser controlados. (DAMATTA, 1990, pp. 56-57).

Vale lembrar que, etimologicamente, o termo Carnaval é derivado do latim *carnem levare*, que significa abstenção de carne. Os eventos estão relacionados até mesmo etimologicamente, já que o termo remete ao sentido da Quaresma, período em que o consumo de carne é proibido aos fiéis. O ciclo ainda possui uma terceira etapa, tendo em vista que a Quaresma antecede a Páscoa, momento em que o

sacrifício de Cristo é ritualizado anualmente. Tudo culmina nesse evento, o mais importante do calendário católico.

O caráter cíclico do período que se inicia no Carnaval e termina na celebração do sacrifício de Cristo é um ponto de partida fundamental para estabelecer relações entre esses eventos e os ritos sacrificiais inerentes a todas as religiões. No entanto, esse não é o ponto que mais interessa para esta análise. Há um sentido inerente ao sacrifício que parece mais importante para compreender os eventos em que se passam essas histórias, bem como o modo como tal ambientação temporal afeta as narrativas de Caio Fernando Abreu.

Mauss e Hubert mostram que o sacrifício é o único evento no qual se torna possível uma fusão entre deus e os homens, daí sua importância. Diante de um evento de tamanha magnitude, todos são tocados pela sacralidade – do sacerdote que realiza a cerimônia até a vítima que é imolada, passando, inclusive, pelos instrumentos utilizados no ritual. Os autores apresentam uma imagem que esclarece como todo o entorno é diretamente afetado pelo evento: traça-se no chão um círculo mágico e, quanto mais se está no centro desse círculo, mais próximo da religiosidade esse homem, animal ou objeto se encontra. Os sociólogos deixam claro que todos os membros - animados ou inanimados - do sacrifício são tocados pela religiosidade e pelo alcance desse ritual.

No círculo exterior está o sacrificante, e depois vêm, sucessivamente, o sacerdote, o altar e o poste. Na periferia, no leigo em cujo interesse o sacrifício é feito, a religiosidade é pequena, mínima. Esta vai crescendo à medida que o espaço no qual se desenvolve vai se comprimindo. Toda a vida do ambiente sacrificial se organiza assim e se concentra em torno de um mesmo centro; tudo converge para a vítima que agora vai aparecer. (Mauss, Hubert, 2005, p. 35).

Embora “Terça-feira gorda” e, em especial, “Os sapatinhos vermelhos” se passem em eventos que estão relacionados com o “sacrifício do deus”, fica evidente como os protagonistas dessas histórias não são tocados por qualquer espécie de sacralidade e pela promessa e sobrepor-se a morte, inerente a todas as religiões. Ao contrário, é a morte desprovida de qualquer transcendência ou recompensa que se impõe diante dos dois jovens espancados na noite de carnaval e de Adelina, a dona dos sapatinhos vermelhos.

É preciso estabelecer um paralelo aqui. Tanto a protagonista do conto de Caio Fernando Abreu quanto as vítimas dos ritos sacrificiais são tocadas pela morte. No entanto, a maneira como estas últimas morrem é gloriosa, pois sua imolação constitui uma possibilidade de unir-se a Deus de maneira como nenhum dos outros participantes do ritual – o sacrificante ou o sacerdote, por exemplo – seria capaz. Não é o que ocorre com Adelina, para quem a morte significa apenas um fim, sem qualquer promessa de redenção ou com o narrador de “Terça-feira gorda”, separado de seu amante pela violência que o afasta daquele que trazia em si uma promessa de realização do desejo.

O mais interessante é notar não apenas a supremacia da morte e da finitude na história, mas observar como é por meio do erotismo que as personagens se aproximam de um fim absoluto, sem que ocorra qualquer espécie de comunhão com deus, como promete o rito sacrificial. Mais do que isso, as vivências eróticas são o viés através do qual a morte se aproxima e se instala na vida dos indivíduos. Não para aproximá-los de Deus ou transcender o sentido mundano da existência, mas para acabar com suas vidas em definitivo.

Essa tragicidade permeia esses contos e diz muito sobre o modo como o erotismo aparece em “Sapatinhos vermelhos” e “Terça-feira gorda”. Trata-se de uma promessa cuja iminência do fracasso marca os personagens em definitivo, impedindo o acesso ao desejo por conta da morte, do preconceito e da violência social do país. Uma crítica profunda ao preconceito que impede o gozo dos jovens foliões mas, ao mesmo tempo, uma dolorosa constatação da impossibilidade de realização e da felicidade erótico-afetiva.

Capítulo 3: A dublagem do erotismo em “Os sapatinhos vermelhos”

O próprio Caio Fernando Abreu considerava “Os sapatinhos vermelhos” um de seus textos mais eróticos. Em sua correspondência, o autor afirma: “Nunca escrevi nada tão obsceno” (ABREU, 2002 a, p.136). O conteúdo da narrativa, de fato, insere a obra em uma tradição literária que aborda a sexualidade de maneira explícita.³⁷ No entanto, embora essa relação seja pertinente, o conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* apresenta uma noção de morte que diverge do modo como o tema aparece nas obras que compõem a chamada “Literatura erótica”. Para Bataille (2013, p 36, 47), por exemplo, “não há melhor maneira de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina”³⁸, o que se pode verificar na vasta obra de Sade, abundante em histórias nas quais um lento e gradual processo rumo ao prazer absoluto culmina na morte das vítimas.

A morte adquire um papel oposto no conto de “Os dragões não conhecem o paraíso”. Embora exista alguma espécie de prazer, a orgia promovida por Adelina não a eleva à condição de uma libertina cuja vida é devotada à busca pelas mais diversas formas de realização erótica. Ao contrário, constitui uma repetição que ocorre ciclicamente e é apenas interrompida quando a morte se anuncia.

³⁷ Apresentei uma análise inicial sobre este conto no artigo “A paixão dos amantes: separação e superação em “Os sapatinhos vermelhos” e “Sem Ana, blues” de Caio Fernando Abreu”, publicado pela Revista Criação & Crítica, v. 3, p. 1, 2009.

³⁸ Nessa frase de *O erotismo*, Bataille cita um trecho que aparece em *120 dias de Sodoma*, clássico do Marquês de Sade. O episódio é contado por Duclos, uma das narradoras cuja função é excitar os libertinos contando histórias de outros celerados. Ela menciona um evento vivenciado por ela durante sua vida como prostituta. Na ocasião, um homem a obrigou a fechá-lo em um caixão, como se ele estivesse morto. No exato momento em que o último prego foi martelado por ela, ele grita: “Fuja, puta, fuja, pois se eu te pegar estarás morta”. Curval, um dos devassos do castelo de Silling, comenta a história: “esse personagem é um homem que quer se familiarizar com a ideia da morte e, para tanto, não viu nada melhor do que juntá-la a uma ideia libertina.” (Sade, 2008, p. 244).

O conto narra a história de Adelina, uma mulher de meia-idade que foi abandonada pelo amante às vésperas do feriado de Páscoa e que decide superar a separação participando de uma orgia, detalhadamente descrita no texto. Desiludida, veste-se com sensualidade na passagem da quinta para a sexta-feira e calça os sapatos que dão título ao relato. Depois de olhar-se no espelho e assegurar-se da própria lubricidade, Adelina sai à procura de sexo em uma boate barata. Escolhe três homens desconhecidos e apresenta-se a eles como Gilda, em uma clara menção ao personagem de Rita Hayworth no filme de Charles Vidor, de 1946. Após um curioso jogo de sedução, Adelina-Gilda os leva para seu apartamento e faz sexo com eles por horas seguidas.

A vingança se completa quando ela recebe a visita do ex-amante, decidido a retomar o relacionamento. Adelina, no entanto, o expulsa de sua casa, não sem antes mostrar a ele que tinha sido “lambuzada pelo leite sem dono dos machos das ruas” (ABREU, 2005b, p. 73). Só então ela tira os sapatos doados pelo amante e observa que eles haviam deixado feridas em seus pés.

Embora tenha vivido intensas experiências eróticas – repetidas em outros encontros furtivos e rejuvenescedores como o que aconteceu naquele feriado de Páscoa –, sua decadência física já havia começado. A personagem não é mais jovem e sente no próprio corpo o prenúncio do envelhecimento e, conseqüentemente, da morte. Mas apenas quando “as varizes começaram a engrossar” e os sapatos vermelhos não puderem mais ser utilizados, as orgias das quais ela participa ocasionalmente deixarão de acontecer. O final do conto aponta para essa finitude, indicando a morte como um fim para o erotismo vivido por Adelina: “Só pensou em

jogá-los fora [os sapatos vermelhos] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou que.” (ABREU, 2005b, p. 74)

Interessante frisar que o narrador termina a história nesse exato momento, sem nem ao menos terminar a frase que havia começado, indicando o anúncio de uma possível proximidade da morte e, conseqüentemente, do fim de suas aventuras eróticas. É notável que o último homem que a “apalpa” no conto – e que o faz sem qualquer espécie de sensualidade – é um médico que constata a doença e a iminência da morte da personagem. Morte e erotismo parecem se opor na trajetória de Adelina, na medida em que a primeira representa destruição, velhice e finitude e o segundo, a celebração da vida.

Nesse sentido, o conto de Caio Fernando Abreu se distancia da tradição da literatura erótica. Para Bataille (2004, p. 19), a função do erotismo é, justamente, sobrepor-se à finitude dos sujeitos, tendo em vista que o filósofo define o conceito como “a aprovação da vida até na morte”. Em *120 dias de Sodoma* e *Filosofia na alcova*, duas grandes obras do Marquês de Sade, por exemplo, a morte é a realização máxima da libertinagem e os devassos sadianos aguardam durante toda a narrativa o prazer de assistir ao extermínio de suas vítimas, deliciando-se com os finos requintes de crueldade dos assassinatos que cometem. Em *A história de O*, outro livro exemplar da erótica, a protagonista vivencia um longo caminho em direção à própria morte, considerada a realização máxima de uma mulher plenamente entregue ao desejo. Como afirma Susan Sontag (1987, p. 62), para O, morrer é uma forma de “estabelecer

uma cunha entre a existência de uma pessoa enquanto ser humano completo e sua existência como ser sexual”.

Vale lembrar ainda que a expressão francesa *petite mort*, utilizada para se referir ao orgasmo, ilustra como o prazer sexual contém em si a ideia de morte. Em diversos textos eróticos, não apenas da literatura francesa, o prazer é associado ao esgotamento, como se a perda de sentidos que o orgasmo promove pudesse ser considerada uma experiência em que a finitude é vivenciada por breves instantes. No belíssimo poema “Amor – pois a palavra é essencial”, Drummond faz tal associação:

Quantas vezes morremos um no outro,
No úmido subterrâneo da vagina,
Nessa morte mais suave que o sono: a pausa dos sentidos, satisfeita.
(ANDRADE, 2010. p. 20)

Em “Os sapatinhos vermelhos”, ocorre algo muito diferente, tendo em vista que morrer não significa uma experiência erótica extrema ou mesmo uma metáfora para o orgasmo. A morte é nada mais do que o fim inexorável de qualquer experiência, inclusive sexual.

Para compreender o conto, é preciso dirigir uma atenção especial ao momento em que a história de Caio Fernando Abreu se passa. Na Bíblia, o relato do episódio que é comemorado pelos católicos todos os anos na Páscoa começa quando Jesus é aclamado pelos fiéis no domingo de Ramos, na entrada de Jerusalém; passa por seu sofrimento e crucificação e termina com a completa glória de Cristo após a ressurreição. Tal como nos ritos sacrificiais primitivos, a morte se pospõe à glorificação e essa sequência dá o tom do ciclo que o sacrifício instaura.

Mauss e Hubert afirmam que “sucede muitas vezes de o deus morrer após a sua vitória” (MAUSS, HUBERT, 2005, p.92). Se o rito sacrificial repete o ciclo vitória-morte-redenção, a paixão de Adelina segue um sentido oposto. O conto se inicia com o sofrimento vivido pela personagem após o abandono, passa por um breve momento de gozo e satisfação, - os prazeres da orgia com os três “machos vindos das ruas” - para depois retornar ao sofrimento. Entre a glória e a dor, Adelina também vive uma aparente morte, tal como acontece com Jesus no relato bíblico. Depois de rejeitar o ex-amante, tirar os sapatos e completar sua vingança, ela toma “dois comprimidos para dormir o resto do sábado e o domingo de Páscoa inteiros” (ABREU, 2005b, p. 73).

Ao acordar na segunda-feira, a personagem não encontra a libertação. Ao contrário, retorna à sua condição de mulher de meia-idade e a vida solitária que vivia antes daquela noite de sexta-feira. Percebe, então, que Adelina não morreu para dar lugar a Gilda:

Segunda-feira no escritório, quando a viram caminhando com dificuldade, cabelos presos, vestida de marrom, gola fechada, e quiseram saber o que era – um sapato novo, ela explicou muito simples, apertado demais, não é nada (ABREU, 2005b, p. 73).

Contudo, o sofrimento não é absoluto, pois a existência dos sapatos vermelhos permite que ela volte a ser Gilda e vivencie novamente o prazer:

(...) ao abrir a terceira gaveta do armário para ver o papel de seda azul-clarinho guardando os sapatos, sentia um leve estremecimento. Tentava – tentava mesmo? – não ceder. Mas quase sempre o impulso de calçá-los era mais forte. Porque afinal, dizia-se, como num conto de Sonia Coutinho, há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de néon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (ABREU, 2005b, p. 73-74).

Tal prazer só é possível mediante um ritual rigoroso, no qual os sapatos ocupam um lugar central. Nessas outras sextas-feiras e com “rapazes solitários e

gostosos” diferentes dos que escolhe nesse feriado da Páscoa, Adelina busca o prazer, mas, antes de tudo, superar o trauma da separação e da rejeição do amante.

O ritual de Adelina rumo à superação do luto amoroso

O conto narra o processo pelo qual passa a protagonista a fim de superar um abandono amoroso. Para Igor Caruso (1989) em *A Separação dos Amantes*, há uma forte semelhança entre o processo de luto e o enfrentamento diante de uma desilusão amorosa. Segundo ele, em ambos os casos, tenta-se suplantar a ausência de seres amados através de um longo e difícil processo.

No entanto, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes faz uma distinção radical entre o “luto real” e o “luto amoroso” que vale ser lembrada:

No luto real, é a “prova de realidade” que me mostra que o objeto amado não existe mais. No luto amoroso o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decido que a sua imagem deve morrer (e ele talvez nem saberá disso). Durante todo o tempo de duração desse estranho luto, terei de suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro e ficar triste com a sua morte (BARTHES, 1981, p. 204).

Em um primeiro momento, observamos em “Os Sapatinhos Vermelhos” que Adelina opta por matar simbolicamente o amante. Para isso, ela decide vingar-se dele, calçando um par de sapatos vermelhos, se arrumando de forma sensual e relacionando-se sexualmente com outros homens para indiretamente atingi-lo, pois estes sapatos foram um presente daquele que a abandonou e serão um importante instrumento dessa vingança. Mas o fato é que esse processo inclui também um

aniquilamento de sua própria personalidade, de modo que não é apenas o amante que deve morrer, mas também aquela que foi abandonada por ele.

Os homens que conhece na boate são escolhidos exatamente por serem o extremo oposto do ex-amante. “Sergio ou Silvio, qualquer coisa assim” e “Ricardo, Roberto, ou seria Rogério?”, (ABREU, 2005b, p. 70) não são chamados pelo nome, que ela não consegue fixar, mas por apelidos criados a partir de suas características físicas, cuja sensualidade latente mais lhe chamou a atenção: eles são “o negro”, “o tenista-dourado” e “o mais baixo”.

Em outras palavras, o exato oposto do “senhor-de-família-da-Vila-Mariana” que a abandona de maneira comedida e completamente desprovida de qualquer desejo sexual.³⁹

Ele ficou então parado à frente dela, muito digno e tão comportadamente um senhor-de-família-da-Vila-Mariana dentro do terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros. Absolutamente controlado. Nem um fio de cabelo fora do lugar enquanto repetia pausado, didático, convincente – mas Adelina, você sabe tão bem quanto eu, talvez até melhor, a que ponto de desgaste nosso relacionamento chegou. Devia falar desse jeito mesmo com os alunos, é impossível que você não perceba como é doloroso para mim mesmo encarar este rompimento. Afinal, a afeição que nutro por você é um fato (ABREU, 2005b, p 66).

³⁹ É curioso notar que os sapatos vermelhos utilizados durante a vingança foram dados a ela pelo próprio amante em um momento marcadamente erótico em que ele estava “meio embriagado e mais ardente depois de um daqueles fins de semana idiotas no Guarujá ou em Campos do Jordão” (ABREU, 2005b, p. 67). Apesar de não ser sempre tão comedido, no momento da separação ele se apresenta como um homem totalmente controlado e é exatamente essa racionalidade que enraivece Adelina. Ao que parece, para a personagem, tal autocontrole se opõe à paixão, na qual a desmesura das ações e dos sentimentos seria um elemento fundamental.

Se o amante ausente é um elegante homem “absolutamente controlado”, chama a atenção nos três participantes da orgia a sensualidade bruta que eles exalam e o prazer que o corpo deles prenuncia. Eles assim são descritos pela primeira vez:

Eram três, estavam juntos, mas o negro foi o primeiro a pedir licença para sentar (...) Tinha traços finos, o negro, afilados como os de um branco, embora os lábios mais polpudos, meio molhados. Músculos que estalavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete.

(...)

Sorriu para o outro, encostado no balcão, o moço dourado com jeito de tenista. Não que fosse louro, mas tinha aquele dourado do pêssago quando mal começa a amadurecer espalhado na pele, nos cabelos, provavelmente nos olhos que ela não conseguia ver sem óculos.

(...)

Tão escuro ali dentro que mal podia ver o outro, ao lado do tenista-dourado. Um pouco mais baixo, talvez. Mas os ombros largos. Qualquer coisa no porte, embora virado de costas para ela, de frente para o balcão, curvado sobre o copo de bebida, qualquer coisa na bunda firme desenhada pelo pano da calça – qualquer coisa ali prometia. (ABREU, 2005b, p 68-69). GRIFO MEU.

O ex-amante utilizou palavras frias para explicar a “afeição” – não o desejo – que sentia por Adelina. Já estes três homens utilizavam poucas palavras - rosnadas muitas vezes – e muitas ações, para demonstrar que a desejavam sexualmente:

Então dançaram, um de cada vez. O negro apoiou a mão pesada na cintura dela e, puxando-a para si, encaixou o ventre dos dois, quase como se a penetrasse assim (...) puxada pela mão do tenista-dourado. Que a fez encostar a cabeça entre os dois peitos dele, cheiro de colônia, desodorante, suor limpo de homem embaixo da camisa pólo amarelinha, lambeu a orelha dela, mordiscou a curva do pescoço (...) O mais baixo não quis dançar. Quero foder você, rosnou: pra que essa frescura toda? (ABREU, 2005b, p. 71)

Para Caruso, a superação do luto amoroso estabelece uma “sentença de morte recíproca”, pois mata-se o outro dentro de si mesmo, mas, ao mesmo tempo, mata-se a si próprio no outro.

Na medida que a condenação se cumpre na própria consciência e na consciência do outro, a sentença de morte do outro significa decretar a morte de si próprio. O outro morre em vida, mas morre dentro de mim [...]. A sentença foi igualmente pronunciada em relação a mim: eu também morro na consciência do outro [...]. Apesar de que eu ainda viva em meu corpo, sou um cadáver no outro. (CARUSO, 1989, p. 20).

Ao longo do processo de vingança narrado no conto, Adelina mata o sedutor internamente para superar o fracasso do relacionamento. No entanto, ao fazer isso não é apenas o amante que morre, mas também ela própria. Para deixar de ser a mulher que foi seduzida e transformar-se naquela que age ativamente no processo de sedução, ela abandona sua personalidade, “que evitava cores, saltos, pinturas, decotes, dourados” (ABREU, 2005b, p. 67) e veste-se com sensualidade e se apresenta aos amantes daquela noite como Gilda. Novas roupas, novas atitudes e até mesmo um novo nome sugerem um renascimento necessário para que ela se reconstitua após esse abandono.

No entanto, a transformação parece estereotipada, moldada pela cultura de massas e por outros diversos clichês, constituindo-se uma encenação em grande medida artificial, da qual Adelina parece não se dar conta. A referência à personagem de Rita Hayworth no filme *Gilda*, dirigido por Charles Vidor em 1946, é clara, bem como a outras *femmes fatales* da história do cinema. Sendo assim, o processo de transformação de Adelina constituiria uma espécie de liberação feminina ou de superação após uma decepção amorosa, baseada em uma ritualização em grande

medida fracassada que a faria deixar de ser a mulher real que foi abandonada e rejeitada para dublar uma irreal diva do cinema. Voltarei a essa discussão, já iniciada no primeiro capítulo a respeito da problematização dos clichês nos contos de Caio Fernando Abreu que fazem parte deste *corpus* de pesquisa.

Um conto erótico para adultos; um conto de fadas para crianças: a intertextualidade em “Os sapatinhos vermelhos”

Em outro momento desta tese, postulei que há um acúmulo de citações na obra de Caio Fernando Abreu que, por vezes, separam os amantes do contato físico propriamente dito, pois eles parecem aproximar-se apenas por conta de afinidades intelectuais. Defendi ainda que, não raro, essa profusão de referências aparentemente não parece contribuir para a construção de sentidos do texto, mas reforça o distanciamento corporal entre os seres desejan-tes. “Tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos” (Abreu, 2005c, p. 26), afirma a personagem de “Os sobreviventes”, constatando a impossibilidade de estabelecer um relacionamento erótico com um amigo próximo.

Mais adiante discutirei como em “Os sapatinhos vermelhos”, ícones do cinema americano dos anos 1940 e 1950 são citados abundantemente, o que, por um lado, é uma referência vazia, tendo em vista que a protagonista sequer teria assistido aos filmes protagonizados por essas grandes divas de Hollywood. Apesar disso, é exatamente por não compreender o que dubla que a sexualidade estereotipada e

pouco criativa da personagem se constrói, marcando a funda ironia do conto a respeito da pretensa liberação sexual que Adelina protagoniza. Isso já foi anunciado e será apresentado mais aprofundadamente adiante.

Por ora, é fundamental pensar no papel do conto “Os sapatos vermelhos” de Hans Christian Andersen, para a narrativa de Caio Fernando Abreu. Nesse caso, não se trata de uma mera citação, mas de uma referência de profunda importância para se compreender o sentido de “Os sapatinhos vermelhos”.

Caio Fernando Abreu afirma que “Os sapatinhos vermelhos” seria uma versão dedicada aos adultos do conto de fadas “Os sapatos vermelhos”, bem como o texto mais obsceno que ele teria escrito. Dessa forma, é possível apontar duas distinções entre essas duas narrativas: o erotismo explícito da releitura do conto para crianças e o fato de que os sapatos que dão título às histórias não são utilizados da mesma forma pela mulher de meia idade que tenta se vingar do amante e pela garotinha do conto de fadas.

Apesar disso, há mais semelhanças do que diferenças entre as histórias de Karen, a protagonista da história infantil, e de Adelina, personagem central de “Os sapatinhos vermelhos”. Ambas cometem o mesmo erro e são punidas de formas semelhantes, de modo que a diferença talvez resida mais no modo como os leitores receberão essas narrativas do que no conteúdo dos textos. Em certa medida, a despeito do público ao qual se dirigia, o conto de fadas de Andersen é dotado de tamanha tragicidade que não é um absurdo pensar que a narrativa de *Os dragões não conhecem o paraíso* é menos cruel do que esta história escrita para crianças.

É certo que as narrativas que se popularizaram com Andersen e os irmãos Grimm atingem as crianças de maneira mais impactante, não apenas elas porque são o público-alvo dos contos de fadas, mas, sobretudo, porque essas histórias colaboram na reorganização dos conflitos infantis, disfarçam os verdadeiros conflitos da criança, transfigurando-os para que ela se identifique indiretamente com eles, o que permite solucionar na ficção aquilo que ela encontra dificuldades para resolver na vida real.

Bruno Bettelheim defende essa tese em *Psicanálise dos contos de fadas*, cujas análises tiveram impacto indireto sob Caio Fernando Abreu. Em carta ao amigo Luciano Alabarse, de 1º de agosto de 1984, o autor relata como as análises do livro *Repressão sexual* fizeram com que ele repensasse algumas questões importantes em sua vida: “E que cada ‘imoralidade’ que cometo me deixa um saldo enorme de culpa, de amargura, de sofrimento. Vide Marilena Chauí, *Repressão sexual*” (ABREU, 2002a, p. 92).

Grande parte do volume de Chauí apresenta interpretações sobre os contos de fadas profundamente semelhantes das que foram feitas por Bettelheim em seu livro e tais análises, certamente, foram lidas pelo autor de “Os sapatinhos vermelhos”. O impacto da leitura psicanalítica dos contos de fadas não se limita apenas ao conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*. A história de Adelina fazia parte de outro projeto do autor, mais abrangente e que ganharia o nome de *Malditas fadas*, “só com versões de Andersen ‘para adultos’” (ABREU, 2002b, p. 4).⁴⁰

⁴⁰ Por razões que não cabem ser investigadas aqui, o livro não se concretizou e o autor produziu apenas mais um conto para o projeto: *Onírico*, publicado somente em *Ovelhas Negras*, volume que o escritor lançou no ano de sua morte.

“Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen, conta a história de Karen, uma menina pobre, que não tinha o que calçar, mas que no dia do enterro de sua mãe, recebe de uma velha sapateira um par de sapatos vermelhos. Posteriormente é adotada por uma gentil senhora que queima seus velhos sapatos por eles serem feios, mas lhe fornece outros, feitos de materiais mais nobres que os primeiros. A mãe adotiva leva a menina até o melhor sapateiro da cidade e, entre todos os itens expostos, Karen escolhe um par idêntico ao que tinha visto a princesa usar dias antes. Eram vermelhos como os que ela usava no enterro de sua mãe, porém muito mais belos, pois foram feitos para a filha de um conde.

Desobedecendo às ordens da mulher que a acolheu, Karen usa seus novos sapatos vermelhos no dia em que é crismada, o que é considerado um desrespeito com a solenidade do momento, já que ela deveria estar com sapatos pretos nesse dia. Repete a transgressão ao calçá-los quando sua mãe adotiva estava muito doente e é duramente punida por isso. Eis os pecados da garota: mentir para os adultos, invejar os sapatos da princesa, além de não respeitar a sacralidade do ritual religioso e a morte iminente da mãe adotiva.

Sentenciada a dançar até a morte, pede a um carrasco que decepe seus pés. Mesmo assim, não se livra dos sapatos vermelhos que, autômatos, aparecem diante dela a todo momento, dançando incessantemente até ela verdadeiramente se arrepender e não mais ser atormentada pelos seus pés decepados. O conto sugere uma moral mais imediata: crianças vaidosas, invejosas e que não respeitam a Igreja e as ordens dos pais serão duramente punidas.

O final feliz, comum a todos os contos de fadas e, segundo Bettelheim, responsável por tranquilizar as fantasias persecutórias das crianças, não é menos cruel do que toda a história. Ainda que Karen seja novamente acolhida pela sociedade após seu sincero arrependimento, ela não vê sua situação revertida por algum evento mágico próprio dos contos de fadas e permanecerá para sempre sem os dois pés, pois eles foram cortados a seu pedido por um carrasco a quem ela agradece.

Segundo Bettelheim, o poder dos contos de fadas reside no fato de que eles “não apenas oferecem formas de resolver os problemas, mas prometem uma solução ‘feliz’ para eles” (BETTELHEIM, 1980. p. 36). No entanto, parece não haver qualquer final feliz aqui, já que a menina permanecerá com seus pés decepados para sempre. A história é profundamente perversa e fala de uma menina que não encontra paz nem mesmo após ter sido mutilada. Diante desse fato, fica difícil perceber como a trajetória de Karen poderia promover qualquer espécie de conforto para a criança que ouve a trágica experiência dessa protagonista. No entanto, suponho que para compreender como uma história de tamanha violência pode promover o alívio das pressões pelas quais as crianças passam, é preciso, antes de tudo, olhar com atenção para a automatização dos atos da menina.

Aparentemente, não é ela quem dançava sem parar, mas os sapatos. Da mesma forma, não era Karen quem se auto-mutilava, dançando em locais como “espinheiros” e “samambaias agrestes” (ANDERSEN, 1978, p. 335), mas os sapatos que a levavam a esses lugares. O narrador insiste em repetir que a criança não os dominava, sugerindo que um velho soldado, de muletas teria amaldiçoado os sapatos,

pois em três momentos diferentes exclama “Que lindos sapatos de baile!” ao ver a garota.

Após a terceira vez que o velho repete a sentença, Karen, dançando sem parar, tenta “arrancar os sapatos vermelhos, mas viu que estavam presos aos seus pés” (ANDERSEN, 1978, p. 334). Por fim, é levada ao cemitério, onde outra importante figura masculina – um anjo de “rosto grave e severo” (ANDERSEN, 1978, p. 335) – sentencia a maldição que acometerá a garota.⁴¹ Os trechos grifados a seguir fazem parte da fala condenatória do anjo e compõem a epígrafe do conto de Caio Fernando Abreu:

Dançarás! – disse o anjo. – Dançarás com teus sapatos vermelhos,
até estares pálida e fria, até tua pele enrugar-se como a de um
cadáver. Dançarás de porta em porta, e onde morem crianças
soberbas e vaidosas, bateras à porta, para que te ouçam e tenham
pavor de ti! Dançarás, dançarás sempre... (ANDERSEN, 1978, p. 335).
GRIFO MEU.

É evidente que, ainda que tenham criado vida própria, é Karen quem opta por calçar os diversos sapatos vermelhos que ela encontra ao longo da história, quer seja quando era “uma menina, bonitinha e delicada que no verão tinha que andar sempre descalça, pois era pobre” (ANDERSEN, 1978, p. 331) ou quando atinge a idade para ser crismada.

As primeiras semelhanças entre o conto de Andersen e a “versão para adultos” de Caio Fernando Abreu já se evidenciam nesse breve resumo de ambos os textos:

⁴¹ Tema típico dos contos de fadas, a maldição muitas vezes atinge personagens inocentes. É o caso da Bela Adormecida, condenada desde o nascimento a dormir por cem anos, pois uma fada quis se vingar da família que não a convidou para a festa realizada no dia em que a criança nasceu. Mesmo que seus pais tenham se esforçado para impedir que isso acontecesse e que a menina não tivesse culpa de nada, a maldição se cumpriu.

Karen e Adelina são vaidosas e mentirosas. A primeira deseja ser bela como a princesa e mente sobre a cor dos sapatos para sua mãe adotiva, enquanto a adulta Adelina deseja ser sensual como as grandes divas do cinema americano, mente sua identidade e modifica sua personalidade e comportamento para alcançar esse intento. Ambas calçam um par de sapatos vermelhos em um dia sagrado para os católicos – a Crisma, no caso de Karen e a Páscoa, na história de Adelina. No entanto, em ambos os casos, há um crime mais grave do que esses.

Karen e Adelina: protagonistas do próprio desejo?

Ao analisar a história da Borralheira (ou Cinderela), Bettelheim apresenta diversos contos de fadas em que, ao calçar um sapato ou colocar um anel na mão da amada, o homem declara que aceita se relacionar sexualmente com a mulher. Para que esta aceitação ocorra, é preciso que o sapato e o anel caibam perfeitamente no corpo feminino. Quando isso ocorre, a mulher também declara que pode e deseja fazer sexo com aquele que a escolheu. No conto dos irmãos Grimm, por exemplo, o príncipe descobre que a Borralheira é a noiva certa porque os sapatos couberam perfeitamente nela. Seu comportamento no ato da sedução também dá ao príncipe a segurança de que ele necessita, pois Borralheira “mostra que [ela] não é agressiva na sexualidade e espera pacientemente ser escolhida” (BETTELHEIM, 1980, p. 310).

A heroína da história dos irmãos Grimm se comporta de modo diferente de Karen e, se a primeira é recompensada por não ser agressiva na sexualidade e por agir apenas depois de ter sido escolhida, o protagonismo da segunda é punido. Se os

delicados sapatos de Borralheira são dados a ela por uma fada, é Karen quem escolhe os seus. Mais do que isso, dissimula, mente e calça, sem que qualquer homem ou adulto o peça, seus sapatos vermelhos.

Adelina não é diretamente punida por seu protagonismo sexual. Afinal, trata-se de uma história erótica destinada a narrar o processo de superação de um abandono amoroso, através de uma vingança regida pelo prazer e pelo gozo. No entanto, também é ela quem calça os sapatos vermelhos e lança-se em uma aventura sexual transgressora para os conservadores padrões patriarcais brasileiros. Transgressão essa centrada, sobretudo, em sua tentativa de ser protagonista do próprio desejo e de fazê-lo em um momento sagrado para os católicos. A princípio, trata-se, portanto, da mesma transgressão cometida pela menina Karen.

No contexto do conto de fadas, este é um erro foi gravíssimo, que precisa ser punido. Ter ambos os pés decepados poderia ser uma punição suficiente e a garota repete para si mesma: “sofri bastante”, “já penei e sofri muito” (ANDERSEN, 1978, p. 336), como se tentando convencer-se de que tantas provações a teriam tornado novamente inocente. No entanto, as dificuldades externas não fizeram com que a culpa fosse resolvida internamente e ocorre, então, o que Freud chama de “retorno do reprimido”.⁴² Os sapatos que simbolizaram seu erro capital voltam a aterrorizá-la, onipresentes, autômatos e ameaçadores, perseguindo-a para onde quer que ela vá.

⁴² O conceito já foi mencionado no 2º capítulo. Na análise de “Uma praiazinha, de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, postulei que o fantasma de Dudu, que aparecia com frequência ao protagonista, bem como as dores de cabeça que acometiam o narrador eram provas de que o desejo reprimido retornava, manifestando-se fisicamente, no caso das dores que ele chama de “pálpebras ardentes” e na aparição do amigo assassinado. O retorno dos pés decepados de Karen, portando os sapatos vermelhos que simbolizam seu pecado, também manifestam o retorno de sua culpa por ter tentado agir ativamente em

Em “Além do princípio do prazer” (1920), Freud refere-se ao “retorno do reprimido” como algo que além de representar um sintoma, remete a ações tomadas pelo sujeito, a despeito da posição passiva que ele aparentemente ocupa e do fato de ele não ter total consciência de suas atitudes.

Essa “perpétua recorrência da mesma coisa” não nos causa espanto quando se refere a um comportamento ativo por parte da pessoa interessada, e podemos discernir nela um traço de caráter essencial, que permanece sempre o mesmo, sendo compelido a expressar-se por uma repetição das mesmas experiências. Ficamos muito mais impressionados nos casos em que o sujeito parece ter uma experiência passiva, sobre a qual não possui influência, mas nos quais se defronta com uma repetição da mesma fatalidade. (FREUD, 2006 e, p. 33).

Aparentemente, Karen é vítima de uma maldição e se surpreende quando seus pés surgem diante dela assombrando-a. Tendo sido decepados e separados de seu corpo, as ações cometidas por esses sapatos autômatos e independentes não teriam qualquer relação com sua vontade. No entanto, essa aparição aterrorizadora parece ser um sintoma da culpa que ela sentia por ter ativamente desobedecido às ordens das figuras adultas que ordenam que ela respeite as cerimônias religiosas. Eles só desaparecem e, com ele, a fatalidade a qual ela estava exposta só cessa, quando a protagonista arrepende-se sinceramente e, portanto, quando seu senso moral passa a fazer sentido internamente a ponto de ela desejar obedecê-lo.

Karen passa por um processo de transformação próprio da puberdade: busca a independência, faz suas escolhas e sofre as consequências por não obedecer a ordem moral, social e religiosa do contexto em que vive. Já Adelina também passa por outro

relação ao seu desejo. Correndo o risco de repetir-me, aprofundarei um pouco mais a apresentação do conceito freudiano, que me parece de fundamental importância na compreensão do conto de fadas em questão.

doloroso processo: superar o abandono do amante. Embora sejam transformações diferentes, tanto Karen quanto Adelina lutam para serem donas da própria sexualidade.

O processo de transformação pelo qual passa Adelina não é totalmente consciente, mesmo que ela não seja mais uma criança como Karen. Ser abandonada é de tal forma doloroso que ela não percebe que ela busca na anulação psíquica e na incorporação de clichês a superação do trauma que a personagem parece querer engendrar.

Aparentemente, Adelina quer superar o abandono, vivenciar a própria sexualidade livremente, gozar sem limites. No entanto, para que isso ocorra, ela se transforma em Gilda, adotando como verdadeiro o velho clichê da *femme fatale* sedutora.

Os amantes sem nome: Adelina dubla a Gilda do cinema

Adelina se recusa a saber o nome dos seus amantes e apenas os nomeia segundo suas características físicas mais marcadamente sensuais. Consequentemente, nem ela se interessa pelo nome dos homens com quem faz sexo naquele feriado de Páscoa, nem eles sabem como a protagonista se chama de verdade.

Essa tópica dos amantes sem nome aparece em diversas obras que tematizam o erotismo, mas de maneira profundamente diferente do que ocorre em “Os

sapatinhos vermelhos”. Se a protagonista desse conto adota o nome de uma personagem de cinema a qual estão associados uma série de estereótipos, os personagens de Marlon Brando e Maria Schneider no clássico de Bernardo Bertolucci, *O último tango em Paris*, por exemplo, desconhecem o nome um do outro, mas não inventam outros nomes para dissimular suas reais identidades. A protagonista de *História de O* também não tem um nome, sendo chamada por meio de um símbolo que representa os buracos de seu corpo cruelmente penetrados das mais diversas maneiras, bem como o número zero e a progressiva anulação da personagem enquanto ser humano. Seu nome é, portanto, um símbolo do processo que ela viverá ao longo do romance. Representa algo que está relacionado à protagonista e a mais ninguém.

Para Susan Sontag, o projeto de *O* personifica o projeto da literatura pornográfica: tornar-se um ser sexual, despreendendo-se de todas as amarras sociais e abandonando por completo a própria identidade. Os amantes não desejam ser donos do próprio corpo, nome e existência, pois lhes parece mais desejável constituir-se enquanto seres fundamentalmente eróticos. O personagem de Marlon Brando, por exemplo, se recusa a saber o nome de sua parceira. Em *História de O* não ter um nome simboliza o início de um progressivo processo de perda de si mesma, até chegar ao ponto em que pede permissão para ser assassinada por aquele que reconhece como o dono de seu corpo.

O trecho a seguir mostra o ritual que precede essa transformação em que Adelina perde seu nome, abandona a própria personalidade para se tornar Gilda. A longa citação se justifica na medida em que é importante observar como os passos que

caracterizam essa minuciosa cerimônia estão relacionados a outras figuras do cinema hollywoodiano dos anos 1940 que, como Gilda/Rita Hayworth, representam a figura da *femme fatale*, que Adelina incorpora e imita.

(...) lavou todos os orifícios, e também os cabelos, todos os cabelos, enfrentou o chuveiro frio, secou o corpo e cabelos enquanto esmaltava as unhas dos pés, das mãos, no mesmo tom de vermelho dos sapatos, mais tarde desenhou melhor a boca, já dentro do vestido preto justo, drapeado de crepe, preso ao ombro por um pequeno broche de brilhantes, escorregando pelo colo para revelar o início dos seios, acentuou com o lápis o sinal na face direita, igualzinho ao de Liz Taylor, todos diziam, sublinhou os olhos de negro, escureceu os cílios, espalhou perfume no rego dos seios, nos pulsos, na jugular, atrás das orelhas, para exalar enquanto você arfar, minha filha, então as meias de seda negra transparente, costura atrás, tigresa noir, Lauren Bacall, e só depois de guardar na carteira o talão de cheques, documentos, chave do carro e o isqueiro de prata que tirou da caixinha de veludo grená, presente dos trinta e sete, só mesmo quando estava pronta dos pés à cabeça e desligara o toca discos, porque eles exigiam silêncio – foi que sentou outra vez na penteadeira para calçar os sapatinhos vermelhos.

Apagou a luz do quarto, olhou-se no espelho de corpo inteiro do corredor. Gostou do que viu. Bebeu o último gole de uísque e, antes de sair, jogou na gota dourada do fundo do copo o filtro branco manchado de batom. (ABREU, 2005b, p. 67-68) GRIFO MEU.

Em *O erotismo*, Bataille chama atenção para o caráter ritualístico da orgia. Segundo ele, ela assegura a regularidade da vida normal e ordenada ao possibilitar não apenas a infração, mas a negação de todos os limites possíveis. Se de um lado o casamento permite a realização de uma sexualidade lícita e aceitável, na orgia, o “movimento da festa ganha essa força dissipadora que geralmente pede a negação de todos os limites” (BATAILLE, 2004, p. 175). O filósofo francês faz uma distinção nítida entre o modo como o casamento se liga a uma “religião fasta”, que extrai da violência fundamental do homem algo “majestoso, calmo e conciliável” e a maneira como a eficácia da orgia se instaura no lado “nefasto”: “ela pede o frenesi, a vertigem e a perda de consciência” (BATAILLE, 2004, p. 176). Exatamente por esse motivo há na

orgia, segundo ele, um caráter religioso inegável, tendo em vista que ela constitui um elemento importante na organização da sexualidade humana.

Esse movimento é dado no acordo que, em segundo lugar, a humanidade estabeleceu com a proliferação sem medida da vida. A recusa implicada nas interdições levava ao isolamento avaro do ser, oposto a essa imensa desordem de indivíduos desgarrados uns dos outros, e cuja violência se abria a violência da morte. Em um sentido oposto, o refluxo das interdições liberando a precipitação da exuberância, dava acesso à fusão ilimitada dos seres na orgia. [...] Ela [a orgia] era, antes de tudo efusão religiosa: em princípio desordem do ser que se perde e não opõe mais nada a proliferação desvairada da vida (BATAILLE, 2004, p. 176-177).

Adelina quer se transformar em Gilda, pois isso faria com que ela deixasse de ser a amante de meia idade, abandonada e seduzida para adotar um papel ativo no processo de sedução. Para que isso aconteça, ela precisa realizar dois longos rituais: a perda do nome e a concretização da sexualidade sem limites através da orgia. Essa progressão está metodicamente dividida no conto: na primeira e na segunda parte descreve-se o ritual através do qual Adelina abandona sua personalidade, se transformando em Gilda. Na segunda e terceira parte do texto, o ato sexual - também ritualisticamente organizado - é minuciosamente descrito.

Assim, para que a orgia ocorra, é fundamental que haja uma preparação que a anteceda. Em outras palavras, antes do desnudamento absoluto, é preciso vestir-se adequadamente. A transformação bem sucedida pressupõe um *despir-se* das roupas que caracterizavam quem ela era antes e um *vestir-se* mais próximo de quem ela deseja se tornar: perfumes, acessórios e, evidentemente, sapatos são fundamentais na composição dessa nova personalidade, ou, melhor dizendo, para a incorporação desse clichê através do qual a vingança se realizará.

Elemento central da história, os ousados sapatos vermelhos constituem um inegável fetiche que ajuda a personagem a compor um visual similar a das *femmes fatales* do cinema americano dos anos 40 e 50, juntamente com o “vestido preto justo, drapeado de crepe, preso ao ombro por um pequeno broche de brilhantes, escorregando pelo colo para revelar o início dos seios”, a maquiagem (“acentuou com o lápis o sinal na face direita, igualzinho ao de Liz Taylor, todos diziam, sublinhou os olhos de negro, escureceu os cílios”) e outros elementos igualmente provocadores, como “as meias de seda negra transparente, costura atrás, tigresa noir, Lauren Bacall” (ABREU, 2005b, p. 67-68). A própria Adelina assume essa influência ao se apresentar aos participantes da orgia como Gilda e ao se comparar a outros símbolos sexuais dessa época como Elizabeth Taylor e Lauren Bacall.

Ainda que haja outros itens que compõem esse visual, os sapatos são os protagonistas dessa transformação. Nunca é demais lembrar que esse item do vestuário feminino em algumas casos assume, segundo Freud, o papel de fetiche.

(...) o pé substitui o pênis da mulher, cuja ausência é profundamente sentida. Em muitos casos de fetichismo dos pés pode-se demonstrar-se que a pulsão de ver [escopofílica], originalmente voltada para os genitais e querendo chegar a seu objeto de baixo para cima, foi detida em seu trajeto pela proibição e pelo recalçamento, e por isso reteve como fetiches os pés ou os sapatos. (FREUD, 2002, p. 33-34).

De fato, no conto esses sapatos “vermelhos - mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos, com saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo”. (ABREU, 2005b, p. 67) - são um fetiche em diversos sentidos. Em primeiro lugar, é através deles que os participantes da orgia acessariam indiretamente a genitália de Adelina-Gilda, visto a função simbólica que possuem. Além disso, a orgia só efetivamente se inicia, na terceira parte do conto, com um pedido explícito dos

amantes: “que tirasse tudo, menos os sapatos – os três imploraram no quarto em desordem” (ABREU, 2005b, p. 71), o que comprova a importância desse item de seu vestuário no desejo de todos que participavam desse evento erótico.

A definição de Bataille da orgia enquanto ritual religioso devido a sua capacidade de elevar o homem de sua condição cotidiana cabe perfeitamente para descrever a cena: “desordem de gritos, desordem de gestos violentos e das danças, desordem dos amplexos, enfim, desordem dos sentimentos” (BATAILLE, 2004, p. 177).

Mas se a orgia é um ritual, é preciso seguir algumas etapas previamente estabelecidas, nesse caso, por uma série de estereótipos que os participantes parecem aderir: Adelina veste-se como grandes divas do cinema, símbolos da sedução feminina e os três rapazes repetem falas estereotipicamente associadas à virilidade: “Pode crer que não [preciso de amendoim para me excitar]”, afirma o negro. Ele também tenta recusar o pedido de Adelina de chamar seus amigos para a conversa com um típico “Você não prefere que fique só nós dois?” (ABREU, 2005b, p. 69). Todos são pobres e manifestam sua condição através do uso de outros clichês: “Todos os três explicaram que estavam duros, a crise, você sabe” (ABREU, 2005b, p. 70). Um deles aproveita-se dessa situação econômica para fazer com que Adelina toque seu pênis, em um diálogo de grosseira sensualidade: “O tenista-dourado chegou a puxar o forro do bolso para fora e mostrou, pegando a mão dela, veja, veja só, pegue aqui, mas ela retirou a mão pouco antes de tocar” (ABREU, 2005b, p. 70).

Tudo parece ensaiado, artificial, como se os amantes, mais do que objetivarem a realização de um ritual, buscassem a confirmação de estereótipos nitidamente

marcados: a mulher madura, sedutora e rica; os amantes latinos, pobres e viris. Isso faz com que o processo de sedução pareça ser mais uma cópia mal feita de cenas de sedução vistas em filmes e revistas femininas do que em propriamente um processo de conquista e manifestação autêntica do desejo. A partir do momento em que decide se vingar, a transformação se inicia e ela parece acreditar que seria preciso apenas cumprir seu papel estereotipicamente predefinido:

Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro que cumprir o ritual. De alguma forma, tinha decorado aquele texto há tanto tempo que apenas o supunha esquecido. Como uma estreia adiada por anos. Bastavam as primeiras palavras, os primeiros movimentos, para que todas as marcas e inflexões se recompusessem em requintes de detalhes na memória. O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes (ABREU, 2005b, p.67). GRIFO MEU.

No entanto, a estreia não seria tão perfeita assim. Em primeiro lugar, porque não se tratava de uma *encenação*, mas de uma *dublagem* do erotismo. Apesar de tentar vestir-se como a diva do cinema, Adelina não é Gilda e não interpreta o papel exercido pela personagem do cinema, pois sequer conhecia as falas pronunciadas pelas sensuais divas do cinema como Rita Hayworth. Se a atriz americana *encenou* o papel da sedutora que nenhum homem é capaz de esquecer ou rejeitar, Adelina *dubla* esse mesmo personagem, baseando-se em algo que não conhece por completo. Afinal, ela própria reconhece não ter assistido aos filmes que tanto a inspiraram na composição desse personagem:

[...] falava como a dublagem de um filme. Uma mulher movia o corpo e a boca, ela falava. Um filme preto e branco, bem contrastado, um filme que não tinha visto, embora conhecesse bem a história. Porque alguém contara, em hora do cafezinho, porque vira cartazes ou porque lera qualquer coisa numa daquelas revistas que tinha aos montes em casa. (ABREU, 2005b, p. 69).

Há inúmeras diferenças entre o projeto de vingança de Adelina e os filmes protagonizados por ícones da beleza feminina, tal como Rita Hayworth, que ela tenta imitar. Na cena a seguir, é possível visualizar com clareza o modo como os personagens parecem *dublar* uma cena que supõem ser sensual, sem saber como dar ao diálogo e as ações o desejado tom erótico:

- E aí, passeando? – ele perguntou, ajeitando-se na cadeira à frente dela.

Curvou-se para que ele acendesse seu cigarro. Mão grande, quadrada, preta e forte não se moveu sobre a mesa. Ela mesma acendeu, com o isqueiro de prata. Depois jogou a cabeça para trás – a marcação era perfeita –, tragou fundo e, entre a fumaça, soltou as palavras sobre os patéticos pratinhos de plástico com amendoins e pipocas:

- Você sabe, feriado. A cidade fica deserta, essas coisas. Precisa aproveitar, não?

Por baixo da mesa, o negro avançou o joelho entre as coxas dela. Cedeu um pouco, pelo menos até sentir o calor aumentando. Mas preferiu cruzar as pernas, estudada. (Abreu, 2005b, p.68).

Como não reconhecer nessa situação o pastiche de cenas clássicas do cinema?

Os homens que se amontoam sobre uma bela mulher para acender-lhe o cigarro, os joelhos que se tocam por baixo da mesa, a mulher que cede às investidas do homem para, por fim, recuar, com pudor. Adelina parece conscientemente desejar reproduzir o que viu nos filmes, mas fracassa parcialmente em seu intento. A marcação estaria perfeita, se no lugar do glamour dos filmes que ela tenta copiar, ela não encontrasse pratinhos de plástico com amendoins e pipocas e um homem que não percebe que ela se curvou para que ele acendesse seu cigarro. As falas românticas e sedutoras dos célebres personagens do cinema dão lugar a um discurso vazio, repetição de banalidades como “E aí, passeando?” ou “Precisa aproveitar, não?”.

O que se nota nesse conto de Caio Fernando Abreu é que o erotismo dá lugar ao esvaziamento de sentidos e à banalidade. Os efeitos dessa reversão são os mais diversos. Se por um lado há uma funda ironia que ridiculariza clichês estabelecidos e faz rir da sensualidade forçada da personagem, por outro a narrativa aponta para a nulidade das possibilidades de realização erótica do sujeito moderno. Envolto por uma série de padronizações, dentre as quais o cinema americano ocupa lugar de destaque, o indivíduo se vê incapaz de lançar um olhar crítico para si mesmo, mal percebendo o pastiche que é levado a encenar. Essa incapacidade de percepção, bem como as limitações que se impõe sobre a sexualidade à revelia dos sujeitos desejantes, fazem com que o erotismo seja menos do que uma promessa. O prazer reside em momentos em que se simula uma imitação barata de estereótipos, sem que as personagens se deem conta de tal falseamento.

Se o autor faz rir de Adelina e de seus amantes latinos, ele também aponta para a falência do erotismo, algo que transcende esse riso e atinge em cheio tudo aquilo que a sexualidade promete, eliminando em definitivo qualquer espécie de realização. Afinal, a cada ciclo que se repete, Adelina não apenas finge transformar-se em Gilda, mas aproxima-se da morte e do aniquilamento de sua existência.

Em “A medida do cafajeste”, Berta Waldman analisa o papel do clichê na construção de alguns personagens recorrentes na obra de Dalton Trevisan. A definição do termo é precisa e conduz a uma reflexão sobre o papel dessas referências controversas às musas do cinema americano.

Trata-se do clichê, suporte que fixa a linguagem e a cristaliza como uma espécie de antilinguagem, já que não comporta as possibilidades

de atribuição de sentido à experiência particular, estabelecendo a ruptura entre eu-discurso-mundo.

Ao trazer para a literatura linguagens já elaboradas (jornal, revista, rádio, TV etc.), linguagens elas próprias formas do oco e do vazio, o autor rompe o ilusionismo da representação. Em vez de oferecer a ilusão do objeto, ele fornece seu próprio elemento. Em vez de signos, partes da realidade. Deslocadas de seu contexto natural, essas linguagens são trabalhadas de tal modo que acabam por promover um rebaixamento (não vai aí nenhum juízo de valor) do conceito de literário. A representação formal dessa pobreza se faz com o bagaço de linguagens desgastadas que o autor explora com esmero e rigor, precipitando a criação de um espaço oco no interior da linguagem que, ampliado, torna-se um dos responsáveis pela fragmentação do conto de Dalton Trevisan. (WALDMAN, 1983, p. 47)

Waldman propõe que a construção da figura do cafajeste na obra de Trevisan se baseia em clichês marcados que aparecem rebaixados nos textos. No lugar de materiais nobres como o mármore e a madeira, os personagens habitam locais decorados com fórmica, o que gera em seu entorno “uma nota de insuspeitado mau gosto” (WALDMAN, 1983: 47). Na trajetória de Adelina, também não há lugar para diálogos sofisticados ou mesmo para amantes sensuais ou cenários luxuosos. Sua vingança é marcada por uma vulgaridade e um rebaixamento que conduzem a uma representação do próprio vazio da linguagem sedutora. O alheamento da personagem impede-a de ser protagonista de sua trajetória erótica. Em sua vingança e em sua tentativa de retomada de confiança em si mesma apenas cabe a repetição inconsciente e vulgarizada de filmes sobre os quais ela apenas ouviu falar.

A orgia de Adelina e a Páscoa católica: ritualização do erotismo e da morte

Tal como os ritos sacrificiais inerentes à comemoração católica do feriado em que a narrativa de “Os sapatinhos vermelhos” se passa, a história de Adelina também se estrutura de maneira cíclica, o que contribui para produzir sentidos no texto. Em um primeiro momento, é possível notar como o espaço é bem marcado em cada uma das três partes da história. Inteiramente situada em ambientes fechados, ora mais isolados, ora um pouco menos, nada aqui acontece em um local público, amplo e aberto. Com a exceção de um “único garçom impaciente” (ABREU, 2005b, p. 71) que mal olha a protagonista e os três homens escolhidos por ela na boate, não há qualquer testemunha dos atos do grupo.

Toda a parte 1 se passa dentro da casa de Adelina, começando pelos pensamentos dela sobre o abandono e terminando quando ela coloca os sapatos vermelhos e abre a porta do apartamento. A parte 2 ocorre na boate, quando ela conhece os homens com quem se relacionará sexualmente, dança e bebe com eles. Na terceira e última parte, a ação retorna ao quarto; espaço privado, portanto, onde ocorrerá a orgia e também local em que a vingança se completará. O ciclo se completa: do espaço privado da casa, para o espaço público – ainda que igualmente fechado e isolado – da boate e, por fim, retornando ao apartamento da personagem, para um local ainda mais íntimo: o “quarto em desordem” (ABREU, 2005b, p. 71).

Em *Sade: a felicidade libertina*, Eliane Robert Moraes analisa na trajetória dos libertinos “seu deslocamento do lugar social para o lugar do desejo” (MORAES, 1994, p. 202). O percurso dos personagens sadianos descrito pela pesquisadora parece semelhante ao de Adelina:

Se a trajetória do devasso começa nos espaços abertos do universo, por onde ele viaja, seu desenvolvimento será marcado por um percurso que vai do externo ao interno, do disperso ao concentrado, dos grandes salões de seu castelo ao pequeno boudoir, laboratório de libertinagem, onde a imaginação e a experiência substituem as convenções coletivas (MORAES, 1994, p. 198).

Semelhante, mas não idêntica trajetória. Moraes mostra como o itinerário dos devassos consiste em um progressivo estreitamento em direção a espaços cada vez mais restritos. Um exemplo claro de absoluto isolamento é o castelo de Silling, local completamente afastado e que impossibilita a fuga das vítimas, para o qual os libertinos se destinam e onde os eventos de *120 dias de Sodoma* acontecem. Em “Os sapatinhos vermelhos”, entretanto, Adelina sai de seu apartamento para ir à boate, espaço a princípio público, mas que, nesse caso, é habitado apenas pelos participantes da orgia. Retorna à sua casa, mais especificamente ao seu quarto, transformado também em um pequeno *boudoir*. Por fim, ela retorna ao escritório, lugar em que ela convive com outras pessoas e readquire sua antiga personalidade, nome e postura social. Mas sempre que possível, calçará os sapatos vermelhos e se transformará em Gilda novamente. Forma-se, assim, um ciclo constante que só será interrompido com a morte: escritório-quarto/boates-quarto/escritório.

O movimento apresentado na obra sadiana não se esgota, mobilizando uma permanente busca pela reclusão absoluta para dar vazão ao desejo irrefreável dos libertinos. Segundo Moraes,

Em Sade [...] o elogio à clausura será cada vez mais referido aos interiores. Um espaço que se abre para dentro: cada clausura suscita a seguinte, cada espaço fechado pede outro, mais fechado ainda, e cada vez mais afastado da luz do dia, do exterior. O sentido do percurso é, pois, descendente. Leva ao fundo. (MORAES, 1994, p. 184).

O percurso da personagem de Caio Fernando Abreu também não se encerra, mas, diferentemente do que ocorre na obra do marquês, isso se dá por conta da constituição de um ciclo – a permanente transfiguração Adelina-Gilda-Adelina - não de uma “trajetória descendente”, como Moraes caracteriza a trajetória dos devassos. A direção parece mais circular do que vertical, o que configura a superficialidade própria da tentativa de trocas e substituições amorosas de Adelina, cujo único recurso erótico é dublar o papel da mulher sedutora, mesmo que não saiba exatamente o que isso significa.

Não apenas a construção do espaço é cíclica em “Os sapatinhos vermelhos”, o mesmo ocorre com o tempo. No entanto, o trajeto que ela percorre no feriado da Páscoa em que ela é abandonada é oposto ao sentido dessa comemoração religiosa. Se Cristo inicia sua Paixão sendo aclamado pelos fiéis no domingo de Ramos, na entrada de Jerusalém; passa por seu sofrimento e crucificação e termina vivenciando a mais completa glória, após a ressurreição; o que ocorre com Adelina é o oposto. O conto se inicia com o sofrimento vivido pela personagem após o abandono, passa por um breve momento de redenção, - os prazeres da orgia com os três “machos vindos das ruas” - para depois retornar ao sofrimento.

O trecho a seguir apresenta a primeira etapa dessa “Páscoa às avessas” vivida por Adelina. A princípio, a data a incomoda e ela deseja subverter o significado do feriado:

Bebeu outro gole [de whisky] um pouco sôfrega. Precisava apressar-se, antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados comesçassem a pulular na memória feito macacos engaiolados: não beba, não cante, não fale nome feio, não use vermelho, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno. Ela já está lá, no meio das

chamas, pobre alminha, nem dez da noite, só filmes sacros na tevê, mantos sagrados, aquelas coisas, Sexta-Feira da Paixão e nem sexo, nem ao menos sexo, isso de meter, morder, gemer, gozar, dormir (ABREU, 2005b, p. 66) .

A sedução inicia-se na noite de quinta-feira. Os três homens seguem para o apartamento dela, de onde vão embora apenas na tarde de sexta-feira. Ao final da jornada, ela parece ter conseguido seu intento:

(...) e não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de manchas de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos das ruas. Completamente satisfeita. E vingada (ABREU, 2005b, p. 72-73).

Depois disso, a personagem consegue aquilo que até então tanto tinha desejado: o retorno do amante. Mas após os acontecimentos do dia anterior, isso não tem mais importância alguma:

Acordou no Sábado de Aleluia, manhã cedo, campainha furando a cabeça dolorida. Ele estava parado no corredor, dúzias de rosas vermelhas e um ovo de Páscoa nas mãos, sorriso nos lábios pálidos. Não era preciso dizer nada. Só sorrir também. Mas ela não sorria quando disse:

- Vá embora. Acabou.

Ele ainda tentou dizer alguma coisa, aquele ridículo terno cinza. Chegou mesmo a entrar um pouco na sala antes que ela o empurrasse aos gritos para fora, quase inteiramente nua, a não ser pelas meias de seda e os sapatos vermelhos de saltos altíssimos. (ABREU, 2005b, p. 73)

Importante notar que os sapatos não estavam presentes apenas durante a aproximação dos homens que ela seduz e do sexo que faz com eles, mas ao longo de todo o processo da vingança, pois ela ainda os calçava no momento desta tentativa de reconciliação. Só após o ex-amante ser rejeitado por ela é que a vingança se completa e ela pode, enfim, tirar os sapatos vermelhos.

A superação só ocorre diante da dor do *homem que abandona* e da *mulher abandonada*, que após a vingança trocam de papel. É Adelina quem abandona o amante, quando ele tenta se reconciliar com ela. Mesmo assim, o narrador não relata a satisfação de vingar-se daquele que a rejeitou como o sentimento mais forte em Adelina.

A culpa, o ódio, o rancor e a angústia se revezam na descrição feita ao longo de um conto que o próprio autor reconhecia como “o mais obsceno” escrito por ele. No entanto, embora a sexualidade seja permeada por esses sentimentos dolorosos e pela artificialidade dos papéis que os amantes ocupam, o prazer é inevitável, o que leva Adelina a permanecer em busca dos “rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja” (ABREU, 2005b, p. 73-74), repetindo o ritual em busca desse controverso prazer.

Ainda que a trajetória da personagem seja norteadada pela busca do gozo, impressiona que haja um único parágrafo no texto para descrever a orgia, muito embora o conto todo seja, de certa forma, uma introdução para essa cena central. Após a longa exposição a respeito do modo como Adelina foi abandonada e como isso a fez decidir procurar sexo com desconhecidos, o conto detalha o ritual de transformação de Adelina em Gilda e o patético jogo de sedução na boate barata. Só então, rapidamente, o desnudamento de seus parceiros e o ato sexual propriamente dito ocupam o texto:

Tirou tudo, jogando para os lados. Menos as meias de seda negra, com costura atrás, e os sapatos vermelhos. Nua, jogou-se na colcha de chenile rosa, as pernas abertas. Eles a cercaram lentos, jogando as zorbas sobre o crepe negro (ABREU, 2005b, p. 72).

Segue-se a descrição das posições sexuais realizadas pelos amantes: sexo anal (“O negro veio por trás, que gostava assim, tão apertadinho”), oral (“para que o mais baixo pudesse continuar a lambê-la entre as coxas, enquanto o tenista-dourado, de joelhos, esfregava o pau pelo rosto dela, até encontrar a boca”), dupla penetração (“Foi quando o negro penetrou mais fundo que ela desvencilhou-se do tenista-dourado para puxar o mais baixo sobre si”) e, por fim, homossexualismo (“sem se chocar que o mais baixo viesse por trás do tenista-dourado dentro dela, que acariciava o pau do negro até que espirrasse em jatos sobre os sapatos vermelhos”) (ABREU, 2005b, p. 72).

Nesse parágrafo central, o narrador se utiliza de um vocabulário que se opõe ao que era usado pelo antigo amante que, ao abandoná-la, usou palavras excessivamente comportadas para uma relação extraconjugal à margem da sociedade. Fala-se em “pau”, “penugem macia”, “marcas de dentes e unhas”; usam-se construções verbais igualmente obscenas: “meter”, “penetrou fundo”, “fodam-se”.

Embora haja uma transgressão imediata nessa mudança de escolhas lexicais, Lucienne Frappier-Mazur lembra que nem sempre o uso de termos claros e precisos para a descrição dos órgãos e dos atos sexuais determina a eficiência do texto na tarefa de excitar o leitor. Em um interessante artigo sobre as categorias dos termos obscenos e o modo como isso é mobilizado pelos escritores, a autora analisa as relações entre a palavra obscena e o efeito pornográfico, estabelecendo um ponto fundamental para a eficácia desses recursos linguísticos:

A verdade da palavra obscena, portanto, é aquela que manifesta a dependência do erotismo ao imaginário. Embora isso também seja válido para outras unidades narrativas, a palavra obscena possui o controle mais direto sobre o corpo e exhibe mais vigorosamente a relação entre o desejo e a linguagem. Pode-se questionar a

autenticidade do desejo representado pela linguagem obscena, mas não do desejo incitado no leitor. Agindo como parte do objeto, a palavra obscena revela que a palavra-fetice é mais potente que o próprio objeto real (MAZUR, 1999, p. 234).

No entanto, se é certo que há palavras obscenas e escatológicas, fica a impressão de que elas servem mais a uma descrição dos atos sexuais de forma mecânica, do que para retratar uma busca pela realização de um desejo que domina e subjulga as personagens. Isso por que as ações são pouco originais, consistindo muito mais em um relato de posições sexuais realizadas por homens e mulheres que se olham por meio de uma série de estereótipos e que copiam precariamente cenas sensuais que viram no cinema ou leram em revistas femininas cujo conteúdo é descartável.

É certo que o corpo de Adelina é território do prazer, que ela vivencia com esses três rapazes e com outros que o narrador anuncia que proporcionariam o gozo a ela. No entanto, suas fantasias partem da apropriação de clichês comumente associados a mulher sedutora e são palco para um erotismo que se apresenta como porta de entrada para que a morte se instale na vida da personagem.

Dessa forma, parece possível concluir que o conto transcende a questão do desejo para habitar mais propriamente o centro da subjetividade em crise, girando como um parafuso tentando livrar-se de si e, sobretudo, da dor do abandono e da rejeição. Essa permanente e inconsciente busca movimenta a personagem e direção a uma sexualidade degradada, posta à serviço da auto-estima ferida, em um caminho que a leva a um lugar oposto ao que ela supõe se direcionar. Embora tenha o objetivo de vingar-se do amante, sua cruzada não a leva a encontrar qualquer autonomia no

processo de sedução, mas a direciona para um permanente falseamento, uma ingênua dublagem que, longe de ser inócua, a encaminha para uma morte iminente.

Além disso, os atos sexuais de Adelina são pouco originais, apropriação de clichês nada autênticos, uma mera cópia de um filme antigo, dublado por uma mulher que não compreende o que diz. Em um extremo oposto, não há nada mais importante para os libertinos que povoam a tradição da literatura erótica do que uma busca pela originalidade da perversão.

Em *120 dias de Sodoma*, por exemplo, as narrações que embalam as orgias buscam sempre o prazer único, original, uma forma de perversão que supere as anteriormente narradas por Duclos, Champville, Marataine e Desgranges e vivenciadas pelos devassos. Os exemplos são diversos. Grande parte das “paixões simples” que a primeira narradora relata dizem respeito a prazeres associados ao ato de digerir fezes e urina de outras pessoas e dos próprios devassos. No entanto, há ligeiras mudanças entre uma narrativa e outra que torna esse hábito, por si só bastante incomum, progressivamente mais repulsivo. Em um diálogo que se segue a um desses relatos, os libertinos dialogam. Duclos afirma:

“Não se pode imaginar, senhores, até onde os homens levam o delírio no fogo de sua imaginação. Cheguei a ver um que, sempre segundo os mesmos princípios, exigia que eu o surrasse com violentas bengaladas nas nádegas, até que houvesse comido o troço que ele mandava tirar diante dele do fundo mesmo da cloaca da casa.

“Tudo se concebe”, disse Curval enquanto manipulava as nádegas de Desgranges. “Estou convencido que se pode ir mais longe ainda do que tudo isso.” “Mais longe?”, disse o Duque, que manuseava com certa firmeza o traseiro nu de Adélaïde, sua mulher do dia. “E que diabos queres que eu faça?”. “Pior.”, disse Curval, “pior! E acho que nunca se faz o bastante quanto a todas essas coisas”. “Concordo com ele”, disse Durcet, que Antínoo estava enrabando, “e sinto que minha

cabeça refinaria mais ainda todas essas porcarias”. (SADE, 2008, p. 218-219).

Tudo é uma questão de refinar ainda mais a perversão, jamais repetindo-a e sempre procurando algo que as tornasse diferente, ainda que a mudança fosse mínima. No vigésimo terceiro dia, por exemplo, outra perversão é relatada por Duclos: em geral, trata-se do prazer de ser surpreendido observando uma pessoa e ser repreendido violentamente por conta disso. A narradora menciona 5 exemplos. O primeiro devasso surpreendia uma mocinha que, de saias levantadas, fingia masturbar-se. Era a própria garota que o espancava. Já o segundo, sentia prazer em entrar furtivamente no quarto de um homem pobre e grosseiro e ser chutado por ele com seus sapatos sujos de lama. O terceiro caso modifica um pouco os relatos anteriores: um homem entrava em um serralho, onde dois homens discutiam. Após brigarem e expulsá-lo do local, ele era recebido por uma mocinha que o consolava, tratando-o como uma criança e, após isso, ele gozava em suas nádegas. Os casos se sucedem, alterando-se o modo como o libertino era surpreendido, quem o espancava ou o método que utilizava para isso, bem como se o ato envolvia ou não a ingestão de fezes de algum dos envolvidos.

Não apenas esse clássico de Sade, como diversos outros textos que abordam o erotismo, destacam a atividade erótica como uma busca peculiar e glorificam o libertino capaz de ser autor das fantasias sexuais mais sórdidas e incomuns, ainda que pareça prisioneiro delas. É essa busca que move os libertinos de *120 dias de Sodoma*, empenhados em catalogar, narrar e realizar todas as perversões e prazeres possíveis.

Já a personagem de Caio Fernando Abreu é incapaz de ser original ao criar as próprias fantasias sexuais. Ainda que declare nunca ter sido duplamente penetrada, por exemplo, ela aceita que isso ocorra naquela noite não porque se tratava de uma fantasia sexual escolhida por ela. O autor dessa ideia não é Adelina, pois no momento do ato, ela se recorda de um livro que descrevia a dupla penetração. É esse volume, outro responsável pela assimilação dos estereótipos que ela repete o tempo todo, o autor de suas fantasias.

Vale lembrar que, tal como Caio Fernando Abreu faz referência ao cinema americano, a um conto de fadas de Andersen e a outras obras que circulavam em seu ambiente cultural, Sade também se apropria de elementos da literatura de sua época para construir seus textos. Em “La copie sadienne”, Michel Delon mostra como o Marquês utiliza trechos inteiros de livros que descrevem os costumes encontrados pelos viajantes europeus nas novas terras descobertas a partir do século XVI como *L’esprit des usages et des coutumes des différents peuples* e *Observations tirées des voyageurs et des historiens*, de Dèmeunier. Sade também retira extratos de um volume latino traduzido para o francês chamado *De l’utilité de la flagellation* para escrever algumas cenas de *Histoire de Juliette*. No entanto, segundo o pesquisador, há uma regra comum a toda essa apropriação: aumentar a crueldade e suprimir as referências culturais que amenizem as torturas descritas nas obras originais. Não há cópia, mas uma apropriação apenas de trechos que servem para reforçar e exemplificar o imaginário filosófico e erótico dos libertinos, acentuando o horror e o sofrimento que eles provocam, bem como o gozo que buscam atingir.

Já no conto de Caio Fernando Abreu a imagem estereotipada da *femme fatale* é reforçada por uma personagem que, incapaz de criar as próprias fantasias sexuais, imita algo que ela mesma desconhece. Mesmo quando ela se recorda de revistas femininas que ela efetivamente leu, a referência não serve ao desejo, mas ocupa o lugar do prazer. Ainda que declare nunca ter sido duplamente penetrada, por exemplo, no momento do ato não há uma entrega desmedida ao prazer, mas uma repetição do que ela leu sobre a posição sexual.

Ele a preencheu toda, enquanto ela tinha a sensação estranha de que, ponto remoto dentro dela, dos dois lados uma película roxa de plástico transparente, como num livro que lera, os membros dos dois se tocavam, cabeça contra cabeça (ABREU, 2005b, p. 72).

Há uma profunda relação entre as vivências de Adelina enquanto ser sexual e as revistas femininas que ela lê. Tudo é efêmero, servindo apenas para ser amontoado [(“As [revistas femininas] mais recentes, na parte de baixo da mesinha de vidro da sala. As outras, acumuladas no banheiro da empregada, emboloradas por um eterno vazamento no chuveiro” (ABREU, 2005b, p. 69)] e posteriormente descartado à medida que envelhece. As revistas mais antigas são vendidas pela empregada, para horror de Adelina que “odiava contida a ideia das páginas coloridas das revistas dela embrulhando peixe na feira ou expostas naquelas bancas vagabundas do centro da cidade” (ABREU, 2005b, p. 69).

A morte está presente na vivência erótica da protagonista, mas não por sua entrega ser de tal forma sem limites que ela se aproxima da perda total de seus sentidos, mas porque um processo de degradação que, contra sua vontade, se anuncia em seu corpo. Se o erotismo que vivencia se encontra no limiar da morte, isso não ocorre porque a personagem é um ser incomum capaz de se entregar

conscientemente a uma trajetória mortal pela busca da satisfação erótica absoluta, mas porque ela está envelhecendo e, portanto, sua vida está cada vez mais próxima do fim. O primeiro indício desse trágico destino são suas varizes que engrossam e o médico que, ao apalpar suas virilhas, descobre algo que o conto não revela. Como já apontei aqui, chama atenção o apalpar do médico, item irônico do narrador. Ser tocada na virilha por um homem deixa de ser um toque erógeno para se tornar um ato destituído de qualquer sensualidade. Ou pior: um sinal da moléstia, da velhice e da decadência que se aproximam.

Susan Sontag destaca a paródia como um importante recurso da literatura erótica. Para ela, “a pornografia é um teatro de tipos, não de indivíduos” (SONTAG, 1987, p. 56). Sendo assim, não é por se utilizar de personagens típicos como o amante jovem e potente e a mulher de meia idade insaciável que “Os sapatinhos vermelhos” destoa da tradição do gênero. Saint-Age também é uma mulher madura a busca de jovens amantes, assim como Dolmancé, seu parceiro nos ensinamentos à menina Eugénie, também é viril e insaciável. A grande questão é que, ao contrário de dos professores de libertinagem de *A filosofia na alcova*, a personagem de Caio Fernando Abreu parece não se dar conta do processo autodestrutivo que engendra. Sendo assim, ela seria nada mais do que uma dubladora de grandes divas do passado, a repetir clichês lidos nas revistas femininas “que tinha aos montes em casa” (ABREU, 2005b, p. 69), sem a menor consciência de seu projeto erótico.

Capítulo 4: “Terça-feira gorda”: máscaras, interdições e Carnaval

O conto “Terça-feira gorda” foi publicado em 1982 em *Morangos mofados*. O próprio título anuncia que a história se passa no último dia de Carnaval, véspera da quarta-feira de cinzas. Um narrador relata um encontro com outro belo jovem em um baile. Ambos se apaixonam, trocam carícias em público e fogem dos comentários homofóbicos da multidão. Dirigem-se a uma praia, onde uma intensa relação sexual acontece. O momento, no entanto, é interrompido por um grupo de pessoas que se aproxima deles para espancá-los, por conta da relação não-heteronormativa que eles mantiveram. O narrador consegue fugir, mas seu amante permanece na praia apanhando violentamente.⁴³

O último olhar que ele dirige ao homem por quem acabara de se apaixonar retoma os três momentos mais importantes da história: o processo de sedução, o ato sexual e o cruel término dessa breve história de amor:

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.⁴⁴ E finalmente a queda de um figo maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 2005c, p. 59).

⁴³ Luana Teixeira Porto apresenta uma interessante análise do conto em sua dissertação de mestrado *Morangos mofados: fragmentação, melancolia e crítica social*. Segundo ela, os contos do livro devem ser lidos sob a perspectiva da melancolia e, a pesquisadora analisa “Terça-feira gorda” também mediante esse olhar. Para ela, “A banalidade da morte neste conto direciona a uma visão triste do homem e de sua relação com a sexualidade marginal e, além disso, sugere a perda de um ideal de relacionamento entre sujeitos do mesmo sexo, a qual é intensificada pela não aceitação dessa condição”. (PORTO, 2005, p. 88)

⁴⁴ Pouco antes do ato sexual, o narrador mostra as estrelas para seu novo amante: “Olha lá as Plêiades, só o que eu sabia ver, que nem raquete de tênis suspensa no céu” (ABREU, 2005c, p. 58). No momento em que é obrigado a fugir do grupo que o atacava, deixando o homem que acabara de conhecer sendo espancado no chão da praia, ele recorda do belo cenário em que o sexo aconteceu, em um total contraponto à violência com que aquele encontro havia acabado.

Como já anunciado, a Terça-feira gorda estabelece um importante limiar entre o Carnaval, período em que a falta de moderação é de certa forma permitida, e a Quaresma, momento de culpa, jejum e orações para os que seguem os mandamentos da Igreja. Trata-se do fim de uma festa governada pelo excesso, uma comemoração pagã marcada pelo farto consumo de álcool, bem como uma relativa liberdade de ações e do contato sexual.

No entanto, a libertação que o reinado de Momo permite é relativa, sobretudo no que tange a sexualidade. Nesse sentido, o conto de Caio Fernando Abreu traz uma profunda crítica contra a hipocrisia desta tradicional festa brasileira que, se por um lado permite e incentiva a nudez e as brincadeiras aparentemente democráticas, por outro condena violentamente o homossexualismo. Para Arnaldo Franco Jr.,

O carnaval em “Terça-feira gorda”, alegoriza a própria tessitura da violência sombria mesclada a explosões circunstanciais de euforia e aparente desregramento que caracterizam um modo de ser “alegre”, irresponsável e brutal [...]. O carnaval torna-se, no conto, signo de uma ironia amarga: a intolerância tropical manifesta-se nele e, mais, por meio dele. Repressiva e dissimulada, a sociedade que celebra o Momo é a mesma que, ambivalente com a identificação de limites, reage violentamente quando, por alguma razão, os limites tornam-se claros (FRANCO JR, 2000, p. 92, apud. PORTO, 2005).

O pesquisador reforça a perspectiva do Carnaval como uma manifestação de uma hipócrita e falseada liberação, mas que mantém as rígidas regras que regem a sociedade ao longo do ano. Os jovens amantes que se apaixonam neste dia, manifestam seu desejo em frente a todos, explicitando o nítido limite entre a heteronormatividade aprovada e a condenação da heteroafetividade. Diante disso, a reação é a mais violenta possível.

Ademais, o último dia de Carnaval é ainda um momento de tragicidade indiscutível, não apenas porque se trata das últimas horas de uma festa que se estende ao longo de quatro dias, mas pelo fato da Terça-feira gorda anteceder a Quaresma. O fim do Carnaval é também a véspera dos quarenta dias que, por sua vez, preparam os cristãos para o rito sacrificial que a Semana Santa dramatiza e encena todos os anos. Evidentemente, estamos no domínio do Catolicismo. É exatamente na data limite entre o fim do curto período de relativa permissividade, excesso e pecados e o início dos longos quarenta dias de contenção dos instintos que Caio Fernando Abreu ambienta sua história, construindo um universo ficcional propício para a expressão da hipocrisia que funda a sociedade brasileira.

Mais do que qualquer outro dia de Carnaval, é a Terça-feira gorda o momento em que fica ainda mais evidente a “alternância de suplícios e orgias” de que fala Bataille em *A parte maldita* para caracterizar o cristianismo. O filósofo ressalta as tensões e incoerências inerentes a essa crença, muito evidentes em um país como o Brasil, marcado em diversos sentidos por essa noção religiosa de mundo:

Com o cristianismo a alternância de exaltação e de angústia, de suplícios e de orgias, constituindo a vida religiosa, é levada a se conjugar por um tema mais trágico, a se confundir com a estrutura social doente, dilacerando-se com a mais suja crueldade. (BATAILLE, 1975, p. 42)

O Carnaval aponta ainda para outras tensões, pois, em sua alegria aparentemente descompromissada, não deixa de marcar a inerente desigualdade entre ricos e pobres que define o país. Em *Ecos do Carnaval*, a historiadora Maria Clementina Cunha discute as origens da festa no Brasil e mostra como ela coloca na escala do riso e da brincadeira a fronteira abissal existente entre os escravos e seus

senhores em um país cujas bases sociais mais inerentes nascem da escravidão. Apesar da lei Áurea, essa tensão nem de longe deixa de existir ou perde seus contornos fundamentais.

Para investigar algumas das tensões e dos conflitos presentes no Carnaval brasileiro e, com isso, melhor compreender o conto de Caio Fernando Abreu, é de fundamental importância pensar sobre os sentidos dessa festa, tendo em vista que o conto situa com precisão o momento em que a narrativa se passa. O Carnaval não apenas dá título ao conto, mas ambienta uma crítica social de um país em que a liberdade erótica é profundamente limitada e que pune com violência quem não se adéqua ao heteronormativismo vigente.

A despeito dessa limitação essencial, o excesso é recorrente em “Terça-feira gorda”: quer seja no largo consumo de drogas e álcool mencionado pelo narrador, ou mesmo nas atitudes desmedidas dos personagens, mas, sobretudo, no contato sexual que a história narra e no sacrifício humano que o Carnaval prenuncia. Mesmo assim, ou talvez por conta disso, isso não conduz a uma alegria desmedida, mas a um contato erótico de intenso prazer e envolvimento, interrompido por uma violência igualmente sem limites.

O mofo dos morangos

Morangos mofados, o livro em que “Terça-feira gorda” se insere, é dividido em três partes. As duas primeiras, “O mofo” e “Os morangos”, contêm nove contos cada

uma. A última parte é destinada a apresentar o texto que dá título ao livro: “Morangos mofados”.⁴⁵

Em carta ao amigo José Márcio Penido, presente na edição *Morangos mofados* da editora Agir, Caio Fernando Abreu menciona o processo de criação da história que dará título ao volume: “Chama-se *Morangos mofados*, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra de *Strawberry fields* para traduzir” (ABREU, 2005, p. 155). Além da canção dos Beatles, o autor também faz menção a Clarice Lispector, tendo em vista que o trecho final de *A hora da estrela* (“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”) encerra o conto.

É fundamental notar que, nesse caso, o escritor não cita essas obras como uma mera homenagem, se apropriando dos sentidos de uma criação artística predecessora. O que ocorre é uma assimilação ativa do conteúdo da frase final do romance de Clarice Lispector e da canção dos Beatles, utilizadas para construir positivamente a imagem dos morangos do título. Em primeiro lugar, há uma esperança nesse “tempo de morangos”, presente no livro de Clarice Lispector que se contrapõe, ainda que com funda ironia, à história de humilhação, injustiça e alienação que governa a vida de Macabéa.

As referências utilizadas localizam a positividade associada aos morangos tanto no tempo como no espaço. Em *A hora da estrela* há um *tempo* de fartura – o tempo de

⁴⁵ A estrutura das obras comprova o comprometimento do autor com um projeto literário no qual a ordem em que os contos aparecem deve ser levada em conta. *Pedras de Calcutá*, de 1977, por exemplo, segue a mesma estrutura de *Morangos mofados*: os contos se organizam em duas partes, por fim, aparece “Pedras de Calcutá”, história com o mesmo título da obra. Também no volume *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, o conto-título é o último a ser apresentado.

morangos - que não deve ser esquecido e cuja lembrança é um melancólico contraponto ao trágico fim de Macabéia. Já na canção dos Beatles trata-se de um *espaço* em que “nothing is real” e em que não há “nothing to get hung about” para onde o eu-lírico quer partir - “Let me take you down ‘cause I’m going to Strawberry Fields -”,⁴⁶ uma Pasárgada inglesa em que o escapismo parece profundamente positivo.

No entanto, os morangos de Caio Fernando Abreu estão mofados, envelhecidos, podres, remetendo a um período em que os sonhos estão falidos e fracassados, o que concede um conteúdo irônico à esperança inerente tanto ao “tempo de morangos” quanto ao “Strawberry fields” para onde John Lennon afirmava se dirigir e que o autor de *Morangos mofados* revisita ao assim nomear sua obra.

Em “Terça-feira gorda” há ainda mais um autor mencionado, cuja obra contribui para construir a ironia marcante no conto. Dedicada a Luiz Carlos Góes, parceiro de Eduardo Dusek em canções de grande sucesso na época da publicação de *Morangos mofados*, como “Barrados no baile” e “Não minta, vovó”, a narrativa assume a afinidade de sentidos com uma obra que não possui a relevância cultural de Clarice Lispector ou mesmo do alcance popular dos Beatles. Ao contrário, estabelece-se aqui um contato com um sucesso momentâneo, mas fundamental para compreender o conto que aqui será analisado. Isso porque “Terça-feira gorda” também narra um intenso envolvimento amoroso, como o que é cantado em “Folia no matagal”, canção de autoria de Luiz Carlos Góes e que ficou conhecida na voz de Ney Matogrosso.

⁴⁶ Em tradução livre: “Deixe-me te levar/porque estou indo para Strawberry Fields/nada é real/ e não há nada com que se preocupar”.

A música narra um encontro entre “dois coqueirinhos ainda em botão/Nem conhecem ainda o que é uma paixão”. A cena é observada pela lua que “Já virada em mel”, observa o amor entre os dois coqueiros e é do seu ponto de vista, melancólico e sensual, que a história de amor é contada. No entanto, o destino dos amantes narrado por Caio Fernando Abreu é mais trágico, pois eles acabam se separando de maneira violenta após esse encontro. Não se sabe se a menção a esse compositor popular tenha ocorrido para fazer referência a essa canção específica, mas não deixa de ser curioso que, em “Folia no matagal”, os amantes façam perguntas como “Você me amará eternamente?/Ou amanhã tudo já se acabou?”. Parece possível supor que, ao dedicar o conto a Luis Carlos Góes, o autor ironize a finitude e a brevidade dos encontros amorosos, além de utilizar uma trilha sonora alegre e despreocupada para embalar uma história trágica em diversos sentidos.

De qualquer forma, é preciso olhar com atenção para “Terça-feira gorda”, sempre lembrando que, embora ambientado em uma comemoração normalmente associada à festa e à celebração, o conto se localiza na primeira parte do livro, nomeada como “O mofo”. Isso não parece estranho se considerarmos o modo como o conto se encerra, pois o amante do narrador é agredido por um grupo de homofóbicos. No entanto, a despeito da tragicidade com que a história termina, grande parte do texto menciona um encontro cuja sensualidade é enaltecida, como faz a canção mencionada de Luiz Carlos Góes. Dessa forma, “Terça-feira gorda” está entre a celebração de um encontro erótico e da sensualidade a ele associada e o cruel espancamento de dois homens apaixonados. Parece importante, portanto, postular

hipóteses sobre o fato de o conto estar incluído na parte do livro que marca o desencantamento, a podridão e o falecimento dos morangos que dão título ao livro.

Entre o prazer e a violência

A história se inicia com a visão de um homem que atrai o narrador, o mesmo que será brutalmente espancado no final da história: “De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim” (ABREU, 2005c, p. 56) é a primeira frase do conto, dando o tom da atração sexual que pautará toda a história. É importante frisar que o primeiro olhar não parte do narrador, mas do homem que o observa, pedindo a aprovação para que a sedução se inicie. Aprovação imediatamente concedida, como é possível notar no trecho que se segue:

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. Confirmei, quase sorrindo também. (ABREU, 2005c, p. 56)

Há um sedutor e um seduzido, mas eles não ocupam papéis opostos em uma escala de poder na economia do desejo. Ao mesmo tempo em que é desejado, o narrador corresponde ao interesse do outro, em uma espécie de jogo de espelhamento que apresentarei mais adiante.

Logo em seguida, o narrador faz referência ao consumo excessivo de álcool, não apenas deixando claro que tal ingestão gerava certo incômodo, devido à procedência e ao sabor da bebida barata, como também situando esse encontro erótico no terreno da embriaguez:

Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro de copos de plástico. (ABREU, 2005c, p. 56)

O álcool e as drogas são fartamente consumidos pelos personagens. Em certa medida, isso faz com que as descrições desse breve relacionamento tornem difusas as percepções do narrador o que, conseqüentemente, faz com que também seja pouco nítido o que o leitor pode apreender da história. Tal percepção é seletiva, o que determina a construção de sentidos do conto, já que é dessa forma que os personagens são apresentados.

Além disso, é curioso notar como essas substâncias, em geral, aparecem associadas ao corpo de maneira mais direta do que apenas pelo efeito fisiológico gerado pelo uso do álcool, da cocaína e das “bolinhas”. A temperatura da “cerveja morna”, da “vodca com coca-cola” e do “uísque nacional”, por exemplo, são modificadas por conta do calor das mãos que seguravam os copos usados por várias pessoas. Mas é na sunga do rapaz que o narrador encontra as drogas mais pesadas, bem perto do pênis do rapaz, como pode ser observado nos registros que se seguem:

Ele enfiou a mão dentro da sunga, tirou duas bolinhas num envelope metálico. Tomou uma e me estendeu a outra. Não, eu disse, eu quero minha lucidez de qualquer jeito. Mas estava completamente louco. E queria, como queria aquela bolinha química vinda direto dos pentelhos dele. (ABREU, 2005c, p. 57) GRIFO MEU.

[...]

Sentado na areia, ele tirou da sunga mágica um pequeno envelope, um espelho redondo, uma gilete. Bateu quatro carreiras, cheirou duas, me estendeu a notinha enrolada de cem. Cheirei fundo, uma em cada narina. Lambeu o vidro, molhei as gengivas. (ABREU, 2005c, p. 58)

A “sungá mágica” não apenas oculta diversos tipos de drogas, como é o local mais próximo do órgão sexual que o narrador tanto deseja. Utilizar esses entorpecentes é acessar indiretamente essa genitália, como o próprio personagem afirma ao dizer que desejava intensamente usar a droga “vinda direto dos pentelhos dele”.

De uma maneira mais imediata, esse entorpecimento dá o tom do contato erótico estabelecido nessa narrativa de Caio Fernando Abreu. Isso porque os personagens encontram-se embriagados e intoxicados após o consumo de diversos tipos de substâncias, algo amplamente incentivado no Carnaval. Ao compartilhar essas drogas que o contato se estabelece, já que é em torno desse assunto que giram as primeiras palavras trocadas entre o recente casal.

Se, por um lado, há uma libertação sugerida inicialmente por esse consumo, o fato é que o homoerotismo ainda é tabu, muito embora a sensualidade também seja estimulada nesses períodos de festa. Por esse motivo, os amantes são perseguidos e, enquanto o narrador foge, o homem com quem ele se relacionou é espancado. Ao que parece, essa é a compreensão mais imediata do conto. No entanto, é importante considerar o momento em que a história se passa para compreender o relacionamento que se estabelece nessa terça-feira de Carnaval.

Sobre “Terça-feira gorda”, o pesquisador Fernando Arenas acertadamente declara:

Another factor that compounds the sense of ontological anguish that is profoundly felt by numerous characters in Abreu's narratives is internalized homophobia, itself a product of a societal repression of homosexuality (...). Homophobia appears as yet another formidable

obstacle to the self-realization of the desiring subject and to erotic communion with the loved other. (ARENAS, 2003, p. 61).⁴⁷

De fato, a homofobia é um obstáculo ao prazer. Isso porque a violência daqueles que rejeitam essa forma de contato aproxima os amantes da morte, tornando o erotismo não apenas uma promessa que raras e breves vezes é realizada, mas uma ameaça à integridade física dos seres desejantes.

“Carnaval, carnaval eu fico triste quando chega o carnaval”⁴⁸

Há uma polêmica entre os estudiosos Roberto DaMatta e Maria Clementina Pereira Cunha sobre os sentidos do Carnaval no Brasil. Para o pesquisador carioca, a festa é a síntese do país. Segundo ele, esses quatro dias de folia promovem uma inversão de sentidos e permitem que as classes sociais se relacionem de uma maneira que não seria permitida fora da festa. Nesse período, “o elemento mediador entre elas não é somente o poder e a riqueza, mas o canto, a dança, as fantasias, a alegria. Em suma, a capacidade de ‘brincar o Carnaval’” (DAMATTA, 1990, p. 67).

A pesquisadora da Unicamp, no entanto, discorda desse posicionamento. Na introdução de *Carnavais e outras f(r)estas*, organizado por ela, Cunha afirma que o volume não irá apresentar a “(con)fusão entre festas e identidade nacional que

⁴⁷ “Outro fator que compõe o senso de angústia ontológica que é sentida profundamente por numerosos personagens nas narrativas de Abreu é a homofobia internalizada, ela própria um produto da repressão social da homossexualidade [...]. A homofobia aparece como mais um poderoso obstáculo para a autorrealização do desejo e da união erótica com o ser amado”. (ARENAS, 2003, p. 61).

⁴⁸ Trecho da canção “Quando o carnaval chegou”, de Ciro José, lançada no álbum *Maravilhas contemporâneas*, de Luiz Melodia, em 1986. A música, alegre e carnavalesca em seu ritmo e melodia, narra uma trágica história de amor semelhante a de “Terça-feira gorda”. Para o eu-lírico, a tristeza associada ao carnaval deve-se ao fato de que Maria “minha alegria”, com quem ele “dançava noites e dias” morre “no terceiro dia de folia”, tal como é sugerido no conto de Caio Fernando Abreu.

ganhou corpo nas ciências sociais e na historiografia nativa sobre o Carnaval e o samba” (CUNHA, 2002, p. 14) e menciona DaMatta como o responsável por essa linhagem de pensamento. Além disso, a autora questiona a inversão de lugares sociais que o Carnaval permitiria, deixando claro que a festa permite observar, na escala do riso e da festividade, as desigualdades sociais inerentes ao nosso país. De maneira alguma, segundo ela, inverte-se a ordem social estabelecida. DaMatta, por sua vez, também admite que a estrutura social não deixa de estar presente, muito embora assuma que a festa permita algumas inversões.

Apesar das divergências, em *Carnavais, malandros e heróis*, DaMatta avalia o Carnaval de maneira que particularmente me interessa aqui: uma preparação para a contenção da Quaresma:

Aqui o foco é o que está nas margens, nos limites e nos interstícios da sociedade (...). Mas aqui também não se pode dizer que a estrutura não se faça presente. De fato, o Carnaval é um período definido como “preparatório” para um ciclo de penitência e arrependimento, a Quaresma, um ciclo onde o comportamento deve ser marcado pela abstinência de carne e onde os excessos devem ser controlados. (DAMATTA, 1990, pp. 56-57)

Como já afirmei no início deste capítulo, a transição entre o Carnaval e a Quaresma é o momento em que a alternância entre “suplícios e orgias” que Bataille afirma serem característicos do cristianismo se manifesta mais claramente. Isso porque o suplício inerente à Páscoa e à Quaresma é antecedido pelas orgias próprias do Carnaval, gerando um confronto que, a despeito das incoerências, caracteriza a vida cotidiana de um país majoritariamente católico.

Peter Burke comprova como comer e beber exageradamente não era algo característico apenas no Carnaval brasileiro. Ao apresentar os sentidos da festa em

Veneza, o autor marca como esse era um período de excessos também na comemoração europeia:

O Carnaval era o tempo do permitido, permitia-se não apenas comer e beber em demasia e abandonar-se aos atos sexuais antes da abstinência da Quaresma, mas também realizar atos ritualizados de agressão (...). Alguns ovos eram recheados de água-de-rosas para serem lançados nos amigos, e outros recheados de tinta. A violência podia ser tanto real quanto simbólica. Um visitante inglês do fim do século XVI registrou 17 mortes em um dia. No século XVIII, havia patrulhas noturnas em cada paróquia durante a época do Carnaval, presumivelmente para reduzir desordens. (BURKE, 2002, P. 31)

Outro ponto em comum entre o Carnaval europeu e o brasileiro era o uso de máscaras entre os foliões. Os efeitos dessa brincadeira são interessantes, pois, segundo DaMatta, a máscara “revela muito mais que oculta” (DAMATTA, 1990, p. 50). Eis outro ponto de convergência entre o pesquisador carioca e Maria Clementina Cunha.

Para ela,

As máscaras podiam esconder a identidade individual, mas não faziam o mesmo com o status social. Mascarados a cavalo ostentavam seu prestígio olhando de cima aqueles que, a pé, praticavam uma brincadeira generalizada, sob múltiplos disfarces (...). Todos, no entanto, divertiam-se em indagar os passantes sobre sua identidade oculta. (CUNHA, 2001, p. 26)

Nesse trecho, Cunha faz referência a uma brincadeira muito comum no Carnaval brasileiro do fim do século XIX. Mascarados saíam às ruas e, após insultar os passantes e desafiar a ordem, festejavam a possibilidade de não serem reconhecidos por conta das máscaras que usavam, dirigindo a todos a mesma pergunta: “Você me conhece?”. No entanto, o fato é que as fantasias e as máscaras utilizadas no Carnaval mostravam explicitamente a que classe social pertencia o mascarado, ainda que permitisse uma relativa ocultação da identidade, pois de forma alguma seria possível

ficar completamente anônimo naquele momento. Mesmo com esse impossível ocultamento, a larga utilização dessas fantasias gerava um grave risco para o pensamento conservador da época e não foram poucas as campanhas que tentavam acabar com a brincadeira do “Você me conhece?”.⁴⁹

Ainda segundo Cunha,

O mal maior não estava circunscrito às oportunidades eróticas ou à liberdade condicional do “homem sério”. Ele residia na possibilidade – esta sim, potencialmente subversiva – da indefinição das fronteiras sociais sob a excitação orgiástica e alcoólica, ao lado da possibilidade de igual liberação da “mulher séria”. Ocasão, portanto, de perigo – na concepção difundida pela imprensa no final do século XIX –, trazido por uma apregoada licenciosidade carnavalesca com a qual os grandes jornais seduziam seu público urbano e moderno. “Quando passar um par fantasiado, filosofai: são dois amantes? Será o amo e a criada, será o cocheiro e a ama? Tudo pode esconder uma máscara: - a miséria, o crime ou o amor.” (CUNHA, 2001, p. 32)

Se é perigosa a possibilidade das máscaras permitirem a “liberação da mulher séria” ou mesmo uma subversiva união sexual entre “o amo e a criada”, a ameaça de os amantes que se ocultam por trás das máscaras serem dois homens parece ainda mais aterradora para o pensamento da imprensa do final do século XIX.

O medo se mantém no Brasil dos anos 1980 em que Caio Fernando Abreu publica o conto e mesmo até os dias de hoje. Isso porque a revolução sexual das décadas de 1960 e 1970, de certa forma, revisou a noção de “mulher séria”, que hoje, ainda que com limitações, pode se entregar a “liberação” que tanto aterrorizava os jornais que Maria Clementina Cunha pesquisou. No entanto, a união entre pessoas de

⁴⁹ Em *Ecos do Carnaval*, Maria Clementina Cunha faz referência a diversas campanhas, mostrando através de documentos da época como proibir essa brincadeira era uma questão de primeira ordem para a aristocracia da transição do século XIX para o XX.

classes sociais diferentes e, sobretudo, os relacionamentos homoeróticos ainda são um tabu no Brasil atual.

O narrador de “Terça-feira gorda” parece ter total conhecimento disso. Tenta se desvencilhar da multidão, que, ao avistar o casal, repete frases homofóbicas como “Ai-ai, olha as loucas” ou “Veados!” (ABREU, 2005c, p. 57, 58). Mesmo assim, troca carícias em público com outro homem, o que parecia uma grave ameaça, mesmo no Carnaval que permite, incentiva e ri do abuso de álcool e das brincadeiras dos mais diversos tipos, como homens vestindo roupas femininas e mulheres, roupas masculinas.

Temendo a reação da multidão, o amante que acabara de conhecer sugere ao narrador que saiam daquele salão e se dirijam a outro local, onde poderiam manifestar o desejo que sentiam um pelo outro mais livremente. “E fomos saindo colados no meio do salão.” (ABREU, 2005c, p. 58). E fazem isso sem sequer ocultarem suas identidades sob qualquer espécie de máscara.

Foi então que percebi que não usávamos máscara. 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 que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval. (ABREU, 2005c, p. 58) GRIFO MEU.

O desfecho do conto comprova, em partes, a verdade dessa máxima. É perigoso, de fato, não ocultar o rosto com uma máscara ao expor o desejo homossexual diante de todos em um país conservador como o Brasil, pouco importa a licenciosidade que é apregoada no Carnaval. Por outro lado, a própria constituição daquele desejo impedia qualquer tipo de ocultação, pois, segundo o narrador, tratava-

se de uma emoção autêntica, que não poderia ser dissimulada de nenhuma forma. Mesmo assim, a impossibilidade de manifestar livremente o homoerotismo seria um risco, mesmo que os protagonistas cobrissem os rostos com todos os tipos de máscaras ou ocultassem o corpo com a mais opaca das fantasias.

Cunha avalia os sentidos de outra curiosa brincadeira, comum no carnaval carioca entre os anos de 1880 e 1920, período estudado por ela em seu livro: escravos usavam pó branco e imitavam os trejeitos e costumes de seus senhores, assim como brancos passavam tinta preta no rosto, reproduzindo o comportamento dos negros. No entanto, essa troca de papéis nem de longe permitia uma inversão de lugares sociais, nem mesmo na escala do humor. Para a pesquisadora,

Tal prazer não é difícil de compreender: além da folga e do divertimento, os negros faziam do entrudo ocasião para inverter sinais, e rir dos brancos (...). Caracterizando-se de “brancos” criavam um simulacro do outro para ridicularizá-lo. Tal brincadeira, no contexto da sociedade escravista não pode ser compreendido apenas como consentimento senhorial para permitir uma “válvula de escape” por meio da qual a dominação possa ser realimentada. Ao contrário, ela serve para explicitar e ampliar o mal-estar entranhado nas relações raciais e sociais. (CUNHA, 2001, p. 58).

Algo semelhante pode ser pensado em outra brincadeira carnavalesca em que a troca de papéis ocupa lugar central. Quando homens se vestem de mulheres durante a festa, nem de longe eles procuram ocupar o lugar delas. Esse aparente despretenso divertimento também serve para “explicitar e ampliar o mal-estar entranhado nas relações sociais”, tendo em vista que o papel das mulheres apresentado é, em geral, o de prostitutas ou de empregadas domésticas, em uma reiteração dos tensos espaços sociais que as mulheres deveriam ocupar na visão machista e conservadora.

Isso porque, quando homens se vestem com roupas femininas no Carnaval, os trejeitos, as falas e as vozes não são propriamente femininos, nem mesmo se pensarmos na apropriação de estereótipos machistas. No limite entre ocupar o papel social de homem e vestir-se e comportar-se como uma mulher, o que se faz é reforçar preconceitos, pois essas pretensas “mulheres” usam apenas roupas curtas e justas, seduzem vulgarmente qualquer um que passa, vestem uniformes de empregadas domésticas, falam com voz fina, são frágeis e promíscuas.

O conto de Caio Fernando Abreu subverte os estereótipos reforçados por esta típica zombaria carnavalesca. Em primeiro lugar, os homossexuais da história não se vestem de mulher e não apresentam qualquer trejeito ou traço feminino. Pelo contrário, são exatamente as características tidas como tipicamente masculinas, como rígidos músculos e pelos no peito e no rosto, que são o alvo do desejo erótico. Nas palavras do narrador, ao seduzi-lo, seu amante “não parecia bicha nem nada”, mas era “apenas um corpo que era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também”. (ABREU, 2005c, p. 57).

Além disso, esse casal não manifesta o desejo homossexual por brincadeira, como os homens que vestem roupas femininas e simulam tentativas de seduzir outros homens em uma terça-feira de Carnaval qualquer. Isso seria permitido mesmo no Brasil que Maria Clementina Cunha retrata em suas pesquisas na imprensa carioca entre os anos de 1880 e 1920. Ao manifestar publicamente um real desejo homossexual, beijando e abraçando outro homem no meio da multidão, o narrador comete um grave crime. E é aí que reside a segunda subversão dos estereótipos associados à brincadeira do travestimento presente no conto de Caio Fernando Abreu:

a história deixa claro que não há liberação sexual possível no Carnaval, a despeito de tudo o que se apregoa sobre os sentidos da festa no Brasil. As fronteiras que delimitam o papel social dos sexos permanecem rígidas, assim como a total exclusão dos homossexuais. “É proibido não usar máscaras, ainda mais no Carnaval” é a regra que o narrador estabelece, esquecendo-se que, nem mesmo as máscaras seriam capazes de proteger esses amantes.

Apesar de todo preconceito e violência, o encontro possibilita uma aproximação de intensa similitude e identificação, “o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro”. (ABREU, 2005c, p. 59) antes de serem brutalmente espancados. Voltarei a isso mais adiante. Por ora, basta notar que o narrador foge deixando sua recente conquista ser pisoteado no chão da praia.

A imagem que fica neste trágico momento é emblemática. Na última frase do conto, (“E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos”) o protagonista retoma uma metáfora utilizada em outros momentos cruciais da história. Outra fruta,⁵⁰ além dos morangos que dão título ao livro, fundamental para compor os sentidos da narrativa, é mencionada na descrição do primeiro beijo do novo casal.

Entreaberta, a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia 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. 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, 2005c, p. 57).

⁵⁰ Segundo o narrador, na verdade, trata-se de “uma flor que abre para dentro” (ABREU, 2005c, p. 57).

No momento do ato sexual, novamente, os figos são usados para simbolizar sinesteticamente o desejo latente do momento. Diferentemente dos morangos que dão título a obra, estão maduros, suculentos e sua polpa macia é repleta de vida e sensualidade:

A língua dele lambeu o 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 o ruído de dente contra dente. (ABREU, 2005c, p. 58)

Por fim, os figos aparecem na última frase do conto, após a fuga e o espancamento dos amantes. Tratava-se agora de uma fruta madura demais:

E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 2005c, p. 59)

O ato sexual é mencionado metafórica e poeticamente como um contato erótico bem sucedido, mas que é interrompido violentamente por conta do preconceito da sociedade. O erotismo aqui é pouco mais do que uma promessa, pois se concretiza efetivamente. No entanto, tal promessa não perdura e o encontro cessa bruscamente, por conta de um espancamento cruel. Se em “Os sapatinhos vermelhos”, é o envelhecimento de Adelina que a aproxima da morte e põe fim a sua vivência do prazer, aqui o desejo é interrompido por conta desse brutal preconceito, que separa em definitivo os amantes.

A presença da morte

Assim como Mauss e Hubert, Bataille também analisa a fundamental importância dos ritos sacrificiais ao longo da história. Em *A literatura e o mal*, ele afirma:

Nossas tragédias, nossas comédias são os prolongamentos dos antigos sacrifícios, cuja ordem responde com mais clareza a minhas descrições. A quase totalidade dos povos atribuiu a maior importância às destruições rituais de animais, de homens ou de vegetais, ora realmente de grande valor, ora considerados ficticiamente como de grande valor. Estas destruições, em seu princípio, eram tidas como criminosas, mas a comunidade tinha a obrigação de realizá-las. (BATAILLE, 1989, p. 59).

Mas por que o sacrifício é de tal forma importante para as sociedades que, mesmo quando considerado um ato criminoso, precisava obrigatoriamente ser cumprido? Bataille responde mais adiante:

O sacrifício ocupa na cidade o lugar privilegiado, ele se liga às preocupações mais puras, mais santas, ao mesmo tempo que mais conservadoras (no sentido de manutenção da vida e das obras). (BATAILLE, 1989, p. 59).

Segundo o autor de *A parte maldita*, o sacrifício entre os astecas tinha uma função específica: agradar os deuses, aplacando sua fúria através da morte de jovens que, escolhidos para morrer, aceitavam o desafio e não questionavam o fim destinado a eles. Bataille analisa os sentidos do ritual com precisão, mostrando como se tratava de uma celebração organizada, um ritual conscientemente mensurado e avaliado. Segundo o francês, muito embora pautados pela violência, o objetivo dos ritos sacrificiais era a *manutenção da ordem*:

O sacrifício é o calor, onde se reencontra a intimidade daqueles que compõem o sistema das obras comuns. A violência é o seu princípio, mas as obras limitam-na no tempo e no espaço; ela se subordina à

preocupação de unir e de conservar a coisa comum (...). As obras só têm em vista a manutenção. O que elas fazem é apenas estabelecer previamente os limites da festa (da qual sua fecundidade assegura o retorno, e que é a origem de sua fecundidade). No entanto, a comunidade é preservada da ruína. A vítima é abandonada à violência. (BATAILLE, 1975, p. 97) GRIFO MEU.

Não deixa de ser esse o sentido da Páscoa cristã. Tal tradição rememora a crucificação de Jesus, que teria morrido para salvar a humanidade de seus pecados. De certa forma, ele é a vítima, “abandonada à violência” para que a comunidade seja “preservada da ruína”. Tal conteúdo trágico pode ser vislumbrado no Carnaval. Isso se pensarmos que a festa antecede a Quaresma, período que deve ser dedicado ao jejum e à penitência.

No entanto, a despeito desses pontos de contato entre esses “rituais”, há diferenças significativas que interessam muito para esta análise. A primeira delas é o fato de que, se as vítimas dos rituais astecas se divertiam, cantavam, dançavam e comiam em demasia antes do momento da morte, a vítima do ritual cristão – Cristo, o filho escolhido de Deus - se dedicou ao jejum, a penitência e ao isolamento antes de seu sacrifício.

Não que a diversão, os cantos, a dança e toda espécie de excesso deixam de existir nessa celebração. Mas, ao contrário dos sacrifícios astecas, os excessos que deveriam acontecer antes desse ato sacrificial não são praticados pela vítima propriamente dita, mas apenas pela comunidade que seria salva pelo sacrifício de Jesus.

Desta forma, o Carnaval não deixa de ser um momento em que os cristãos devem comemorar, comendo e bebendo em demasia, antes de um período de

contenção que encenaria a privação pela qual passou a vítima do rito sacrificial cristão. Em suma, quem se diverte não é a vítima que se entrega à morte para salvar a comunidade da ruína, mas a própria comunidade que desfruta, durante o Carnaval, de todos os prazeres possíveis. Cristo, por sua vez, purga os erros da sociedade, daí a necessidade de relembrar seu sacrifício todos os anos, na mais importante comemoração do calendário católico em que a comunidade se purifica e perde perdão, prometendo se penitenciar pelos pecados cometidos.

Nesse sentido, é curioso que a celebração da Páscoa cristã induza os fiéis à contenção de seus instintos, o que não ocorre nos ritos sacrificiais astecas. Em uma menor escala, os fiéis vivem as experiências de dor e sacrifício que Jesus teria vivido ao longo da Quaresma e, se não se abstêm da ingestão de qualquer comida, ao menos deixam de comer em exagero. Mas é claro que apenas os fiéis que adotam tal tradição agem dessa forma, ainda que hipocritamente. Não é o que ocorre com Adelina, que, completamente alheia ao sentido do feriado católico, utiliza o feriado da Semana santa para promover a orgia e a vingança discutida no 3º capítulo desta tese.

Evidentemente, há várias diferenças entre a Páscoa cristã e os ritos sacrificiais astecas que Bataille analisa em *A parte maldita*. Uma, no entanto, me interessa particularmente: a sociedade asteca mantinha-se plenamente preservada da violência, que era destinada única e exclusivamente à vítima. Pautada pela culpa, a comunidade cristã se vê obrigada a reviver, todos os anos, o sofrimento de Cristo através dos jejuns e das mais diversas espécies de contenções. Ainda que os cristãos não sejam condenados à morte e que a violência seja destinada apenas a vítima, não é possível afirmar que tal ritual preserve a sociedade de toda espécie de violência.

Nesse sentido, o Carnaval adquire uma importante conotação. A festa, os excessos e a orgia, relativamente permitidos nesse período, não alteram o elemento basilar de um país pautado pelo cristianismo como o Brasil. A culpa ainda rege a vida dos sujeitos que se entregam a esses excessos sempre tendo em vista a punição que se seguirá após o fim da Terça-feira gorda. Além disso, apesar do rito sacrificial, a violência permanece existindo e atingindo a sociedade como um todo.

Evidentemente, tal violência é dirigida mais frequentemente àqueles que desobedecem as normas sociais que regem as relações eróticas. Dessa forma, a multidão anônima que espanca o casal homossexual age em nome do preconceito, evidentemente. Mas também bate nesses rapazes com o objetivo de manter a ordem instituída. Não que eles sejam vítimas imoladas em um sacrifício, como foi Jesus Cristo ou os jovens e os prisioneiros de guerra de que fala Bataille nos rituais astecas. Evidentemente, faltam elementos que nos permitam incluí-los nesse grupo. No entanto, algo os aproxima de tais vítimas: eles precisam morrer e ser eliminados para que a ordem da sociedade se mantenha, mesmo no Carnaval.

A multidão anônima: a agressão anônima ao desejo

É preciso reafirmar a importância da multidão em uma festa como essa. Seu aspecto coletivo é um dos mais fundamentais, pois se trata de uma celebração que reúne as pessoas nas praças e nos salões de baile para a dança, as brincadeiras e o encontro. Para Roberto DaMatta, há espaços próprios para o Carnaval, essencialmente

coletivos: “as praças, as avenidas, e, sobretudo, o centro da cidade”. (DAMATTA, 1990, P. 46)

Embora ambientado nesse mesmo período, a multidão não é a protagonista no conto e apenas os dois personagens centrais aparecem com nitidez em “Terça-feira gorda”. Esse é um aspecto importante da narrativa. Há uma contraposição entre a precisão das descrições físicas desses dois homens e a pouca nitidez com que se retrata esse a multidão que os cerca durante a festa. Desde o início, fica claro como a presença do jovem desejado pelo narrador torna a imagem das demais pessoas ainda mais esmaecida, para além da confusão própria de estados de embriaguez, embora o consumo de drogas e álcool colabore para que essas imagens difusas se formem. “Eu estava todo suado”, afirma, para logo em seguida marcar a desfocada presença da multidão, em contraposição à clareza com que ele via o futuro amante: “Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele”. (ABREU, 2005b, p. 56)

A multidão aparece poucas vezes e o conto todo se dedica a narrar o encontro entre esses dois homens. Nas breves aparições das outras pessoas, registra-se a homofobia, em um anúncio da agressão que irá acontecer. A seguir, três momentos em que a recusa da multidão em aceitar essa relação homoerótica é registrada pelo narrador:

Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam. [...]

Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas. (ABREU, 2005, p. 58)

[...]

Veados, a gente ainda ouviu. (ABREU, 2005b, pp. 57-58)

“Olha as loucas” e “veados” são as expressões que as pessoas dirigem a eles, marcas da rejeição ao contato homossexual. Ainda que essas reações sejam desprovidas de uma agressividade propriamente física, há uma tensão violenta e nada despretensiosa sugerida nessas interpelações da multidão. Vale notar que a frase “Olha as loucas” é dita duas vezes, uma delas em falsete. Desse modo, as pessoas que dirigem essa frase aos personagens reconhecem o contato homoerótico e riem dele, ao chamá-los de “loucas”, imitando uma voz estereotipicamente homossexual. A frase já é um sinal da recusa em aceitar tal contato e, além disso, representa a maneira como o preconceito se manifesta no Brasil, ou seja, através de um tom pretensamente divertido que reforça os mais diversos tipos de discriminação.

Essas agressões - verbais e físicas - não têm rosto. Há diversos recursos que marcam a indistinção dos homofóbicos, como o amplo uso de sujeitos indeterminados e a falta de definição dos autores dos comentários ditos por “alguém” e que “a gente ainda ouviu” são formas de manter anônima uma multidão que, a despeito do sentido da festa, aparece sempre de maneira nebulosa.

Isso não se deve apenas ao fato de o narrador estar embriagado e não distinguir ninguém a sua frente. Afinal, a visão do homem por quem ele se apaixona é profundamente nítida e a aproximação se dá de maneira consciente e lúcida, a despeito das drogas e do álcool que permeiam esse contato. Apresentar a multidão de maneira completamente desfocada constitui um recurso que reforça o conteúdo anônimo da agressão que ocorre no conto, na mesma medida em que se amplifica a visão do homem que o protagonista deseja.

Mesmo no momento do espancamento, os agressores pouco aparecem. A descrição lembra o quadro “Os fuzilamentos de três de maio”, de Goya, por focar a expressão de horror e de medo dos agredidos, mantendo anônimo o rosto de quem comete o ato violento.

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 caras dos homens. A boca molhada afundada 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, 2005b, p. 59).

A descrição do narrador e do homem por quem ele se apaixona está longe de ser imprecisa. Ao contrário, ocupa quase todo o conto. Neste trecho, apesar do medo do espancamento, o protagonista distingue fragmentos do corpo do outro: “os olhos dele muito abertos”, “a boca molhada” e “um dente caído na areia”. Tais imagens são emblemáticas. As duas primeiras remetem à sensualidade e ao apaixonamento, tendo em vista que se tratam dos mesmos olhos através dos quais o primeiro contato se deu, bem como a boca, que é descrita como “molhada”, o que reforça o conteúdo erótico desta parte do rosto. Já o “dente caído na areia” é o desfacelamento do corpo desejado, consequência da violência a que foi submetido o ser amado.

A imagem do outro também aparece com nitidez no momento da sedução e do sexo, mas a descrição do amante está longe de ser fragmentada. É importante notar que o narrador descreve o homem por quem se apaixona no último dia de carnaval como um ser muito parecido com ele. No trecho que se segue, a sedução se

estabelece quase como um jogo de reflexos, pois o narrador está diante do homem que deseja, imitando seus movimentos.

Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros. Onda que sobre, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. (ABREU, 2005b, p. 57).

Esses personagens não apenas imitam os atos um do outro, como são profundamente parecidos fisicamente e é exatamente essa semelhança uma das razões da atração sexual. Assim o primeiro contato físico é descrito:

Sorriu mais largo, uns dentes claros. Passou a mão na minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pelos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol. (ABREU, 2005c, p. 57). GRIFO MEU.

Com isso, caracteriza-se melhor o contato homoerótico que se estabelece aqui. Não se trata do encontro entre dois homens cuja aparência e comportamento busca imitar o corpo feminino ou mesmo constituir uma *outra* aparência, estereotipicamente homossexual. Ao contrário, os sinais de masculinidade são bem traçados, de tal modo que é exatamente a presença de pelos e de músculos no parceiro que excita o narrador. Nas palavras do narrador: “Apenas um corpo que era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também” (ABREU, 2005b, p. 57).

Entretanto, diferentemente do Sargento Garcia, também um indivíduo com características marcadamente masculinas, eles não ocultam a própria orientação sexual, nem mesmo ostentam uma heterossexualidade falseada. “Terça-feira gorda” celebra o desejo dos personagens que, a despeito das normas sociais, manifestam publicamente a atração que sentem um pelo outro. Ao mesmo tempo, trata-se de um

conto em que a felicidade erótica é intensamente vivida e duramente punida em um contexto de uma hipócrita liberdade tropical.

Amor entre pares: duas faces do mesmo desejo

Como se vê, os dois protagonistas de “Terça-feira gorda” são profundamente parecidos fisicamente e o desejo que o narrador declara se baseia justamente nesta semelhança. No trecho que se segue, há novamente um espelhamento das ações entre os personagens que faz com que um imite os gestos do outro, como se ambos fossem um único corpo diante de um espelho que reflete suas ações.

Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam. 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 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, 2005b, p. 57).

Ambos afirmam a atração pelo outro da mesma forma (“Você é gostoso”) e não são ouvidos pelo parceiro. Os gestos são os mesmos (estender a mão aberta pelo rosto do outro), bem como a maneira de compreender o desejo que sentiam. Eles não “pareciam bichas”, no sentido de agir de maneira estereotipicamente homossexual, mas reconhecem-se mutuamente como dois homens que se atraem de tal forma que o encontro erótico se torna inevitável.

Em “Terça-feira gorda”, o retrato do desejo homoerótico não é pautado por qualquer espécie de clichê, como em “Sargento Garcia” em que as figuras tipicamente

marcadas da travesti Isadora e do “gay durão” Garcia apresentam-se como contrapontos da sexualidade em construção do menino Hermes. O que determina a manifestação dessa atração física é a semelhança entre os parceiros que se atraem justamente pelos traços marcadamente masculinizados que veem no corpo do outro e reconhecem na sua própria constituição física. Algo como o que o adolescente narrador de “Pequeno monstro” sonhava ver em si mesmo ao observar o corpo desenvolvido do primo com quem tem sua primeira experiência sexual.

É comum na obra de Caio Fernando Abreu que os personagens reconheçam uma profunda semelhança entre o que veem em si mesmos e o que observam no ser desejado. Em “Terça-feira gorda” e mesmo em “Pequeno monstro” essa atração se baseia em uma proximidade *física* que os narradores observam no corpo do outro. De alguma maneira, eles se parecem. No caso do conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o adolescente protagonista vislumbra uma semelhança futura entre o próprio corpo e o primo Alex. Isso também aparece em certa medida em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, tendo em vista o espelhamento entre os corpos jovens, viris e bronzeados de Dudu e do narrador, no momento do assassinato do primeiro.

Em outro conto de *Morangos mofados*, embora o homoerotismo seja apenas acentuado, tal relação erótica está associada a um espelhamento. “Aqueles dois” se encontra na segunda parte do livro, cujo título mais positivo é “Os morangos”.

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.

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

Trata-se de um encontro entre dois homens em uma repartição chamada por eles de “um deserto de almas”. Raul e Saul são semelhantes em tudo, inclusive nos nomes. Até mesmo suas ligeiras diferenças encontram uma correspondência no corpo do outro: se Raul tinha barba “azulando o rosto”, o que lhe dava uma aparência menos frágil do que a de Saul, este último tinha olhos azuis. De tal forma, a aparência da barba de um se refletia na cor os olhos do outro.

No entanto, não se tratavam apenas de semelhanças *físicas*, mas, sobretudo, *intelectuais*. Ambos gostavam dos mesmos filmes e das mesmas músicas, desprezavam a mediocridade dos outros funcionários do local de trabalho na mesma medida, sentiam-se igualmente sozinhos e encontraram, nessa profunda amizade, um amparo para a sensação de total deslocamento no “deserto de almas” em que trabalhavam.

O fato é que por mais que fossem admirados pela beleza física e pelo porte, os dois são demitidos após o chefe receber cartas anônimas que acusavam a “relação anormal e ostensiva”, bem como a “desavergonhada aberração” que a amizade entre Raul e Saul representava. Tal como em “Terça-feira gorda”, há uma descrição precisa dos dois homens em oposição ao cenário esmaecido construído para apresentar os outros membros daquele ambiente de trabalho que se opunham àquele contato.

Os dois contos encontram-se no mesmo livro e relatam a reação homofóbica que ocorre após o contato erótico entre dois homens profundamente semelhantes. No entanto, não podemos resumir assim essas narrativas. Em primeiro lugar, porque essas histórias ocupam lugares opostos no livro em que se inserem: “Aqueles dois” está em “Os morangos” e “Terça-feira gorda”, em “O mofo”.

Em “Aqueles dois”, Raul e Saul sabem que não pertencem ao “deserto de almas” e ser demitido da repartição e alvo de uma reação homofóbica acaba determinando o distanciamento das pessoas que eles tanto rejeitavam. O final da narrativa deixa claro que, a despeito da dor por terem sido demitidos injustamente, o sofrimento não é vivenciado pelos dois belos e elegantes homens, mas pelos homofóbicos que os condenam. Segundo Fernando Arenas, “o título do conto é subvertido e já não são ‘aqueles dois’ os condenados, mas a sociedade, ‘aqueles outros’” (ARENAS, 1992, p. 64).

Tal desfecho justifica, por si só, porque esse texto está localizado na segunda parte do livro, “Os morangos”:

Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos nas janelas, a camisa branca de um e a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos (...) *Ai-ai!* Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina.

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, 2005b, p. 140).

Há em “Aqueles dois” uma similaridade profundamente mais *intelectual* do que *física* nessa amizade. Como em “Bem longe de Marienbad”, mencionado no 1º capítulo

desta tese, as afinidades são várias: Raul e Saul compartilham interesses literários, musicais e filosóficos, discutindo longamente sobre esses assuntos. No entanto, o contato erótico não se efetiva e, ao que parece, a semelhança e a superioridade do jovem casal independe do contato sexual que eles tiveram ou viriam a ter. São superiores à mediocridade dos colegas de repartição que, devido à homofobia, o preconceito e à estreiteza de pensamento rejeitam a amizade entre eles.

No entanto, ao contrário do narrador de “Bem longe de Marienbad”, há alguma espécie de contato. Ainda que o conto não mencione uma efetiva realização do desejo, eles ao menos estão diante um do outro, passam os dias dialogando no escritório e nos finais de semana em que se encontram. A grande pergunta que fica é: por que, nesse e em outros contos de Caio Fernando Abreu, a compatibilidade intelectual parece distanciar a possibilidade do efetivo contato erótico? Por que o sexo se realiza entre o ignorante Sargento Garcia e o intelectualizado Hermes, mas sequer se esboça quando a dupla - hetero ou homossexual, pouco importa – partilha dos mesmos interesses?

A resposta para estas questões parece ter sido esboçada por outra personagem de Caio Fernando Abreu, narradora do conto “Os sobreviventes”. A narrativa retrata um diálogo implícito entre dois amigos que tentaram, sem sucesso, relacionar-se sexualmente. Sobre a experiência, a mulher declara:

(....) tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sociopolítico existenciais e bababá em comum só poderia dar nisso: cama. (ABREU, 2005b, p.26)

Sobre tudo o que aconteceu entre eles, ela conclui, assertiva:

(....) tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico, eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou. Cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais, palavras demais, só consegui te possuir me masturbando, tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos (ABREU, 2005b, p. 26). GRIFO MEU.

Considerando a rapidez e a efemeridade do encontro entre os dois jovens nesse último dia de Carnaval, não houve tempo para que o excesso de livros, de filmes ou de cultura se interpusesse entre o corpo e o desejo de ambos. Diante da barreira que a intelectualidade parece impor ao desejo, é possível supor que, na ficção de Caio Fernando Abreu que se propõe a retratar relações eróticas, as proximidades e interesses intelectuais impedem o desejo. Tal como afirma a personagem de “Os sobreviventes”, se há uma “biblioteca de Alexandria” separando os corpos, o prazer e o gozo são impossíveis.⁵¹

Não é o que ocorre em “Terça-feira gorda”. Ainda que a morte acabe com esse contato, é indiscutível que ocorre no conto um retrato de um encontro erótico que se

⁵¹ Para a fortuna crítica do autor, a principal razão para que os interlocutores do singular diálogo ficcional retratado em “Os sobreviventes” não consigam ter uma relação sexual é o trauma referente aos efeitos da ditadura militar, que anula totalmente o desejo. Essa é a tese de Jaime Ginzburg, para quem “O conto encerra expondo o esvaziamento do desejo dos personagens. Não há nenhum objeto capaz de trazer satisfação, garantir prazer, dotar a vida de sentido” (GINZBURG, 2012, p. 4). Luana Teixeira Porto corrobora essa ideia. Para ela, “O não estabelecimento da relação sexual e a dificuldade de sentir prazer são fatores que explicam o desconforto e o desajustamento enfrentado pelos personagens. O conto sugere que o abalo emocional dos dois foi tão intenso que bloqueou o impulso sexual” (PORTO, 2005, p. 93). De forma alguma contraria essa tese, mas acrescento aqui outro fator que sistematiza a separação entre os sujeitos. Afinal, o trauma decorrente dessa opressão política, de fato, é um dos elementos que impossibilitam a realização do desejo. Mas ele permanece existindo, pois é imperativo nos mais diversos sentidos. Não nego que sua concretização seja cerceada devido à melancolia pelo fracasso dos sonhos de uma geração ou que o trauma da violência sofrida pelos opositores do regime militar esvazie as possibilidades de realização erótica, pois nenhum outro objeto de realização é possível. No entanto, aponto para o fato de que, diante desse trauma, no lugar do erotismo, a palavra se imponha e as referências culturais estabeleçam uma barreira que consolida essa impossibilidade de realização erótica. Nesse sentido, a “biblioteca de Alexandria” não separa os corpos, mas sistematiza uma impossibilidade que já existia.

concretiza em prazer, ainda que efêmero. A descrição do ato sexual remete a Bataille, para quem apenas o erotismo pode promover a fusão absoluta entre dois seres ou, nas palavras do filósofo francês: “a substituição da persistente descontinuidade de dois seres por uma continuidade maravilhosa entre dois seres” (BATAILLE, 2004, p. 33).

Em “Terça-feira gorda” tal busca pela reconstrução da continuidade remete ao mito relatado por Aristofánes em *O banquete*, de Platão:

Tiramos a roupa um do outro, depois rolamos na areia (...) O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele (...) A gente foi rolando até onde as ondas quebravam para que a água lavasse e levasse o suor e a areia e a purpurina dos nossos corpos. A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico. (ABREU, 2005b, P. 59) GRIFO MEU.

A semelhança dos corpos parece tornar essa proximidade erótica ainda mais bem sucedida, pois parece não haver nada que os diferencie e que diminua a profundidade desse contato. O narrador deixa claro que a beleza do ato sexual reside no modo como os amantes se parecem.

A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor.

E brilhamos. (ABREU, 2005b, p. 59)

Ainda que em “Aqueles dois” o ato sexual não se concretize, a beleza de Raul e Saul também reside na semelhança entre ambos, como se um completasse o outro.

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 olhar. Sem terem exatamente consciência disso, quando juntos os dois aprumavam ainda mais o porte e, por

assim, dizer, quase cintilavam, o bonito de dentro de um estimulando o bonito de fora do outro e vice-versa. Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia. (ABREU, 2005b, p. 134) GRIFO MEU.

Eis um componente marcante no homoerotismo descrito por Caio Fernando Abreu: constituir-se por meio do espelhamento, como uma espécie mais elevada de encontro amoroso que se dá entre pares, seres semelhantemente superiores. Em todo caso, vale reforçar que nem sempre tal semelhança consistirá em uma efetiva relação erótica. Em grande parte dos contos em que essa temática aparece, o desejo se limitará apenas a uma promessa de satisfação. Promessa que não se cumpre quer seja por conta da violência da sociedade homofóbica, como em “Terça-feira gorda”, ou do pavor de que o amigo pudesse “tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir” (ABREU, 2005b, p. 82) que leva o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” a matar seu primeiro grande amor.

No retrato do amor homoerótico feito em “Terça-feira gorda”, Caio Fernando Abreu retoma a lenda contada por Aristófanes nos discursos sobre o amor que compõem o encontro retratado em *O Banquete*. Na introdução de uma recente edição da obra de Platão, J. Cavalcante de Souza marca a importância do discurso do escritor satírico no diálogo, em detrimento dos outros homens célebres que se manifestam seriamente sobre o amor.

Enquanto este último [Apolodoro] não faz mais do que repetir como uma criança alguns gestos e palavras do mestre que admira mais do que compreende, o primeiro [Alcibíades] esconde sob as mil aventuras de uma prospera existência a imagem autêntica desse mesmo homem, cujos ensinamentos ele bem compreendia, sem no entanto podê-los aproveitá-los na sua ambição. Há tragédia e comédia na relação de qualquer um desses casos com a grandeza da missão socrática, dependendo do ponto de vista que se tome. No Banquete é sobretudo o da comicidade, que Platão nos expõe como

um desafio ao talento e à sagacidade de Aristófanes. (SOUZA, in: PLATÃO, 2012, p. 74). GRIFO MEU.

No seminário 7, já mencionado aqui, Lacan também aponta para a importância do autor teatral na composição da teoria do amor feita por Platão. Segundo o psicanalista, “O único que fala do amor como convém [...] é um bufão” (LACAN, 1992, p. 90). O curioso é que, apesar de desempenhar um papel histórico importante na condenação de Sócrates no processo que acaba levando o filósofo à morte, “em parte alguma, em nenhum dos discursos do *Banquete*, leva-se o amor tão a sério, nem tão tragicamente” (LACAN, 1992, p. 92) como quando Aristófanes se pronuncia.

Eis a história que ele conta para definir o amor:

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da Humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia, a mais, um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino.

[...]

Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Efialtes e de Otis é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles, e embaraçavam-se; não podiam nem matá-los e, após fulminá-los como aos gigantes, fazer desaparecer-lhes a raça. (PLATÃO, 2012, p.119-120).

Os deuses precisavam se vingar desses seres andróginos, que reuniam a força dos homens e das mulheres, mas não era possível matá-los, “pois as honras e os templos que lhes vinham dos homens desapareceriam” (PLATÃO, 2012, p.120). A única maneira de resolver esse conflito seria dividir esses seres ao meio, fazendo com que eles perdessem a força onipotente.

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu

os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tomado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. (PLATÃO, 2012 p.120-121).

Após esse episódio, os deuses conseguem se vingar, mas o homem fica fadado a uma eterna procura pela sua metade perdida, em uma angústia permanente:

[...] desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. (PLATÃO, 2012, p.121-122).

Apesar desse trágico destino, o homem e a mulher que conseguissem encontrar sua metade perdida conseguiriam retomar a completude que os deuses tomaram dos seres humanos. A descrição que se segue é válida para o breve momento do encontro entre o casal de “Terça-feira gorda” antes da violência que interrompe em definitivo esse contato. Isso porque a história narra um encontro entre dois seres, que, nas palavras do narrador, pode ser resumido como “o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro”. (ABREU, 2005c, p. 59).

Em Platão,

Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. (PLATÃO, 2012, p.124)

“Terça-feira gorda” encena, portanto, um amor entre pares governado pela beleza e pelo equilíbrio. Nas palavras do narrador de “Aqueles dois”, outro conto que encena uma relação homoerótica pautada pelo mesmo princípio, é “como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia” (ABREU, 2005c. p. 134). Todo e qualquer desequilíbrio reside *fora* dos sujeitos, quer seja nos colegas de

trabalho que não aceitam a aproximação de Raul e Saul, ou pela multidão que interrompe as comemorações do último dia de Carnaval para espancar um casal homossexual.

Dessa forma, embora tenha profundas relações com o mito andrógino narrado por Platão e com a noção de erotismo proposta por Bataille, os contos de Caio Fernando Abreu apresentam uma compreensão sobre a sexualidade um pouco diferente daquilo que se pode, não sem engano, chamar de suas “fontes”. Isso porque, na história narrada por Aristófanes, o reencontro entre as duas metades de uma mesma alma é hipotético e os homens estão condenados à eterna busca por essa outra parte de si mesmos. Vagar pelo mundo, permanentemente incompletos, é a condenação dos deuses pela arrogância desses seres andróginos, harmônicos e poderosos. O mesmo vale para a definição batailliana de erotismo, tendo em vista que, embora a busca pela continuidade mova a vida erótica dos sujeitos, tal resultado jamais será alcançado. Parece possível, portanto, postular que, a despeito do espancamento e da homofobia, os personagens de “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” são felizes, pois, ao menos em um breve instante, vivenciam algo que é impossível em Platão e em Bataille.

A noção de erotismo apresentada nos contos de Caio Fernando Abreu não deixa de ser trágica, mesmo quando a relação sexual se concretiza. Em “Os sapatinhos vermelhos” e “Terça-feira gorda”, o gozo efetivamente acontece, mas é interrompido pela morte que chega naturalmente para a envelhecida Adelina e violentamente para o jovem casal que se encontra em um baile de Carnaval. Sobretudo no conto que se

passa no Carnaval, a despeito da violência, os amantes atingem não apenas o gozo, mas a harmonia desse “amor entre pares”, tão caro à literatura do autor.

Uma falência anunciada desde o início da vida erótica dos sujeitos, como se vê em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, cujo narrador mata o ser amado e se vê impossibilitado de amar e desejar ao mesmo tempo outra pessoa. O jovem Hermes de “Sargento Garcia” se alegra com sua primeira experiência sexual, apesar da vulgaridade e agressividade com que ela foi realizada. Parafraseando o título de um dos livros em que esses contos se encontram, é possível verificar que, na obra de Caio Fernando Abreu, “os amantes não conhecem o paraíso”.

Considerações finais

Em livro recentemente publicado no Brasil com as fotos do arquivo de Frida Kahlo, Mauricio Ortiz faz uma interessante consideração a respeito do mote principal da obra da pintora mexicana: o dilaceramento do próprio corpo. Segundo ele,

O espaço mais visível no qual Frida elabora e reelabora as fraturas de seu corpo é, claramente, sua pintura, que pode ser descrita por inteiro como um grande autorretrato, um autorretrato total, múltiplo, desaforado; ali na tela estão, de maneira destacada: a coluna quebrada, a cama do hospital, a pélvis, o gesso e as faixas, as agulhas, o colete de aço, as úlceras tróficas... (ORTIZ, 2010, p. 190).

Temas como o dilaceramento do corpo, a fragmentação do sujeito moderno e o sofrimento físico e psicológico também aparecem com frequência na obra de Caio Fernando Abreu. Evidentemente, não pretendo com isso comparar obras tão diversas, nem mesmo apontar pontos de contato entre os quadros de Frida Kahlo e os contos de Caio Fernando Abreu. Chamo atenção apenas para uma questão que me parece especialmente produtiva para concluir esta tese: consideradas as devidas proporções, os artistas produziram obras que ficcionalizam ou representam pictoricamente a dor que se manifesta em um corpo dilacerado no qual o desejo se impõe de maneira impositiva, apesar das adversidades.

Não ousarei adentrar formalmente a seara das artes plásticas, mas acredito que o erotismo é constantemente um tema das pinturas de Frida Kahlo. O desejo aparece em quadros como *Duplo retrato de Diego e eu* (1944) ou mesmo em *Duas Fridas* (1931). O primeiro representa o rosto dos amantes de forma interposta, quase compondo um retrato de uma única pessoa. Já no segundo, Kahlo pinta duas representações de si mesma, unidas por um coração ferido e dilacerado. Na mão de uma delas, um pequeno retrato representando o então ex-marido, Diego Rivera.

Segundo Ortiz, trata-se de uma necessidade de auto-reconhecimento, tendo em vista os diversos referentes que são necessários para que o corpo exista e seja reconhecido. Para isso ele precisa ser visto, quer seja no reflexo dos espelhos que acompanharam a facção da obra da pintora por toda a vida, quer seja pelo olhar do outro. É preciso que o corpo seja nomeado e, sobretudo, desejado.

O corpo não se basta a si mesmo, exige referentes diversos. Para ser de verdade, tem que ver seu reflexo em algum lugar, tem que ouvir seus diferentes ecos, tem que atingir seus limites e comprovar que se move, tem que nomear e ser nomeado, tem que saber se imaginar, tem que se saber desejado. (ORTIZ, 2010, p. 189).

As análises aqui propostas indicam que o corpo é a instância máxima na obra de Caio Fernando Abreu. As dores humanas se manifestam de uma maneira física, pois há sempre um corpo que sofre as consequências por nunca deixar de desejar, apesar das imposições que cerceiam a realização de seu desejo. O poder autoritário se impõe sobre esses sujeitos, obrigando-os a deslocar-se, a ocultar a própria sexualidade, ou mesmo espancando-os quando ousam buscar o prazer de forma não autorizada pela sociedade conservadora. No entanto, pouco importa a violência que incide sobre os personagens, se estão na grande metrópole que os oprime ou na pequena Passo da Guanxuma que os aprisiona em seus preconceitos; o desejo nunca cessa. Na mesma medida, ainda que a morte imponha-se sobre os indivíduos, eliminando em definitivo as possibilidades de gozo, a busca pela satisfação existe enquanto se espera pela “indesejada das gentes”, para usar o termo de Manuel Bandeira.

No entanto, na obra de Caio Fernando Abreu, por mais indispensável, indissolúvel e permanente; as barreiras são tantas e as frustrações tão diversas, que o erotismo é, quase sempre, uma vaga promessa de prazer. Ainda no início de sua vida sexual, Hermes vivencia uma relação erótica pautada pela violência e pela vulgaridade,

mas, ainda assim, há uma concretização breve de alguma espécie de gozo. A trilha sonora deste “momento histórico” indica que todas as experiências futuras não passariam de “uma nova dor”, mas o fato é que o jovem se vê diante de *novas possibilidades de prazer* e se satisfaz com tais promessas de gozo.

Algo ainda mais dramático ocorre em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. No conto, as distinções entre amor e desejo, entre realidade e impossibilidade são de tal forma nítidas que chegam a se manifestar geograficamente: no Passo da Guanxuma está o amor verdadeiro, cujo contato é impossível, pois seu amigo Dudu foi assassinado pelo próprio narrador, aterrorizado com a possibilidade de realização do desejo. Na grande cidade está Carlão, Noélia, Teresângela: michês e prostitutas que lhe oferecem um sexo fácil, real e concreto, mas totalmente desprovido de afetividade. A narrativa deixa claro que não há saída para o personagem além de se contentar com o prazer do “amor picadinho”, que ele tanto despreza, mas que, de uma forma ou de outra, o satisfaz.

Os contos de Caio Fernando Abreu relegam ao prazer uma realização inferior e rebaixada, no caso do personagem que ama um objeto de desejo que já não mais existe e que, por isso, está permanentemente idealizado, sendo incapaz de ser substituído por qualquer outro; ou a uma vaga possibilidade de prazer e sofrimento, no caso do garoto Hermes. Quando a vida sexual se inicia, ainda que as decepções mal tenham tido tempo de se impor, o erotismo não passa de uma promessa que, inevitavelmente, decepcionará os sujeitos ou oferecerá uma satisfação limitada, de menor valor.

A finitude do erotismo aparece quando o autor se propõe a abordar a relação entre morte e erotismo. Ao se aproximarem do fim de suas existências, quer seja pela velhice ou pela coação homofóbica que ameaça a integridade física dos personagens, o futuro não lhes reserva nem mesmo a vaga promessa de um gozo incompleto e limitado.

Em “Os sapatinhos vermelhos”, o autor impõe sob Adelina um riso tenso. Ao mesmo tempo em que ela não percebe que seu projeto de vingança está baseado em uma sensualidade advinda de filmes que ela desconhece, dotada de um glamour que suas limitações não lhe permitem imitar; sua decadência física se anuncia e a morte se impõe de tal forma que mesmo as falseadas e estereotipadas orgias que a divertem não mais existirão. Diante dela, livros, revistas femininas e o cinema americano não permitem que ela perceba o pastiche que engendra ou mesmo que atinja um prazer que não seja permeado por essa cultura de massas que a impede de olhar para si mesma.

Já em “Terça-feira gorda” a tensão se impõe em um momento largamente associado à liberdade e ao prazer. Caio Fernando Abreu propõe uma crítica profunda à pretensa liberação do Carnaval ao fazer desta comemoração o cenário para uma história de repressão do desejo. Os dois homens que se olham no baile da Terça-feira gorda se reconhecem como a metade perdida um do outro, em uma clara menção ao mito dos seres andróginos relatado em *O banquete*, de Platão. No entanto, o perfeito encontro erótico-amoroso é interrompido pelo conservadorismo da multidão, que violentamente espanca os amantes.

Já afirmei mais de uma vez que não há lugar para os amantes de Caio Fernando Abreu. Por todos os lados, cerceamentos, imposições internas e externas aos sujeitos, limitam o gozo. O que impressiona - e aqui retomo o paralelo com a pintora Frida Kahlo - não são os impedimentos impostos ao prazer, mas que os personagens, apesar de todas as adversidades, não cessem de desejar de maneira ardente. Analogamente, os autorretratos de Frida Kahlo representam uma mulher ferida, bem como os coletes, camas de hospital e médicos que fazem parte de um cenário criado para representar a dor. No entanto, há nesses quadros uma pulsante sensualidade, um desejo ferido e doloroso e uma representação de uma mulher dotada de um olhar e de uma expressão física marcadamente erotizados, ainda que dilacerados pelo sofrimento físico e pelas decepções amorosas.

Em suma, chamo atenção, nessas considerações finais, para os impedimentos e as impossibilidades que impedem que o erotismo se concretize na obra de Caio Fernando Abreu. Essa foi a hipótese central desta tese: nos contos aqui escolhidos, a sexualidade está em pauta o tempo todo, mas os impedimentos da realização do gozo são permanentemente reforçados. Ainda assim, esses personagens nunca cessam de buscar o prazer, mesmo que intuem e vivenciem o fracasso dessa tarefa. E é essa, talvez, a grande singularidade desses textos do autor gaúcho: celebrar o gozo, o desejo, o erotismo em textos em que o prazer quase não existe.

Bibliografia

De Caio Fernando Abreu:

ABREU, Caio Fernando. Autores gaúchos. Porto Alegre, Instituto nacional do livro, 1995.

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

_____. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

_____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

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

_____. *Onde andaré Dulce Veiga: um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007c

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007d.

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

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

_____. *A vida gritando pelos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

Sobre Caio Fernando Abreu:

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

_____. *Estar entre o lixo e a esperança: Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. Brazil/Brasil. Ano 5. nº 8, 1992.

BITTENCOURT, Gilda. *O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

BRAGA Jr, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Tese de doutorado, UFMG, 2006.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva queer em Morangos mofados*. Revista Língua e literatura. nº 16, 2009.

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

FISHER, Luis Augusto. *Para fazer a diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: Expressão, n. 01. Santa Maria, 2000, p. 92.

GARCIA, Wilton. *Corpo e alteridade no curta-metragem Sargento Garcia*. Sessões do Imaginário. Porto Alegre: FAMECOS/PUC-RS. nº 8 (ago 2002).

GINZBURG, Jaime *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2012.

_____. “Memória da ditadura em Luis Fernando Veríssimo e Caio Fernando Abreu”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 2012.

HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

_____. *Conto brasileiro contemporâneo*, 2. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

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

LIMA, Luis Costa. “O conto na modernidade contemporânea”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro dos seminários*. São Paulo: L.R., 1983.

MARCATTI, Isabela. Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação de mestrado: UFRGS, 2005.

PEREIRA, Valeria de Freitas. *Caio Fernando Abreu em inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP. 2008

REIS, Jarder Fernandes. *Verbo e desejo em “Sargento Garcia”*: homoerotismo no conto de Caio Fernando Abreu. V CONGRESSO DE LETRAS: Discurso e Identidade Cultural. Caratinga: FUNEC Editora, 2005.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmica, diário, retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Geral:

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond: *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1998.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

BORNHEIM, Gerd “O sujeito e a norma”; in: *Ética*, (org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

CANDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8. São Paulo, USP, 1970.

CARUSO, Igor. *A Separação dos Amantes: uma fenomenologia da morte*, São Paulo: Diadorim – Cortez, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CLELAND, John. *Fanny Hill: memórias de uma mulher de prazer*. Porto Alegre, L&PM, 2008.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris : Hachete Littératures, 2000.

_____. «La copie sadienne». In: *Littérature*, N°69, 1988. Intertextualité et révolution. pp. 87-99.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. (1900). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Volume IV.

_____. *Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade* (1905). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006 a. Vol. IX.

_____. *“O instinto e suas vicissitudes”* (1915). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006 b. Vol. XIV.

_____. *“O estranho”* (1919). In: *Obras psicológicas completas*. In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006 c. vol. XVII.

_____. “Luto e melancolia” (1917). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006 d, vol. XVII.

_____. “Além do princípio do prazer” (1920). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006 e, vol. XVIII.

_____. “O Ego e o Id” (1923). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIX.

_____. “O fetichismo” (1927). In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Vol. XXI.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002 a.

_____. *Contos d’escárnio e textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002 b.

Hilst, Hilda. *O Caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HUNT, Lynn. (org.) *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999.

KOHLER, Heliane.; RODRIGUES, Helenice. (orgs.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARCOS, Plínio. “Barrela”. In: *O melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

MARQUES, Mariana. *Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances setecentistas*. Tese de doutorado defendida na FFCH-USP, 2011.

MARCOS, Plínio. *Barrela*. In: *Melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. São Paulo: Abril cultural, 1981.

NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORTIZ, Maurício. “O corpo dilacerado”, in: MONASTERIO, Pablo Ortiz. (org). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Poesia erótica em tradução. José Paulo Paes (org. e tradução). São Paulo: Companhia das Letras, 2006

PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Editora Brasiliense, 1985

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RUSSELL, Bertrand. *A filosofia de Leibniz: uma exposição crítica*. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

SADE. *La philosophie dans le boudoir*. Édition présentée, établie et annotée par Yvon Belaval. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *120 dias de Sodoma*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAID, Eduard. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”, In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Caterina (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, 1998.

VIÑAR, Maren; VIÑAR Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.