


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

BRUNO CÉSAR MARTINS RODRIGUES

**Dama da Noite & Kid:
Experiência do corpo em personagens
de Caio Fernando Abreu e de Al Berto**

(Versão corrigida)

De acordo:



Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

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 ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

BRUNO CÉSAR MARTINS RODRIGUES

**Dama da Noite & Kid:
Experiência do corpo em personagens
de Caio Fernando Abreu e de Al Berto**

(Versão corrigida)

De acordo:

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo
2014

BRUNO CÉSAR MARTINS RODRIGUES

**Dama da Noite & Kid:
Experiência do corpo em personagens
de Caio Fernando Abreu e de Al Berto**

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio.

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo

Rodrigues, Bruno César Martins.
R696d Dama da Noite & Kid: Experiência do corpo em personagens de
Caio Fernando Abreu e de Al Berto / Bruno César Martins Rodrigues;
orientador Emerson da Cruz Inácio. – São Paulo; 2014.
103 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas. Área da concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Caio Fernando Abreu. 2. Al Berto. 3. Comparatismo literário.
4. Teoria *queer*. 5. Gêneros textuais. I. INÁCIO, Emerson da Cruz, orient. II.
Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Bruno César Martins Rodrigues

Título: Dama da Noite & Kid: Experiência do corpo em personagens de Caio Fernando Abreu e de Al Berto

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito à obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Gustavo Cerqueira Guimarães

Instituição: UFMG

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Mário César Lugarinho

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe e ao meu irmão,
pelo apoio silencioso e constante sob o mesmo teto ao longo dos anos.

A Julinho/Juliana,
por ser a primeira *drag queen* que conheci e que admirei.

A Rosita, Cyro, Leila, Helô e Eduardo,
pelos primeiros livros.

Às professoras Adélia, Dina e Roseli,
por me fazerem amar a literatura de forma definitiva.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, por ter propiciado a oportunidade de dedicação integral à pesquisa.

Ao Professor Doutor Emerson da Cruz Inácio, incansável Orientador que merece todos os belos epítetos imagináveis, pelo zelo constante ao longo da pesquisa e por me ensinar – entre tantas lições – que é possível ser sério e alegre no “mundo acadêmico” e transitar por outros mundos simultânea e livremente.

Ao Professor Doutor Mário Cesar Lugarinho, que acompanhou tão atenciosamente minha pesquisa em diversos momentos, pelos comentários e bibliografias indicadas.

Ao Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos, por me receber como estagiário do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino e pelos comentários e referências bibliográficas indicadas.

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e da Biblioteca Florestan Fernandes – FFLCH/USP, pela disposição e esclarecimentos.

À Prof^a Dra. Paola Poma, por ter me incentivado a continuar escrevendo sobre literatura na graduação.

Aos Professores Doutores Eliane Robert Moraes e Jaime Guinzburg, pelos comentários e referências bibliográficas indicadas.

Aos Professores Doutores Gustavo Cerqueira Guimarães e Nelson Luis Barbosa, a Lara Souto Santana e Leonardo de Barros Sazaki, por gentilmente me disponibilizarem seus trabalhos e/ou me indicarem referências bibliográficas.

Aos amigos do grupo de estudos, com os quais sempre é bom conversar sobre tudo e mais um pouco, por compartilharmos olhares diferentes sobre literatura: Arnaldo Delgado Sobrinho, Daviane Moreira, Edu Moreira, Nathalia Macri Nahas, Sandra Salavandro Rodrigues e Victor Roberto da Cruz Palomo.

A Luana Barossi e Sinei Sales, pelas conversas e pelas referências bibliográficas indicadas.

A Giselle Ribeiro, pela bibliografia de última hora.

Aos amigos que amam a literatura de outros lugares que não a Letras, com os quais também sempre é bom conversar sobre tudo e mais um pouco, pelo apoio e/ou pelos comentários inesperados sobre minha pesquisa: Alexandre Bojar, Elaine Melo, Filipe Espindola, Hugo Henrique Leme da Cunha, Julia Toledo, Lúcia Rosa, Manuela Cretella Foglio, Marcelo de Souza, Mayara Medeiros, Paulo Lana, Pedro Toledo, Rodrigo Oliveira e Sara Panamby.

A Renata Morais Mesquita, pelas conversas e pelas bibliografias de última hora.

Às Doutoradas Célia Regina Cretella Strauss e Maria Carolina Loureiro Dombrady Pucci, por me ajudarem a “não deixar a peteca cair”.

À Caroline de Barros Izaias, por sugerir: “Que tal comparar Caio Fernando Abreu com Al Berto?”.

Aos autores Caio Fernando Abreu e Al Berto, por terem se escrito de corpos inteiros nas palavras vivas que tanto me disseram e continuam a me dizer desde a primeira leitura.

Maquillage

C'est camouflage

C'est camouflage

Et je n'aime pas

(Le microphone et moi)

Vive la Fête, "Maquillage".

RESUMO

RODRIGUES, Bruno César Martins. *Dama da Noite & Kid: Experiência do corpo em personagens de Caio Fernando Abreu e de Al Berto* [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014, 103 f.

A presente dissertação propõe-se a analisar comparativamente os personagens Dama da Noite e Kid, presentes respectivamente nos livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, do poeta português Al Berto, ambos publicados originalmente no ano de 1988. Neste estudo comparativo, pretende-se observar como a oscilação entre os gêneros sexuais dos personagens reflete-se na oscilação de gêneros textuais das obras.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Al Berto; comparatismo literário; teoria *queer*; gêneros textuais.

ABSTRACT

RODRIGUES, Bruno César Martins. *Dama da Noite & Kid: Experiência do corpo em personagens de Caio Fernando Abreu e de Al Berto* [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014, 103 f.

The current dissertation aims to comparatively analyze the characters Dama da Noite and Kid, from Brazilian writer Caio Fernando Abreu's book *Os dragões não conhecem o paraíso* and Portuguese poet Al Berto's book *Lunário*, respectively, both originally published in 1988. In this comparative study, we intend to observe how the characters' oscillation regarding sexual gender results in the books' oscillation regarding textual genre.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Al Berto; literary comparatism; queer theory; textual genres.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Caio Fernando Abreu & Al Berto.....	20
1.1 Caio Fernando Abreu.....	21
1.2 Al Berto.....	28
1.3 Caio Fernando Abreu & Al Berto.....	35
2. Gêneros à deriva.....	41
2.1 “uma espécie de romance-móvil”/“isto não é um romance”	42
2.2 Entre o autobiográfico e o ficcional: autoficção.....	50
2.3 Gêneros à deriva.....	56
3. Dama da Noite & Kid.....	63
3.1 Dama da Noite.....	64
3.2 Kid.....	71
3.3 Dama da Noite & Kid.....	78
Considerações finais.....	88
Referências.....	95

INTRODUÇÃO

O escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (Caio Fernando Loureiro de Abreu) nasceu em 12 de setembro de 1948, na cidade de Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul. Mudou-se ainda jovem para Porto Alegre, onde estudou Letras e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo sido colega do escritor João Gilberto Noll. Abreu abandonou ambos os cursos para trabalhar como jornalista em diversas revistas de entretenimento, tais como *Nova*, *Manchete*, *Veja* e *Pop*, além de colaborar com os jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

Em 1968, durante a ditadura militar, Abreu foi perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e refugiou-se no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, em Campinas, São Paulo. O primeiro livro de contos de Abreu, *Inventário do irremediável* (1970, depois reescrito e rebatizado como *Inventário do ir-remediável*), ganhou o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores. No ano seguinte, publicou o romance *Limite Branco* (1971).

Em 1973, viajou para a Europa, começando pela Espanha, transferindo-se para Estocolmo, depois Amsterdã, Londres e Paris. Em 1974, retornou a Porto Alegre, com seus cabelos pintados de vermelho, usando brincos imensos nas duas orelhas e vestindo batas de veludo cobertas de pequenos espelhos. Publicou *O ovo apunhalado* (1975), que teve alguns de seus contos censurados, e *Pedras de Calcutá* (1977).

Abreu transferiu-se para São Paulo em 1978, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1983 e retornou a São Paulo em 1985. Dessa época, destacam-se seus livros *Morangos mofados* (1982), coletânea de contos que foi um dos maiores sucessos editoriais da década de 1980 ao ser publicado na coleção Cantadas Literárias da Editora Brasiliense, e *Triângulo das águas* (1983), coletânea de novelas, ganhador do prêmio Jabuti. *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), livro de contos ou um “romance-móvil”, segundo o autor, teve noite de autógrafos no bar Ritz, em São Paulo, com performance de sua amiga e atriz Grace Gianoukas.

A convite da Casa dos Escritores Estrangeiros, Abreu voltou à França em 1994 e escreveu a novela “Bien loin de Marienbad”, publicada no Brasil sob o título “Bem longe de Marienbad” no livro póstumo *Estranhos*

estrangeiros (1996). Em 1994, Caio Fernando Abreu descobriu-se portador do vírus da Aids, o que declarou publicamente através das crônicas “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além dos muros” e “Última carta para além dos muros”, publicadas originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* e depois reunidas na póstuma coletânea de crônicas *Pequenas epifanias* (1996). Publicou *Ovelhas negras* (1995), em que reúne textos escritos entre 1962 e 1995. Voltou a morar com os pais em Porto Alegre, dedicando-se a cuidar de roseiras e de girassóis até ser internado no Hospital Menino Deus, falecendo em 26 de fevereiro de 1996.¹

O poeta português Al Berto (Alberto Raposo Pidwell Tavares) nasceu em 11 de janeiro de 1948, na cidade de Coimbra. No ano seguinte, seu pai desistiu de estudar medicina na Universidade de Coimbra e decidiu voltar com a esposa e o filho para Sines, onde Al Berto passou parte da infância e da adolescência. Seu pai faleceu em 1952, vítima de um acidente de automóvel.

Al Berto saiu de Portugal em 1967 para residir em Bruxelas, ingressando na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre)/Peinture Monumentale. Em Bruxelas, experimentou a androginia vestindo roupas femininas e maquiando-se, o que tematizou ao longo de sua obra. Viajou pela França, pelos Países Baixos e pelo sul da Itália. Em 1971, abandonou definitivamente a pintura. Publicou em Bruxelas seu livro de desenhos fac-similado *Projects 69* (1972).

Regressou a Portugal em 1975, instalando-se em Sines em 1976 e retornando a Lisboa em 1977, período em que se tornou editor e publicou seu primeiro livro escrito em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977). Em 1981, regressou para Sines, mudando-se para a Quinta de Santa Catarina e assumindo o cargo de animador cultural na Câmara Municipal de Sines, do qual demitiu-se em 1986, vivendo então entre Lisboa e Sines. Publicou diversos livros nesse período, como *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980), *Trabalhos do olhar* (1982), *Salsugem* (1984), *Três cartas da memória das Índias* (1985) e *Uma existência de papel* (1985).

¹ Informações biográficas sobre Caio Fernando Abreu extraídas dos endereços eletrônicos: <http://www.caiofernandoabreu.com/>, http://pt.wikipedia.org/wiki/Caio_Fernando_Abreu, e do livro *Para sempre teu, Caio F.:* cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu (2009), de Paula Dip.

Sob o título *O Medo – Trabalho Poético 1974-1986* (1987), foi reunida toda a poesia de Al Berto escrita até o momento, incluindo textos inéditos, com retrato do autor encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio na capa; este volume recebeu o prêmio PEN-CLUBE de Poesia 1988. Com *Lunário* (1988), o autor retomou algumas das vozes poéticas enunciadas em *À procura do vento num jardim d'agosto*. Depois de dois anos de colaborações em revistas e jornais e participações em encontros de poesia e sessões de leitura, Al Berto publicou *A secreta vida das imagens* (1991), em cuja sobrecapa foi reproduzido seu retrato encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio, além da nova coletânea *O Medo – Trabalho Poético 1974-1990*, com o mesmo retrato na capa. *O anjo mudo* (1993) reuniu textos do autor publicados originalmente em revistas, catálogos de exposições de pintura e de fotografia, bem como alguns textos até então inéditos.

No dia 01 de junho 1995, Al Berto participou do Dia do Orgulho Gay declamando seus poemas; no mesmo ano, publicou *Luminoso afogado* (1995). Em 1996, já encontrando-se doente, o poeta declamou no Coliseu de Lisboa o poema “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, incluído em seu último livro publicado em vida, *Horto de incêndio* (1997). Foi internado em 25 de abril de 1997 no Hospital de Santo António dos Capuchos, em Lisboa, para uma intervenção cirúrgica. Em 13 de junho do mesmo ano, faleceu em Lisboa, vítima de um linfoma.²

Mesmo sendo contemporâneos, não há notícia de que o escritor brasileiro Caio Fernando Abreu e o poeta português Al Berto tenham lido os livros um do outro, tampouco que tenham se conhecido pessoalmente³. Entretanto, é possível estabelecer um diálogo entre suas obras pela temática que lhes é comum: a da experiência do corpo.

O presente trabalho inicia-se a partir da observação de que os livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, de Al

² Informações biográficas sobre Al Berto extraídas de *O Medo – Trabalho poético 1974-1997* (2009), de Al Berto, e da tese de Doutorado *A metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto* (2008), de Golgona Luminita Anghel.

³ Mesmo não havendo notícia de que os autores tenham lido os livros um do outro ou se conhecido pessoalmente, existe um blog que cria uma interessante interlocução literária e identitária entre eles: “o dia em que al berto e caio fernando abreu se encontraram”. Disponível em: <http://odiaemquealbertoeaio.blogspot.com.br/>.

Berto, apresentam respectivamente os personagens Dama da Noite e Kid, cujas identidades de gênero oscilam entre o que se entende em uma lógica normativa acerca das sexualidades como “masculino” ou “feminino”. Observa-se, ao lado desta questão, que os próprios livros apresentam uma oscilação entre gêneros literários canônicos, como “conto” e “romance-móvil”, no caso de Abreu, e “prosa” e “poesia”, no caso de Al Berto. Partindo dessas observações iniciais, abre-se a possibilidade de entender uma ligação entre as oscilações de gêneros sexuais identitários e literários empreendidas nas obras. A hipótese é, portanto, que o aspecto temático acerca de experiências do corpo que indeterminam os polos normativos das identidades de gênero sexual reflete-se em soluções estéticas que também indeterminam os gêneros textuais dos livros em que os personagens estão inseridos.

A escolha dos autores Caio Fernando Abreu e Al Berto deve-se ao fato de que suas obras investem na temática de sexualidades não previstas pela lógica normativa e patriarcal. Com essa temática, os autores obtiveram êxito no mercado editorial e no alcance de um público leitor. Também a crítica literária acadêmica tem se dedicado ao estudo de suas obras. De fato, Abreu e Al Berto são autores representativos de seus contextos, respectivamente no Brasil e em Portugal, no final do século XX. A contemporaneidade dos autores – ambos publicaram seus livros entre as décadas de 1970 e 1990 – propicia um diálogo rentável entre eles.

Nesse período em que Abreu e Al Berto publicaram seus livros, outros autores também enunciaram-se a partir da temática da experiência do corpo. No caso do escritor brasileiro, destacam-se Hilda Hilst, Adélia Prado, João Silvério Trevisan, João Gilberto Noll e Leila Mícolis; no caso do poeta português, destacam-se Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães e Luís Miguel Nava. Cada um dos autores citados escreveu de maneira própria as questões eróticas em seus livros, sem configurarem-se em uma “geração” com objetivos ou agendas em comum. As manifestações literárias desses autores acerca da experiência do corpo no final do século XX demonstra a relevância do tema e seu valor nos estudos acadêmicos sobre as literaturas brasileira e portuguesa do período.

Apesar de haver uma bibliografia crítica considerável acerca das obras tanto de Abreu como de Al Berto, não há até o momento nenhum estudo comparativo entre esses autores no âmbito da crítica literária especializada. Nesse sentido, a inserção do presente trabalho na área dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa contribui para a própria compreensão do que tem significado a literatura produzida no Brasil e em Portugal nos últimos quarenta anos, literatura essa que está sob plena investigação crítica e sendo absorvida pelas histórias e cânones literários. Além disso, atentar para esses autores permite examinar aspectos e procedimentos que vêm há bastante tempo tornando-se comuns a alguma produção, como a tematização do corpo e das experiências eróticas.

Outra questão que o estudo comparativo das obras de Caio Fernando Abreu e de Al Berto traz é a problemática dos gêneros literários. Poderia pensar-se que essa problemática tenha sido superada, sobretudo diante das experimentações estéticas empreendidas no Modernismo e na Pós-Modernidade. Entretanto, a discussão sobre gêneros literários ainda faz-se pertinente pelo fato de haver, ainda na atualidade, novos textos no campo da literatura que têm buscado romper de maneiras diversas com as fronteiras dos gêneros. O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso* (1980), já havia discutido o caráter de “contínua transformação” do sistema de gêneros literários, bem como o fato de a literatura nunca ter existido sem gêneros: “Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de ‘anterior’ aos gêneros.” (TODOROV, 1980, p. 46). Também o dado histórico que Todorov aponta é importante: as mudanças sociais, econômicas e culturais contribuem continuamente na transformação dos gêneros literários. Assim, considerar essa discussão irrelevante seria duvidar de que a própria linguagem consegue modificar-se ao longo dos tempos.

Na bibliografia crítica acerca das obras de Abreu e de Al Berto, encontram-se estudos sobre ambos que abordam, muitas vezes em separado, os seguintes pontos: 1. a temática das sexualidades, 2. a indeterminação dos gêneros literários de seus livros e 3. as interferências do autobiográfico nos

textos ficcionais. Com o presente trabalho, busca-se evidenciar que há uma relação entre esses três pontos, na qual os gêneros sexuais e textuais colocam-se à deriva dos polos normativos e canônicos. Ou seja, a oscilação dos gêneros textuais nos livros *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário* dialoga com a oscilação dos gêneros sexuais de seus personagens. Além disso, neste trabalho há um investimento na leitura de *Os dragões não conhecem o paraíso* em que é pensada a dinâmica entre as categorias “conto” e “romance-móvil”, pois a crítica sobre este livro de Abreu geralmente analisa-o apenas como um livro de contos; já *Lunário*, de Al Berto, é um livro ainda pouco explorado pela crítica sobre o poeta, o que motivou realizar aqui uma leitura de maior fôlego sobre ele.

Dessa maneira, escolhemos realizar a análise comparativa dos personagens Dama da Noite e Kid, que aparecem respectivamente nos livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, de Al Berto, ambos publicados originalmente no ano de 1988. Este percurso comparativo pretende questionar até que ponto os personagens de Abreu e de Al Berto realmente transgridem com os interditos impostos pela normatividade, bem como situar esses personagens na perspectiva do “espaço literário” proposta por Maurice Blanchot (2011).

A dissertação, portanto, compõe-se de três capítulos: “1. Caio Fernando Abreu & Al Berto”, “2. Gêneros à deriva” e “3. Dama da Noite & Kid”.

O primeiro capítulo, “Caio Fernando Abreu & Al Berto”, apresenta os livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Abreu, e *Lunário*, de Al Berto, e a fortuna crítica existente sobre os autores e suas obras, bem como introduz os pontos em comum entre os livros escolhidos.

O segundo capítulo, “Gêneros à deriva”, apresenta o aporte teórico escolhido para a análise comparativa. A oscilação entre gêneros literários é discutida a partir de Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso* (1980) e em *Poética da prosa* (s/d), de Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (2008), e de Octavio Paz, em *Signos em rotação* (1976). A oscilação entre os gêneros textuais ficção e autobiografia é discutida pelo conceito de autoficção, a partir de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008) e de Silviano Santiago,

em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008). A oscilação entre gêneros sexuais é discutida a partir de Jacques Derrida, em “The law of genre” (1980), e por textos inscritos na teoria *queer*: “The normalization of queer theory” (2003), de David M. Halperin; *Queer theory: an introduction* (1996), de Annamarie Jagose; “Narrativas da sexualidade: pressupostos para poética *queer*” (2010), de Anselmo Peres Alós; e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) e “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’” (2010), de Judith Butler. De maneira complementar, também recorreremos a David Le Breton, em *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade* (2003), Stuart Hall, em *A identidade cultural da pós-modernidade* (2005), Boaventura de Sousa Santos, em “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira” (1993), Guy Debord, em “Theory of the Dérive” (1998), Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), e Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte” (2011).

O terceiro capítulo, “Dama da Noite & Kid”, apresenta a análise dos personagens escolhidos das obras literárias, primeiramente em separado e depois em confronto comparativo. Para a leitura desses personagens, interessa pensar a performatividade *drag* apresentada por Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). Segundo a autora, “Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como sua contingência” (BUTLER, 2003, p. 196, grifos no original). Ou seja, a performatividade *drag* realiza a paródia da própria ideia de que haja identidades de gênero “originais” ou “naturais”. Além disso, a relação entre interdito e transgressão apresentada pelos personagens é pensada a partir da ideia que Georges Bataille apresenta em *O erotismo* (1987), entendendo que a transgressão “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1987, p. 33 – grifos no original). Por fim, faz-se necessário lembrar que as transgressões vividas por esses personagens são expressas por *palavras* no espaço *literário*, o que leva a uma reflexão sobre o *queering* transgressivo vivido por eles através do texto “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot (2011).

Com o percurso apresentado, o presente trabalho investiga como a oscilação entre os gêneros sexuais dos personagens Dama da Noite e Kid

reflete-se na oscilação de gêneros textuais dos livros em que esses personagens estão inseridos.

1

CAIO FERNANDO ABREU & ALBERTO

1.1 Caio Fernando Abreu

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, foi publicado originalmente em 1988, pela Companhia das Letras. Na época do lançamento do livro, o autor gaúcho escreveu sobre as dificuldades materiais do processo de criação literária na crônica “Venha ver os dragões” (em *A vida gritando nos cantos*, 2012), chegando mesmo a afirmar que “escritor brasileiro não existe”:

Não, escritor brasileiro não existe. Ele é um personagem inventado por si próprio, ao qual, fora ele mesmo, e ainda assim nem sempre, pouca gente dá crédito. Apesar disso, escritores escrevem e publicam. Estou dizendo tudo isso para, do fundo da minha não existência, anunciar que: escrevi um livro. [...] Assim: você trabalha uns dois anos, pede pra ser demitido, levanta uma grana, mergulha no livro, escreve reescreve treescreve, fica duro, apronta o livro, arruma trabalho, o livro sai, você já tá com outro na cabeça, mas precisa trabalhar mais uns dois anos, então pede pra ser demitido etc. *Ad infinitum*. Comigo sempre foi assim. E deve continuar sendo. (ABREU, 2012, p. 153)

As circunstâncias externas desfavoráveis foram constantemente um fator apontado por Abreu como motivo do caráter fragmentário de sua obra, o que certamente o levou a privilegiar a escrita de contos⁴. A nota de abertura de *Os dragões não conhecem o paraíso* instala uma oscilação entre o gênero privilegiado pelo autor e o gênero “romance-móvil”, deixando ao receptor a escolha do modo de leitura a ser seguido:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho –[,] completo. (ABREU, 2001a, p. 5 – grifos no original)

Ainda que Abreu ofereça ao leitor duas possibilidades de leitura para o livro, a própria apresentação de ambas as possibilidades – livro de contos ou

⁴ Caio Fernando Abreu publicou apenas dois livros identificados explicitamente como “romances”: *Limite branco* (1971) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) – este último, “Um romance B” –, além do volume de novelas *Triângulo das águas* (1983) e do livro infanto-juvenil *As frangas* (1988).

“romance-móvil” – estabelece uma relação de fronteira entre elas, colocando *Os dragões não conhecem o paraíso* à deriva dos gêneros que o autor propõe. Conforme veremos ao longo deste trabalho, tal oscilação entre os gêneros literários reflete uma oscilação entre os gêneros sexuais.

Mesmo nos livros que seriam “estritamente” de contos, Bruno Souza Leal, em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito* (2002), localiza “uma ligação entre os textos”:

Em cada livro dos abordados aqui [*Inventário do ir-remediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977) *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988)⁵], um grande número de historietas, aparentemente independentes umas das outras. No entanto, tais contos estão reunidos em partes, ajuntados em grupos no interior de cada livro. Tal divisão sugere, ela mesma, uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delinea a partir do seu título, invariavelmente extraído do último conto. (LEAL, 2002, p. 46)

Diante desta observação, é possível depreender que a tensão conto/romance foi perseguida pelo autor ao longo de sua obra. Ele mesmo menciona outra categoria em entrevista a Marcelo Secron Bessa: “Mas a expressão que me vem é que passei a escrever – desde *Os dragões não conhecem o paraíso* – romances espatifados. Não fragmentados; gosto mais da expressão *espatifados*.” (BESSA, 1997, p. 13 – grifo no original), incluindo seu “romance B” *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Livro de contos, “romance-móvil” ou “romance espatifado”, *Os dragões não conhecem o paraíso* reúne treze narrativas, numeradas de I a XIII (o que também indica uma espécie de conexão entre elas), em que há narradores anônimos autodiegéticos ou heterodiegéticos. Em “I. Linda, uma história horrível”, um homem de quarenta anos visita sua mãe e sua cachorra Linda no Passo da Guanxuma, sem revelar que está com os sintomas da Aids. “II. O destino desfolhou”, conta o amor juvenil de um rapaz por uma garota que morre muito jovem. Uma subjetividade que se enuncia a partir de uma prosa poética

⁵ Bruno Souza Leal não inclui em seu estudo as novelas de *Triângulo das águas* (1983); nem *Ovelhas negras* (1995), em que Caio Fernando Abreu reuniu narrativas escritas desde a adolescência até o ano de publicação do livro; ou *Estranhos estrangeiros* (1996), pretendido livro de contos que foi publicado postumamente com apenas um texto inédito: “Ao simulacro da *imagerie*”, ao qual foram reunidos textos de publicações anteriores; também *As frangas* (1988), livro infantojuvenil, não é referido no trabalho de Leal.

em “III. À beira do mar aberto” dirige-se ao amado que o deixa à deriva de seus sentimentos. Um homem precisa lidar com a ausência de Ana em “IV. Sem Ana, blues”. A narrativa fragmentada de “V. Saudades de Audrey Hepburn” traça o percurso de um homem em uma “quase história” que se passa antes da Aids. “VI. O rapaz mais triste do mundo” apresenta um jogo afetivo, erótico e especular entre o narrador, um rapaz de vinte anos, um homem de quarenta anos e o leitor. Em “VII. Os sapatinhos vermelhos”, uma mulher abandonada pelo amante busca a libertação emocional tendo uma noite de sexo com três homens desconhecidos. A recordação do amigo Dudu, do Passo da Guanxuma, assombra um homem que foi para São Paulo fugir de seu passado em “VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Uma “mina meio coroa” de quarenta anos fala com um “boy” sobre amor, sexo, noite, Aids e morte na narrativa nomeada a partir de seu apelido, “IX. Dama da Noite”. “X. Mel & Girassóis” conta a paixão vivida por um homem e uma mulher em um cenário de idílio *kitsch*. Uma voz ao telefone é o que ainda conecta um homem isolado ao mundo externo em “XI. A outra voz”. “XII. Pequeno monstro” é como um garoto chama a si mesmo, em chave autodepreciativa, até ter uma iniciação erótica com seu primo Alex. Na última narrativa, “XIII. Os dragões não conhecem o paraíso”, um homem conta para si mesmo sua relação com um dragão, que passa pelo ato de inventar histórias. Como o autor indica na nota de abertura, o tema que une todas as narrativas é o amor, bem como o desejo erótico, a loucura e a morte⁶. Ou, como o autor resume o livro em sua crônica:

O livro fala de dragões, claro. Dragões, você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem *sentir* num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. Têm asas, querem voar. Como os anjos. (ABREU, 2012, p. 153 – grifo no original)

⁶ Uma vez que a Aids não é tematizada em *Lunário*, de Al Berto, e também devido à ênfase dada a esta questão em trabalhos anteriores sobre a obra de Caio Fernando Abreu, limitamos a apontá-la em “3. Dama da Noite & Kid”, contrastando-a à ausência de tal índice no livro do poeta português. Sobre a Aids na obra de Abreu, conferir: *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS* (1997), de Marcelo Secron Bessa. Ainda que a Aids não seja uma questão presente em *Lunário*, de Al Berto, o poeta tematizou a doença em outros de seus textos, como no poema “SIDA”, de *Horto de incêndio* (cf. AL BERTO, 2009, p. 620).

Outro aspecto localizado na obra de Abreu é o aproveitamento de suas vivências pessoais na composição literária. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, às vésperas do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o entrevistador sugere que esse livro aparenta ser nitidamente autobiográfico e mais autorreferente do que os anteriores. Abreu responde: “Você está enganado. O escritor sempre é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. Este talvez seja o menos pessoal de todos os meus livros.” (ABREU, 2005b, p. 232), o que não chega a negar totalmente a presença do autobiográfico em sua ficção.

Pelo viés da “escrita de si”, o artigo “Escrita e imagem de si: subjetivação inconclusa em narrativas homoeróticas” (2004), de Pedro Souza, pressupõe no conto “Sargento Garcia” (de *Morangos mofados*) que “a ficção em torno da orientação sexual daquele que escreve tem uma incidência sobre o universo produzido em seus escritos” (SOUZA, 2004, p. 189). Parece-nos problemático tal pressuposto, pois nos sugere sem matizes que a sexualidade do escritor é *a priori* um elemento determinante do tipo de narrativa por ele engendrada.

De maneira mais enfática, no prefácio a *Caio 3D: o essencial da década de 1990*, “Quem tem medo de Caio F.?” (2006), Marcelo Pen sugere haver um “pacto ficcional” na obra do autor gaúcho, entrelaçando ou “embaralhando” dados autobiográficos à ficção das narrativas. Assim como Abreu deixa ao leitor as possíveis chaves de leitura para *Os dragões não conhecem o paraíso*, Pen encerra seu prefácio também propondo uma tarefa ao leitor:

Deixo ao leitor a tarefa de buscar as outras possíveis correlações [entre vida e obra]. [...] Mesmo assim, desconfio [de] que, independentemente de quaisquer compromissos críticos, é a leitura da obra em si que aponta o norte: para o estabelecimento das balizas interpretativas, para a fruição estética e para a detecção dos inúmeros mistérios que, com toda a certeza, ainda rondam estes textos. (PEN, 2006, p. 17)

Nelson Luís Barbosa, na tese de doutorado *“Infinitivamente pessoal”*: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção” (2008), busca as “possíveis correlações” entre o autobiográfico e o ficcional na obra de Abreu através do conceito de autoficção. Após definir o que é autoficção a partir de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky e Vincent Colonna, Barbosa demonstra

sua tese de que a obra de Abreu é marcada pelo dado autoficcional localizando índices autobiográficos imiscuídos em algumas de suas narrativas ficcionais. As narrativas escolhidas por ele são: “Corujas” (*Inventário do ir-remediável*), “Oásis” (*O ovo apunhalado*), “Lixo e purpurina”, “Depois de agosto” (*Ovelhas negras*), “London, London ou ájax, brush and rubbish”, “Bem longe de Marienbad” (*Estranhos estrangeiros*), “Pela noite” (*Triângulo das águas*), “O destino desfolhou”, “Saudades de Audrey Hepburn”, “O rapaz mais triste do mundo” (*Os dragões não conhecem o paraíso*), o livro infanto-juvenil *As frangas* e os romances *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga?*⁷.

Se Barbosa escolheu algumas das narrativas de *Os dragões não conhecem o paraíso* em sua tese, este livro de Abreu e, especificamente, a narrativa “Dama da Noite”, são discutidos nas dissertações de mestrado *O amor como falta em Caio Fernando Abreu* (2006), de Danilo Maciel Machado, e *Travessias solitárias: um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu* (2010), de Flávia Merighi Valenciano. Enquanto o trabalho de Machado indica “a ausência do objeto do amor” como “a infelicidade que percorre as narrativas e, a partir daí, a tensão se instaura como mola propulsora dos enredos” (MACHADO, 2006, p. 98), o trabalho de Valenciano investe no estudo comparativo da personagem Dama da Noite, de Abreu, com a personagem Mariazinha, da narrativa “Mariazinha tiro a esmo” (In: *Malhação do Judas Carioca*, 1976), de João Antônio. O enfoque deste trabalho é a marginalidade, apontando que a nota do autor de *Os dragões não conhecem o paraíso* remete de forma direta à narrativa “Dama da Noite”, em que a narradora é colocada no centro de atenção do leitor e faz suas reflexões sobre os temas referidos na nota de abertura: “Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura.” (ABREU, 2001a, p. 5).

Enquanto as dissertações acima indicadas analisam o livro de Abreu, respectivamente, pela ausência do objeto amado e pela marginalidade de Dama da Noite, outros trabalhos têm como foco na obra do autor a questão

⁷ Mesmo que a autoficção em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e em *Lunário*, de Al Berto, não seja o tema que desenvolvemos no presente trabalho, este aspecto apresenta-se relevante na composição dos livros e optou-se por apontá-lo de maneira complementar à imbricação entre gêneros literários e gêneros sexuais.

erótica propriamente dita. Dentre os trabalhos em que o escritor gaúcho é lido a partir da categoria “homoerotismo”, destaca-se a tese de doutorado *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo* (2006), de Luiz Fernando Lima Braga Júnior. Diversas narrativas que compõem *Os dragões não conhecem o paraíso* (“Linda, uma história horrível”, “À beira do mar aberto”, “O rapaz mais triste do mundo”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Dama da Noite”, “Mel & Girassóis”, “A outra voz” “Pequeno monstro”, “Os dragões não conhecem o paraíso”), o conto “Sargento Garcia” (*Morangos mofados*), a novela “Pela noite” (*Triângulo das águas*) e o “romance B” *Onde andaré Dulce Veiga?* são lidos na chave homoerótica.

Braga Júnior escolhe o *corpus* para sua tese considerando que “Caio dará vida a elementos de permuta considerando-se o perfil etário-ideológico entre rapazes iniciantes no exercício do homoerotismo e homens maduros e já decantados pela dor.” (BRAGA JÚNIOR, 2006, p. 161) Em sua conclusão, considera o autor gaúcho mais do que “um narrador de seu tempo”, um “inventor”:

A narrativa homoerótica é aquela que intenta dizer, diante do que a palavra não é capaz de expressar, sobre as tensões estabelecidas entre o desejo homoerótico em sua construção, enquanto linguagem, diante de situações e de um linguajar heteronormativizado. Assim sendo, Caio Fernando Abreu é muito mais do que apenas um narrador de seu tempo: é um “inventor” de um modo específico – e homoerótico – de dizer a afetividade. E de recriá-la, sempre que possível, no intuito de uma desidentificação. De uma des-identidade. (BRAGA JÚNIOR, 2006, pp. 240-241).

Em relação à “desidentificação” e à “des-identidade”, nosso trabalho se aproxima desta chave interpretativa ao considerar que a oscilação entre gêneros textuais ao lado das experiências eróticas cria um desregramento de identidades “inteiras”, gerando justamente a fragmentação de uma identidade em várias subjetividades. Quanto à categoria “homoerotismo”, outros trabalhos encontraram uma maneira diversa de abordar a obra de Abreu: através da teoria *queer*.

O artigo “O ‘entre-lugares’: uma leitura *queer* do conto *Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu” (2008), de Rodolfo Luiz Brito Torres, analisa a personagem Dama da Noite como uma metáfora para o vírus da Aids e

portadora de “traços *queer* que são o elemento de transgressão da narrativa” (TORRES, acesso em 26/03/2012), pois ela

representa, genericamente, o sujeito “entrelugares”, o sujeito que se opõe a uma ordem preestabelecida e se recusa a obedecer a qualquer modelo imposto por uma sociedade hipócrita e conservadora, cujos valores se esvaziaram de sentido e não são mais do que velhos (pre)conceitos reeditados para os tempos modernos. Há uma quebra de padrões no comportamento da personagem, revelado – principalmente – pelo seu discurso. (TORRES, acesso em 26/03/2012)

Esse discurso transgressor, segundo Torres, faz Dama da Noite ser vista “como estranha, esquisita, singular, e, também, como *drag*” (TORRES, acesso em 26/03/2012). O conceito de *drag* (ou de performatividade *drag*) refere-se ao “performista que desenvolve um papel, que encarna um personagem, diferindo do conceito de travesti que assume tanto psicologicamente como fisicamente uma outra identidade” (TORRES, acesso em 26/03/2012).

A performatividade *drag* também é utilizada como norteadora da análise da obra do escritor brasileiro na dissertação de mestrado *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*, (2010), de Mariana de Moura Coelho. Nesta, os textos analisados são a novela “Pela noite” (*Triângulo das águas*) e o “romance B” *Onde andarás Dulce Veiga?*. O foco desta dissertação é justamente a desconstrução das identidades pelas repetições performativas.

A fortuna crítica aqui apresentada sobre a obra de Abreu aponta para três questões. A primeira, contemplada pelo trabalho de Bruno Souza Leal, é uma possível leitura da indeterminação de gêneros literários, uma vez que mesmo os livros de contos do autor gaúcho apresentam ligações entre os textos que os compõem. A segunda, contemplada pelo artigo de Pedro Souza, pelo prefácio de Marcelo Pen e pela tese de doutorado de Nelson Luís Barbosa, é a indeterminação entre o autobiográfico e o ficcional, que Barbosa discute através do conceito de autoficção. A terceira e última, contemplada pela tese de doutorado de Luiz Fernando Lima Braga Júnior, pelo artigo de Rodolfo Luiz Brito Torres e pela dissertação de mestrado de Mariana de Moura Coelho, é a das sexualidades, sendo que Torres e Coelho valem-se do

queer e da performatividade *drag*, respectivamente, para discutir essa questão.

Tendo sido apresentado o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, bem como alguma fortuna crítica acerca do conjunto da obra deste autor, passamos agora a *Lunário*, de Al Berto, e à fortuna crítica sobre os livros do poeta português.

1.2 Al Berto

O livro *Lunário*, de Al Berto, foi publicado originalmente em 1988, pela Contexto. O poeta português disse à época, em entrevista a Francisco José Viegas, da revista *Ler*, que “só foi possível escrevê-lo muitos anos depois de tudo ter acontecido, porque há coisas que nunca interiorizamos senão muitos anos depois. É a minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976.” (VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012).

Tal declaração talvez tenha motivado Eduardo Pitta, em *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea* (2003), a considerar *Lunário* como pertencente a uma “primeira fase da obra de Al Berto [...] Fase a que acrescento *Lunário*, só publicado em 1988, mas com toda a probabilidade escrito em data mais recuada.” (PITTA, 2003, p. 17). Nesta primeira fase, Pitta inclui *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980) até *Salsugem* (1984), um período de “Transgressão em ambiente marginal” (PITTA, 2003, p. 17). Entretanto, é apenas em entrada de 18 de janeiro de 1985 de um de seus diários íntimos⁸ que Al Berto anota um primeiro apontamento de um projeto com o título “Lunário”:

(Pensar em ordenar os “diários” (que o não são) desde 1983. espalhado por vários cadernos há muito material escrito aproveitável. outro dia, revendo esses cadernos apercebi-me que um livro se desenha, ainda que fracamente. sem título ainda é-me absolutamente

⁸ A aparente redundância da expressão “diários íntimos”, aqui empregada, justifica-se diante da publicação dos três fragmentos “diarísticos” intitulados “O Medo”, desde a primeira versão do volume *O Medo* (1987).

necessário que este livro cresça com um nome. Há-de encontrá-lo rapidamente. LUNÁRIO
- talvez. agrada-me este título. (AL BERTO, 2012, p. 222)

A época em que se passa o livro de Al Berto também é colocada em questão em “A migração sob o signo do desejo: Al Berto” (2002), de Carlos Eduardo Bione, ao considerar a “errante existência de uma juventude lisboeta” retratada na obra:

Surgido pelos idos de 1988, *Lunário* é um romance sobre a errante existência de uma juventude lisboeta em fins da década de 70 e início dos 80. Não por acaso, o romance está situado neste espaço-temporal: a geração que vivenciou a ruptura dos tabus no início da década de 70, agora começa a sentir o gosto amargo do pós-tudo, pois já não há limites para se transpor. (BIONE, 2002, p. 2)

O próprio Al Berto resume o livro de maneira mais vaga e mais poética: “São cenas de amizade, de limpidez. E outras de estúrdia, de excesso. E isso tem a sua beleza. Uma espécie de beleza maldita.” (VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012).

Lunário é dividido em capítulos ou seções que designam as fases/faces da lua e a ausência do sol: “Crepúsculo”, “Lua Nova”, “Quarto Crescente”, “Lua Cheia”, “Quarto Minguante”, “Umbria” e “Cântico”, que excepcionalmente não tem em seu nome referência a uma fase/face da lua. O livro percorre as vivências do ex-artista plástico e atualmente escritor Beno e de seus amigos e amantes através de um narrador heterodiegético intercalado com escritos e falas de Beno, Zohía, Alaíno e Kid. Beno, ao partir para a cidade grande aos dezoito anos, tem uma experiência sexual com o “puto loiro” e um momento como *voyeur* do sexo entre Lúcio e Gazel. Posteriormente, vive um relacionamento aberto com Alba, o que lhe permite continuar encontrando-se com o andrógino Kid. Beno e Alba têm um filho chamado Silko, que é criado pelos pais dela. Beno decide abandonar definitivamente a pintura para dedicar-se à escrita. Algum tempo depois, Beno conhece o jovem Nému e eles se tornam amantes, o que leva Beno a escrever em seu caderno de capa preta durante o dia (antes só escrevia de noite). Beno, Nému, Alba, Kid e Zohía passam uma longa noite juntos no bar Stars, já de alguma maneira intuindo que essa será a última noite em que todos estarão reunidos. De fato, Alba parte para outro país, Zohía é internada em uma clínica para doentes mentais e Kid morre de *overdose* e de seu mascaramento andrógino. A voz de

Kid alcança Beno para lhe falar sobre a morte. Alaíno, amante de Zohía, visita-a na clínica, levando os escritos dela em que sua crise é retratada. Esse encontro abala Alaíno, que faz uma longa viagem e depois a relata a Beno e Nému. Com o desaparecimento de Nému, Beno encontra-se sozinho, decidindo deixar a cidade e escrever sobre Nému em seu caderno de capa preta.

Por esse resumo, *Lunário* pode parecer um romance. Nesta primeira leitura superficial incorreram tanto Pitta como Bione. Mas o próprio Al Berto esclarece haver uma indiferenciação entre poesia e prosa em sua obra:

Os dois primeiros livros [*À procura do vento num jardim d'agosto* (1977) e *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980)] estão muito ligados à prosa. Sempre escrevi uma poesia muito narrativa. Pelo menos dizem isso. Como sou um tipo excessivo e maximal, os meus poemas andam à volta de histórias e é óbvio que não sinto que *Lunário* seja um romance. Um romance-romance. Essa referência nem aparece no livro. (VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012)

Já em seu primeiro livro em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977)⁹, o poeta português instaura um modo de leitura para sua obra: “isto não é um romance” (AL BERTO, 2009, p. 16), o que tanto pode referir-se ao gênero literário quanto à forma de envolvimento amoroso e sexual. Tanto este livro como *Lunário* são, aparentemente, obras em prosa, mas há uma forte interferência do lírico em suas narrativas.

Fernando Pinto do Amaral, no capítulo “Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia”, de *O mosaico fluido* (1991), já havia apontado um “estilo *sui generis*” na obra de Al Berto, “em que poesia e prosa (e dentro desta, ficção e diário) não demarcam os respectivos territórios com nitidez” (AMARAL, 1991, p. 119); ou seja, uma indeterminação dos gêneros textuais em suas formas mais canônicas.

Gustavo Cerqueira Guimarães, em sua dissertação de mestrado *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto* (2005), e na tese de doutorado *A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto* (2013), destaca a “seara limítrofe entre esses gêneros”

⁹ O primeiro livro de Al Berto a ser publicado foi *Projectos 69* (1972), na Bélgica, escrito em francês e com seus desenhos da época em que estudava artes visuais.

(GUIMARÃES, 2013, p. 25), o que constituiria, na obra de Al Berto, uma “narrativa performática” (cf. GUIMARÃES, 2005; GUIMARÃES, 2013).

Sobre a tensão entre a autobiografia e a ficção do fazer poético, os limites em Al Berto apresentam-se sempre imprecisos, resultando numa “existência de papel” em que “só o sangue, o ranho, o suor têm verdadeira dignidade de tinta” (AL BERTO, 2009, p. 19). Essa é uma questão que tem sido enfatizada pela crítica sobre Al Berto. Na leitura de Amaral:

a tensão *vida/escrita*, sem nunca se resolver inteiramente, se inclina a favor da *vida*, reenviando a “*inutilidade da escrita*” (M, 263) para um território que até pode ganhar consistência física, espessura material, mas não deixa por isso de ser falso, fingido ou meramente *imitativo* (AMARAL, 1991, p. 122 – grifos no original).

Amaral aponta que o “recorte inegavelmente narcísico”, por vezes, leva o sujeito poético à autodestruição ou à melancolia, e considera o conceito proposto por Louis Marin de “auto-bio-thanato-graphie” apropriado para a compreensão dessa tensão entre vida e escrita (cf. AMARAL, 1991, pp. 119-123). A partir do enfoque nos três fragmentos intitulados “O Medo”, nos poemas que trabalham a ideia de autorretrato e nas fotografias de si mesmo que Al Berto inseriu em seus livros, Manuel de Freitas, em *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* (2005)¹⁰, desenvolve o aspecto narcísico dessa tensão anteriormente indicado por Amaral.

Seguindo os apontamentos desta questão indicados por Amaral e Freitas, também Guimarães destaca as “ressonâncias da vida de Al Berto” em sua obra, “já que são tênues os limites ou critérios de distinção entre o *ficcional* e o *vivido*.” (GUIMARÃES, 2005, p. 20 – grifos no original).

Já Emerson da Cruz Inácio, em *A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto* (2013), a partir do conceito de “Literatura Viva” de José Régio, chama a atenção para a “ficcionalização da própria vida” que Al Berto empreende em sua poesia:

A fusão entre realidade e ficção, entre obra de arte e vida do artista [...], geralmente aponta para a estetização da vida. No caso de Al Berto, os

¹⁰ É de autoria de Manuel de Freitas o primeiro livro de crítica literária totalmente dedicado à obra de Al Berto: *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto* (1999), no qual Freitas realiza um percurso pelos modelos culturais presentes na obra albertiana, tanto na literatura como na música e nas artes visuais.

limites entre verossimilhança e verdade, realidade e ficção sempre são duvidosos, visto que no correr de quase trinta anos de produção poética, a ficcionalização da própria vida sempre foi uma tônica. (INÁCIO, 2013, p. 144)

As leituras apresentadas acerca da interferência do autobiográfico na obra de Al Berto abrem caminho para a possibilidade de que ela seja lida pelo conceito de autoficção. Este enfoque foi explorado em artigo de nossa autoria, “Lendo *Lunário*, de Al Berto, pela autoficção” (2012), especificamente sobre o livro *Lunário*.

Atrelado às relações entre vida e ficção, Inácio aponta o “discurso poético homoerótico em Língua Portuguesa” na obra al-bertiana:

A obra do poeta contemporâneo privilegiado, Al Berto, tem como principal característica o fato de seus poemas denotarem a manifestação de um discurso poético homoerótico em Língua Portuguesa, além de operar em seu exercício poético no sentido de demarcar textualmente a vivência homossexual como fatos inerentes à sua poesia. (INÁCIO, 2013, p. 122)

Ao discutir o contexto da literatura de teor homoerótico em Portugal, Pitta destaca: “o que Al Berto traz de novo à literatura portuguesa, a novidade de sua obra, é o lampejo de uma identidade *queer*” (PITTA, 2003, p. 18), antagonizando o *modus operandi* da crítica literária portuguesa, sobre o qual Pitta localiza uma “atitude colectiva e peremptória” de “negação dos escritores gay”, pois “sem escritores gay, não pode haver uma literatura gay” (PITTA, 2003, p. 9). Essa recusa também é percebida no artigo “Al Berto, in memoriam: the luso queer principle” (2002), de Mário César Lugarinho:

Since the 1960s, various Portuguese poets – particularly Luís Miguel Nava, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, and Al Berto – have begun to systematically thematize sexual difference and homoerotic desire. [...] However, once again, Portuguese academic criticism refuses to identify or discuss questions of sexual difference or homoerotic desire, and instead focuses on form and stylistic effects achieved by the mastery of language. Yet, alongside the poetic experimentation, typical of the 1960s avant-garde, we also find themes that insist on desacralization, marginality, and transgressive experiences. Hence, we witness the gradual emergence of a queer consciousness. (LUGARINHO, 2002, p. 287)¹¹

¹¹ “Desde a década de 1960, vários poetas portugueses - particularmente Luís Miguel Nava, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães e Al Berto - começaram sistematicamente a tematizar a diferença sexual e o desejo homoerótico. [...] Entretanto, mais uma vez, a crítica

Examinando os poetas listados em seu comentário sobre a crítica literária portuguesa, Lugarinho conclui que Al Berto é aquele quem mais evidencia em sua obra uma “uma consciência histórica ligada à diferença sexual”:

Al Berto's poetry is, in fact, where gay identity and homoerotic desire are most evidente in the context of Portuguese literature. [...] [*O Medo* (1997)¹²] allows the reader to note the gradual evolution of a poetic subject who moves from androgyny to homosexuality, from profound introspection to the emergence of a historical consciousness linked to sexual difference. (LUGARINHO, 2002, p. 288)¹³

Posteriormente, em “Homocultura e literatura: de volta ao ‘luso princípio queer” (2004), Lugarinho retoma a investigação sobre a obra do poeta português pelo *queer*, esclarecendo que este vetor de leitura justifica-se pelo “processo transgressor da ordem binária dos gêneros”, tanto textuais quanto sexuais:

O luso princípio *queer* era exatamente a forma com que a subjetividade poética de Al Berto, em sua trajetória, vinha a se constituir ante às características de gênero – o que o lançava na esfera *queer*, já que o seu trânsito identitário, num fluxo de experimentações, vincadas a um erotismo intermitente, o levava a uma caracterização ímpar como sujeito: o processo transgressor da ordem binária dos gêneros era a sua identificação maior. (LUGARINHO, 2004, p. 235)

Seguindo o caminho traçado por Lugarinho, Mark Sabine empreende leituras da obra de Al Berto pelo *queer* nos artigos “Um olhar consumidor: o antropofagismo *luso-queer* nos ‘Truques de ilusionismo’ de Al Berto” (2004) e “‘Pedaços de corpos envoltos no coral’: cânone literário, identidade e

acadêmica portuguesa recusa-se a identificar e discutir questões da diferença sexual ou desejo homoerótico e, em vez disso, concentra-se em forma e em efeitos estilísticos obtidos pelo domínio da linguagem. Ainda, ao lado da experimentação poética, típica da vanguarda da década de 1960, encontramos também temas que insistem em dessacralização, marginalidade e experiências transgressivas. Assim, testemunhamos o surgimento gradual de uma consciência *queer*.” (versão nossa)

¹² A versão póstuma de *O Medo* (1997) reúne o “trabalho poético” de Al Berto escrito entre 1974 e 1997, ano de seu falecimento. Este volume não inclui *Projectos 69* (1972), *Lunário* (1988) e *O anjo mudo* (1993), que reúne textos do autor publicados originalmente em revistas, catálogos de exposições de pintura e de fotografia, bem como alguns textos até então inéditos.

¹³ “A poesia de Al Berto é, de fato, onde a identidade gay e desejo homoerótico são mais evidenciados no contexto da literatura portuguesa. [...] [*O Medo* (1997)] permite ao leitor observar a evolução gradual de um sujeito poético que se desloca da androginia para a homossexualidade, da introspecção profunda para o surgimento de uma consciência histórica ligada à diferença sexual.” (versão nossa)

expressão ‘queer’ em ‘Salsugem’ de Al Berto” (2010). Como os títulos dos artigos indicam, os poemas analisados são, respectivamente, “Truques de ilusionismo”, de *Trabalhos do olhar* (1982), e “Salsugem”, de *Salsugem* (1984), nos quais Sabine destaca a presença de diálogos intertextuais com outras obras literárias e outras obras de arte (notadamente, a pintura e a música), a partir de uma “sincretização *antropófaga* de elementos culturais de caráter nacional, apropriados para a expressão homoerótica, com alusões a tradições cosmopolitas da expressão homossexual ou homoerótica” (SABINE, 2004, p. 240 – grifo no original), além do uso de um calão *queer*, cuja elaboração “é talvez um dos contributos mais ousados de Al Berto para o vocabulário da lírica portuguesa.” (SABINE, 2010, p. 55).

A fortuna crítica aqui apresentada sobre a obra de Al Berto aponta para três questões. A primeira, contemplada pelo capítulo do livro de Fernando Pinto do Amaral e pela dissertação de mestrado e pela tese de doutorado de Gustavo Cerqueira Guimarães, é a indeterminação dos gêneros poesia e prosa, sendo que Guimarães considera que o poeta português empreende uma “narrativa performática”. A segunda, contemplada pelo capítulo de Amaral, pelo livro de Manuel de Freitas e pelo livro de Emerson da Cruz Inácio, é a imprecisão entre autobiografia e ficção, sendo que utilizamos o conceito de autoficção em artigo de nossa autoria para discutir essa questão especificamente no livro *Lunário*. A terceira e última, contemplada por Inácio, pelo livro de Eduardo Pitta, e pelos artigos de Mário César Lugarinho e de Mark Sabine, é a das sexualidades, sendo que quase todos os críticos que se dedicaram a essa questão na obra de Al Berto utilizaram a teoria *queer* para discuti-la.

Tendo sido apresentados os livros de Caio Fernando Abreu e de Al Berto, bem como a fortunas críticas acerca dos conjuntos das obras destes autores, vamos ao encontro dos pontos em comum entre ambos e às questões que esse encontro propicia.

1.3 Caio Fernando Abreu & Al Berto

O mapeamento da fortuna crítica sobre Caio Fernando Abreu e Al Berto traçado neste capítulo não tem, evidentemente, a pretensão de ser completo, pois o levantamento integral de tal fortuna crítica extrapola os limites desta dissertação. Optou-se, portanto, por apontar alguns trabalhos que de alguma maneira contribuem para a leitura aqui realizada.

A partir do percurso apresentado, percebe-se um primeiro ponto de contato entre os livros *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário: a indeterminação dos gêneros literários canônicos*. Enquanto o escritor brasileiro coloca em nota ao leitor uma oscilação entre os gêneros “conto” e “romance-móblie” (ABREU, 2001a, p. 5), além de sugerir o gênero “romance espatifado” (BESSA, 1997, p. 13), o poeta português diz que seu livro não é um “romance-romance” (VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012) e chama a atenção para o caráter poético que o atravessa. Cabe ressaltar que, no primeiro livro em língua portuguesa de Al Berto, encontra-se a afirmação: “isto não é um romance” (AL BERTO, 2009, p. 16).

Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (2008), ao escrever sobre a situação do romance, afirma: “O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não há *fundo* e *forma*; o fundo da forma é a forma” (CORTÁZAR, 2008, p. 74 – grifos no original), instaurando um modo de leitura que não cria mais uma relação dicotômica entre as categorias “fundo” e “forma”, pois estas são inseparáveis. Faz-se necessária, justamente, “uma abolição de fronteiras falsas”:

Talvez a herança mais importante que nos deixa [a] linha de poesia no romance resida na clara consciência de uma abolição de fronteiras falsas, de categorias retóricas. Já não existe romance ou poema: existem situações que se veem e se resolvem em sua esfera verbal própria. (CORTÁZAR, 2008, p. 74)

Assim, a observação do autor argentino sinaliza que as concepções canônicas dos gêneros literários deveriam ser abandonadas enquanto norteadoras das leituras das obras literárias. Cada livro apresenta “sua esfera verbal própria” de chave interpretativa.

Se a discussão da inexistência do romance e do poema em suas formas “puras” na modernidade realizada por Cortázar auxilia no entendimento de *Lunário*, a tensão entre os gêneros literários conto e “romance-móvil” em *Os dragões não conhecem o paraíso* também pode ser pensada a partir da analogia de Cortázar entre conto/fotografia e cinema/romance:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação [da] realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não se excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a ação que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. [...] [no] combate que se trava entre um texto apaixonante e leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. (CORTÁZAR, 2008, pp. 151-152 – grifos no original)

Dessa maneira, conforme a chave de leitura escolhida, o livro de Abreu poderia ganhar o seu leitor por pontos ou por sucessivos nocautes. Mas a nota de apresentação do livro, ao apontar as duas chaves de leitura possíveis, faz com que ambas devam ser consideradas simultaneamente, realizando uma fragmentação (ou, como gostaria o autor, um “espatifamento”) do gênero romance tradicional.

Além das oscilações entre os gêneros literários conto/romance e romance/poesia já apontadas, *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário*, bem como o conjunto das obras de Abreu e de Al Berto, empreendem uma outra oscilação: entre o ficcional e o autobiográfico. Para tanto, o conceito de autoficção, segundo Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), e Silviano Santiago, em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), auxilia no entendimento da interferência do vivido na escrita literária desses autores.

Entre os diversos aspectos autobiográficos que ambos os autores utilizam em suas ficções, está o desejo erótico. Caio Fernando Abreu nunca escondeu sua sexualidade e rejeitava o rótulo de “escritor gay”, o que explicitou em entrevista a Marcelo Secron Bessa:

Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade: cada um é sexuado ou assexuado. Se você é sexuado, tem mil maneiras de exercer a sua sexualidade [...]. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, publicando escritor gay, que vai ser vendido numa livraria gay, que vai ser lido apenas por gays. Enquanto que a ideia minha, eu como astrólogo também, é uma visão aquariana, de fundir todas essas coisas, todas essas possibilidades numa só. O homem é muito vasto. (BESSA, 1997, p. 12)

Na época em que Abreu manifestou seu posicionamento acerca da literatura não ser “masculina, feminina ou gay”, da mesma maneira “como o ser humano também não é”, não havia ainda um embasamento teórico-crítico que pudesse sustentar essas discussões. Percebe-se que o autor ancora-se em suas crenças pessoais (“Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade”) e em seus conhecimentos sobre astrologia (“Enquanto que a ideia minha, eu como astrólogo também”). Ainda assim, Abreu aponta para uma necessidade de fugir aos rótulos que reduzem as possibilidades de leituras e de vivências.

Essa declaração está de acordo com as sexualidades vivenciadas pelos personagens em *Os dragões não conhecem o paraíso*. A personagem Dama da Noite, por exemplo, enuncia a ideia de que o sexo acontece não com a outra pessoa, mas na imaginação:

Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy. (ABREU, 2001a, p. 96)

Também Al Berto nunca escondeu sua sexualidade, mesmo que dissesse não fazer “militância sexual”, conforme entrevista a Francisco José Viegas:

– Claro que há uma moral do sexo. Ou volta a haver. O facto de as pessoas terem a possibilidade de escolherem um parceiro sexual implica uma moral? Agora, mantêm-se com um apenas, e têm medo, mesmo assim... Que andámos a fazer durante anos? Eu trabalhei bem para isso (*risos*). Nunca fiz militância sexual, e acho isso deplorável, andar a defender causas sexuais. Não tem sentido nenhum, porque, por mim, nunca percebi bem as distinções todas que se fazem. (VIEGAS, acesso em 03 de março de 2012)

Embora tenha declarado achar “deplorável” a “militância sexual” e nunca a ter realizado, Al Berto participou de movimentos políticos pelos direitos dos homossexuais nos anos de 1970, bem como compareceu ao Dia do Orgulho Gay em 01 de junho de 1995, declamando seus poemas. A questão, para o poeta português, é não ver sentido nas “distinções todas que se fazem” no que se refere às sexualidades.

Esse posicionamento do autor aparece no personagem Beno, na sua relação com os personagens Alba e Kid, para quem qualquer moral “não lhe dizia respeito”:

A “moral” era uma treta que não lhe dizia respeito. Era-lhe alheia, pura e simplesmente alheia. O que sempre o fascinara e seduzira era o amor, a amizade e a paixão que cada ser pode dar como um dom, e receber como uma dádiva. Sobretudo, era a qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres que o atraíam, e isto, nada tinha certamente a ver com este ou aquele sexo. (AL BERTO, 2004, p. 82)

Comparando-se a declaração de Al Berto na entrevista com o trecho de seu livro *Lunário*, percebe-se uma rejeição a qualquer “moral” que regule os afetos e as sexualidades. A defesa de causas sexuais carece de sentido porque, para o poeta, a “qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres” não está sujeita à prerrogativa de que o objeto desses sentimentos e prazeres seja de um sexo ou de outro. Conforme veremos ao longo do trabalho, a própria fronteira entre os sexos masculino e feminino é diluída pela presença do personagem Kid.

Com as citações das entrevistas e dos livros, e conforme vimos anteriormente, *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário*, bem como os conjuntos das obras de Abreu e de Al Berto, apresentam um terceiro ponto que é o das sexualidades ou, como optou-se chamar no presente trabalho, a experiência do corpo.

A experiência do corpo, em suas diversas configurações literárias, é uma temática partilhada por outros autores contemporâneos a Abreu e a Al Berto, conforme apontamos na “Introdução”. No caso do escritor brasileiro, destacam-se Hilda Hilst, Adélia Prado, João Silvério Trevisan, João Gilberto Noll e Leila Mícolis; no caso do poeta português, destacam-se Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães e Luís Miguel Nava. Faz-se importante frisar que, em nenhum dos

casos, configura-se uma “geração” com objetivos e projetos organizados conjuntamente, e que cada um dos autores citados escreveu de maneira própria as questões eróticas em seus livros¹⁴.

Tanto em Abreu como em Al Berto, a questão erótica é necessariamente vinculada à questão identitária. Para a leitura comparativa dos personagens Dama da Noite e Kid que empreendemos no presente trabalho, interessa pensar a performatividade *drag* apresentada por Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). Segundo a autora, “Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como sua contingência” (BUTLER, 2003, p. 196 – grifos no original). Ou seja, a performatividade *drag* realiza a paródia da própria ideia de que haja identidades de gênero “originais” ou “naturais”. Posteriormente, em “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’” (2010), Butler enfatiza que tanto a política feminista como a política *queer* podem ser mobilizadas “através de práticas que enfatizem a desidentificação com aquelas normas regulatórias pelas quais a diferença sexual é materializada” (BUTLER, 2010, p. 156) e que o próprio sexo “torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia” (BUTLER, 2010, p. 158). Dessa maneira, as “normas regulatórias” acerca de sexo e de gênero apresentam-se como ficções que podem ser desconstruídas, sendo a performatividade *drag* um procedimento capaz de realizar tal desconstrução.

Como veremos, Dama da Noite e Kid realizam performances que desestabilizam as ficções culturais dos gêneros masculino e feminino. Além disso, consideramos que esta abordagem apresenta-se adequada para a compreensão dos conteúdos expressos pelos autores em questão. Fugindo às identidades sexuais fixas, que se quisessem a hetero ou a homossexualidade, os personagens dos livros de Abreu e de Al Berto assumem-se como legíveis indicadores do próprio caráter ficcional dessas identidades.

Também David Le Breton, em *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade* (2003) discute a fragmentação do corpo como “consequência da fragmentação do sujeito”:

¹⁴ Acerca da constatação de que os autores citados não realizaram projetos literários em conjunto, destaca-se a exceção pontual do livro *Novas cartas portuguesas* (1972), escrito pelas autoras portuguesas Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

As fronteiras do corpo, que são simultaneamente os limites de identidade de si, despedaçam-se e semeiam a confusão. Se o corpo se dissocia da pessoa e só se torna circunstancialmente um “fator de individuação”, a clausura do corpo não basta mais à afirmação do eu, e então toda a antropologia ocidental se eclipsa e abre-se para o inédito. [...] Sua fragmentação [a do corpo] é consequência da fragmentação do sujeito. O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas. (LE BRETON, 2003, p. 26)

Tal fragmentação, segundo Le Breton, torna as discussões acerca do corpo “um desafio político importante”, uma discussão indispensável para se compreender a contemporaneidade. Nesse sentido, atentar para autores como Caio Fernando Abreu, no Brasil, e Al Berto, em Portugal, contribui para a própria compreensão do que tem significado a literatura produzida nesses países nos últimos quarenta anos; da mesma forma, ilumina aspectos e procedimentos que vêm se tornando comuns a alguma produção, tais como a tematização do corpo e das experiências eróticas, em livros que foram originalmente publicados em 1988.

Em ambos os livros, conforme pudemos constatar, ocorre a oscilação simultânea entre os gêneros textuais e sexuais, o que pode ser lido pelo *queer*. De acordo com Annemarie Jagose, em *Queer theory: an introduction*. (1996), *queer* recusa-se a cristalizar-se em qualquer forma específica, mantendo uma relação de resistência a tudo que constitua o “normal” (cf. JAGOSE, 1996, p. 99). Por isso, *queer* não “é” de maneira fixa, mas apresenta-se sempre ambíguo, relacional, a realizar-se em um horizonte de devir contínuo e assumindo-se, portanto, em um “entrelugar”. Dessa maneira, aos corpos expressos textualmente resta uma condição de deriva em relação aos gêneros canônicos.

2

GÉNEROS À DERIVA

2.1 “uma espécie de romance-móvil”/“isto não é um romance”

O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso* (1980), apresenta as dificuldades de se definir o que é e o que não é literatura e escolhe deter-se na noção de que ela é uma forma de discurso. E, como todo discurso, a literatura possui seus gêneros, que “nada são além de tal escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional por uma sociedade” (TODOROV, 1980, p. 21).

Entretanto, o caráter de convenção social apontado no sistema de gêneros textuais não o torna fechado em regras fixas, nem preexistente às obras literárias. Na verdade, “o gênero pode nascer ao mesmo tempo que o projeto da obra” (TODOROV, 1980, p. 37).

Com essa discussão, Todorov responde à pergunta “De onde vêm os gêneros?”:

Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. [...] Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de “anterior” aos gêneros. (TODOROV, 1980, p. 46)

Jacques Derrida, em “The law of genre” (1980), também destaca não haver “texto sem gênero”:

Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. (DERRIDA, 1980, p. 65)¹⁵

Se em *Os gêneros do discurso* Todorov afirma que os gêneros literários surgem historicamente de outros gêneros anteriores, e se Derrida afirma que

¹⁵ “Todo texto participa de um ou de vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre um gênero e gêneros, mas essa participação nunca equivale a um pertencimento. E não por causa do transbordamento de uma produtividade abundante ou livre, anárquica e inclassificável, mas por causa da característica de sua participação em si mesma, por causa do efeito do código e da marca genérica. Fazendo o gênero a sua marca, um texto demarca-se.” (versão nossa)

um texto demarca-se pelo gênero, em *Poética da prosa* (s/d), o filósofo e linguista búlgaro apresenta a seguinte reflexão acerca desses gêneros:

A grande obra cria, em certa medida, um gênero novo, e ao mesmo tempo transgride as regras do gênero que eram válidas antes do seu aparecimento. [...] Poderíamos dizer que todo o livro notável estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; e a do gênero que ele cria. (TODOROV, s/d, p. 58)

Dessa maneira, o “livro notável” é aquele que cria uma transgressão entre o gênero literário antigo e o novo que ele cria. Conforme vimos no capítulo anterior, Julio Cortázar (2008) também compartilha dessa percepção, ao escrever em sua obra crítica sobre a situação do romance: “Já não existe romance ou poema: existem situações que se veem e se resolvem em sua esfera verbal própria” (CORTÁZAR, 2008, p. 74).

Também no capítulo anterior foi apontado que *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, é na maioria das vezes lido como um livro de contos, não se investindo na proposta de leitura sugerida pelo próprio autor: a de que este livro é “uma espécie de *romance-móvil* [...] onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo” (ABREU, 2001a, p. 5 – grifos no original). As treze narrativas que compõem *Os dragões não conhecem o paraíso* têm narradores anônimos autodiegéticos ou heterodiegéticos. Além da chave de leitura “romance-móvil” que o autor oferece ao receptor do livro, essa segunda possibilidade é propiciada pelo índice, no qual as narrativas estão numeradas em números romanos de I a XIII, como se fossem capítulos de um romance. E o próprio autor disse em entrevista: “Mas a expressão que me vem é que passei a escrever – desde *Os dragões não conhecem o paraíso* – romances espatifados. Não fragmentados; gosto mais da expressão *espatifados*.” (BESSA, 1997, p. 13 – grifo no original).

Além disso, as narrativas do livro se passam em São Paulo e/ou no Passo da Guanxuma, cidade fictícia localizada no interior do Rio Grande do Sul, inventada pelo autor para ser o local de infância de seus personagens e onde eles não conseguem viver plenamente a experiência erótica; para tanto,

precisam partir para cidades metropolitanas, como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

O Passo da Guanxuma é mencionado em *Morangos mofados*, *Onde andaré Dulce Veiga?* e é descrito em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, de *Ovelhas negras*; os personagens Pérsio e Santiago, da novela “Pela noite” (de *Triângulo das águas*), também saíram do Passo da Guanxuma para viverem em São Paulo. Essa presença da cidade em mais de um livro de Abreu torna-a uma entidade imigrante. Segundo Terence Parsons, esse conceito refere-se a uma entidade existente no mundo real transportada para um mundo ficcional; o termo “entidade” (“object”) abrange também lugares reais ou de ficção, e as entidades imigrantes podem ser personagens ou lugares ficcionais nativos de um determinado livro que imigram para outro(s) (cf. PARSONS, s/d, pp. 51-60, 175, 182-185, 189, 202, 204).

Esta entidade imigrante que é o Passo da Guanxuma reforça a ideia de “romance espatifado” enunciada por Abreu. O reaproveitamento da cidade fictícia permite pensar que o autor escreveu uma única grande obra através de seus livros, conforme Michel Foucault, em “A linguagem ao infinito” (2006):

A literatura começa quando este paradoxo toma o lugar deste dilema; quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura [...], mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível “volume”, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros. (FOUCAULT, 2006, p. 59)

Tal procedimento potencializa a leitura da obra do escritor pela questão da deriva de gêneros textuais e sexuais, uma vez que a fronteira entre seus livros é diluída pelo vínculo que eles apresentam ao partilharem um espaço comum de pertencimento dos seus personagens.

A narrativa “Dama da Noite”, especificamente, estabelece diálogos com as demais que compõem *Os dragões não conhecem o paraíso*. Enquanto Dama da Noite é uma quarentona e o “boy” para quem ela fala tem vinte anos, o narrador de “O rapaz mais triste do mundo” inventa o encontro entre um homem de quarenta anos e um rapaz de vinte e o narrador de “Os dragões não conhecem o paraíso” continua “a contar para mim mesmo, como se fosse ao mesmo tempo o velho que conta e a criança que escuta, sentada no colo de mim” (ABREU, 2001a, p. 149). Nessas três narrativas, além de “Os sapatinhos

vermelhos” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, os personagens frequentam ambientes noturnos, notadamente bares, em que encontros ora hetero ora homoeróticos ocorrem. Esses ambientes, descritos em “O rapaz mais triste do mundo” como “eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico” (ABREU, 2001a, p. 57) são negados em “Mel & Girassóis”, tanto no trecho: “Nada sabiam de punks, darks, neons, cults, noirs” (ABREU, 2001a, p. 108) como na oposição feita entre as flores dama da noite e girassol, que são respectivamente noturna e diurna.

Dama da Noite declara-se “puro simulacro” e “quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (ABREU, 2001a, p. 98). Essa imagem final de “uma criança assustada” enunciada em “Dama da Noite” remete aos “olhos assustados feito os de uma criança” (ABREU, 2001a, p. 21) do personagem de “Linda, uma história horrível”. Aproximando essas duas “crianças assustadas”, abre-se a possibilidade de entender que “Dama da Noite” e todas as narrativas que se seguem à primeira são vividas ou inventadas pela mesma subjetividade que visita sua mãe no pequeno Passo da Guanxuma.

A ideia de *móBILE* no gênero proposto pelo autor (“romance-*móBILE*”) para *Os dragões não conhecem o paraíso* explica porque as narrativas não se encaixam perfeitamente, pois um *móBILE* gira ao vento formando novas imagens, parecidas umas com as outras, mas com algumas diferenças.

A analogia que Julio Cortázar faz entre conto/fotografia e cinema/romance (cf. CORTÁZAR, 2008, pp. 151-152), conforme foi apontada no capítulo anterior, contribui para pensar a oscilação entre os gêneros textuais conto e “romance-*móBILE*” em *Os dragões não conhecem o paraíso*. A nota de apresentação do livro, ao apontar as duas chaves de leitura possíveis, faz com que ambas devam ser consideradas simultaneamente, realizando uma fragmentação (ou, como gostaria o autor, um “espatifamento”) do gênero romance tradicional.

Se o livro de Abreu realiza uma oscilação entre os gêneros “conto” e “romance-*móBILE*”, *Lunário*, de Al Berto, é, aparentemente, uma obra em prosa, mas percebe-se uma forte interferência do lírico em sua narrativa. Tal

procedimento foi realizado por Al Berto desde seu primeiro livro, *À procura do vento num jardim d'agosto*, no qual escreve: “isto não é um romance” (ALBERTO, 2009, p. 16). Além disso, o poeta português afirmou não sentir que *Lunário* seja um “romance-romance” (cf. VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012).

Lunário tem um narrador heterodiegético intercalado com escritos e falas de Beno, Zohía, Alaíno e Kid. Esses personagens, além de Alba e Nému (e Kid na variação Nervokid), são entidades imigrantes de *À procura do vento num jardim d'agosto*. Ao longo deste livro, eles concorrem constantemente entre si, enunciados e articulados em um jogo de alteridades com várias outras vozes poéticas, como Tangerina, Kapa, Kiki Proléta da Pívia e Willy B.. A intenção de fazer essas vozes poéticas imigrarem para outros livros como personagens é explicitada: “caminhávamos pelas ruas sob a chuva, sem direção, como hão-de caminhar os habitantes dos meus futuros livros” (ALBERTO, 2009, p. 28). De fato, essas vozes poéticas são mencionadas no livro seguinte de Al Berto, *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980): “sonha com o deserto palmilhado pelas horas perdidas doutros nomes/zildo, nému, kid, alba, zohía, beno, alaíno, beno, nému/espço da memória invadido pelas areias doutros livros” (ALBERTO, 2009, p. 105). E, posteriormente, a presença de “mil vozes” a falar concomitantemente é retomada em *Luminoso afogado* (1995): “há mil vozes mínimas a falar. desordenadamente.” (ALBERTO, 2009, p. 595).

Como no caso da cidade Passo da Guanxuma na obra de Abreu, os personagens de Al Berto que são entidades imigrantes trazem a possibilidade de os livros do poeta português serem lidos como componentes de uma única grande obra. Essa partilha dos personagens causa uma diluição de fronteiras entre os livros do autor, assim como os gêneros textuais e sexuais são colocados à deriva. Há de se destacar que *À procura do vento num jardim d'agosto* apresenta em várias passagens uma estrutura próxima a de um roteiro cinematográfico, radicalizando mais ainda a oscilação dos gêneros textuais deste livro.

Chama-nos a atenção que (Nervo)Kid, Zohía e Nému compareçam em *À procura do vento num jardim d'agosto* e em *Lunário* em situações semelhantes. Compare-se os trechos:

<i>À procura do vento num jardim d'agosto</i>	<i>Lunário</i>
desejava morrer num lugar público, sentado num banco de jardim e esperar a morte ao amanhecer. a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição. (AL BERTO, 2009, p. 29)	O dia nascera ensolarado, quente, e muito cedo houvera por ali [no jardim público] crianças a brincar. Algumas tinham-se sentado no banco onde Kid estava sentado, e num momento desajeitado da brincadeira deram-lhe um ligeiro encontrão. Kid caíra de borco sobre a relva. (AL BERTO, 2004, p. 99)
não receio a morte, penso em Zohía internada numa clínica para doentes mentais, colhendo violetas nas bocas adormecidas dos travestis. pátios de azulejos, celas de algodão em rama numeradas de 1 a 100. (AL BERTO, 2009, p. 33)	E, quando a primavera se aproximou de novo – no dia em que completava vinte e dois anos –, Zohía era definitivamente internada numa clínica para doentes mentais (AL BERTO, 2004, p. 117)
a máquina de escrever, os lápis, as canetas de tinta permanente, os cigarros, os corta-papéis, as fotografias que Nému pendurava na parede, a régua, o compasso, os cadernos de capa preta, a poeira da alma, o vento do primeiro dia da criação do mundo. (AL BERTO, 2009, p. 55)	Fora por essa altura que Nému começara a cobrir as paredes do quarto com imagens laboriosamente recortadas das revistas. E colocara também, de tal modo, os poucos objectos existentes na casa em lugares inesperados, que estes logo adquiriam novas formas de existência. Cada objecto surgia como que votado à sua enorme solidão, isolado do mundo, diferente e separado de todos os seus semelhantes. (AL BERTO, 2004, p. 62)

As citações acima indicadas podem dar ao leitor a impressão de que *Lunário* trata-se apenas de uma narrativa. Mas os escritos e falas de Beno, Zohía, Alaíno e Kid que surgem nos intervalos do narrador heterodiegético trazem ritmos poéticos. Essa oscilação entre prosa e poesia pode ser pensada a partir da discussão que Octavio Paz apresenta sobre narração e ritmo em *Signos em rotação* (1976):

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. [...] Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. O carácter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Logo que se volta sobre os seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema. (PAZ, 1976, pp. 12-13)

O ritmo poético que perpassa a narrativa de *Lunário* pode ser constatado, por exemplo, na passagem em que Kid, já morto, diz a Beno:

... Nenhum espelho me reconheceria, e o meu corpo – tantas vezes possuído, maltratado, e também sofregamente amado – está agora em repouso, não precisa mais da sua imagem andrógina para sobreviver, nem precisa mais de espelhos, tudo é escuro aqui, e ninguém lhe tocará mais... (AL BERTO, 2004, p. 103 – grifos no original)

O trecho acima apresenta diversas aliterações de fonemas oclusivos, dos quais se destacam o bilabial /p/: “[...] **espelho** [...] e o **meu corpo** – **tantas vezes possuído** [...] **nem precisa mais de espelhos** [...]”, o alveolar /t/: “[...] **tantas vezes possuído, maltratado, e também** [...]”, e o velar /k/: “[...] **me reconheceria, e o meu corpo** [...] **escuro aqui, e ninguém lhe tocará** [...]”. Tais aliterações provocam pequenas quebras na aliteração mais presente ao longo do parágrafo, realizada através dos fonemas nasais /m/ e /n/:

*... **Nenhum** espelho **me** reconheceria, e o **meu** corpo – **tantas** vezes possuído, **maltratado**, e **também** sofregamente amado – está agora **em** repouso, não precisa **mais** da sua **imagem** andrógina para sobreviver, **nem** precisa **mais** de espelhos, tudo é escuro aqui, e **ninguém** lhe tocará **mais**...* (AL BERTO, 2004, p. 103 – grifos no original, negritos nossos)

A nasalização imprime um tom de lamento pela condição de estar morto em que se encontra Kid, tom esse acentuado pela aliteração provocada através do fonema oclusivo velar /g/ na imagem central da “**imagem andrógina**”. Além deste recurso sonoro para imprimir um ritmo poético ao parágrafo, o caráter esférico que Paz atribui ao poema acontece na retomada das imagens iniciais do espelho e do corpo (“Nenhum espelho me reconheceria, e o meu corpo – tantas vezes possuído, maltratado, e também sofregamente amado”) ao final do parágrafo (“nem precisa mais de espelhos [...] e ninguém lhe tocará mais”). Assim como um poema, este parágrafo “apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.” (PAZ, 1976, pp. 12-13).

Esse caráter circular da poesia também acontece pela divisão de *Lunário* em capítulos ou seções que designam o ciclo das fases/faces da lua e a ausência do sol, como apontado no capítulo anterior. Tal estrutura dialoga com os vários índices no livro de que seus personagens são fases/faces ou “rostos”, “máscaras”, “corpos”, “órgãos” de Beno, fazendo com que o

personagem volte-se para si mesmo, como o poema no entender de Paz, resultando na seguinte configuração:

Fechou os olhos, tentou acalmar-se. Caminhou de novo, e enquanto caminhava erguiam-se na sua memória noites e corpos que acabavam por ser uma só noite, imensa, infundável – e um só corpo que ia perdendo a consistência, tornando-se luminescente, e tremeluzia assim que Beno pronunciava um nome: “Alba... Silko... Zohía... Kid... Alaíno... Nému... Nému...” – por fim, o corpo afastou-se, acabando por se perder num luzeiro onde ainda nenhuma luz fora nomeada. [...] Mas apesar dessa sensação de frio, crescia dentro dele a certeza de que Nému, e todos os outros, eram agora órgãos do seu corpo, faziam parte dele – e, dispersos, vivos ou mortos, pertenciam-lhe para sempre, enquanto vivesse. (AL BERTO, 2004, pp. 149-150)

Novamente, *Lunário* estabelece diálogo com *À procura do vento num jardim d’agosto*, pois o verso “*um vapor lilás imenso e transparente*”, que se reduz até chegar à expressão “*um*”, indica “a convergência de todas as máscaras, para a idealização/realização de uma unidade possível para [o] sujeito” (INÁCIO, 2013, p. 133):

um vapor

Tangerina, sem gomos nem miolo, sem caroço, a esvaziar-se das palavras em labirintos e travessias complicadas. mares, ventos, borrascas, cidades, luzes, chuvas, eclipses, corpos, é nas sarjetas da noite que Tangerina... bye bye, nos esgotos que Nervokid adormeceu. e eu, outra vez vivo, sem memória, escrevo.

um (AL BERTO, 2009, p. 29 – grifos no original)

O jogo especular entre “rostos”, “máscaras”, “corpos”, “órgãos” apontado em ambos os livros de Al Berto está em diálogo com a heteronímia executada pelo poeta canônico Fernando Pessoa, buscando justamente a superação do modelo pessoano. Assim, são realizadas as fusões entre Beno e seus amigos e entre Tangerina e Nervokid; além disso, a morte de Kid reduplica a fragmentação da subjetividade, bem como a dissociação entre Alberto (sujeito civil) e Al Berto (sujeito poético) no “*atrium*” de *À procura do vento num jardim d’agosto*: “os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.” (AL BERTO, 2009, p. 11).

Além de não se fixarem entre os gêneros literários conto e romance ou prosa e poesia, *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário*, bem como o conjunto das obras de Abreu e de Al Berto, também apresentam uma indeterminação entre os polos da autobiografia e da ficção.

2.2 Entre o autobiográfico e o ficcional: autoficção

O conceito de autoficção foi cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovski em seu romance *Fils*, a partir da casa cega do quadro de possibilidades para autobiografias em *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (cf. LEJEUNE, 2008, p. 59). Este conceito permite observar como autores articulam e entrelaçam elementos autobiográficos e ficcionais através de uma construção linguístico-literária. No entender de Silviano Santiago, em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), a autoficção é um “*discurso híbrido*”:

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174 – grifo no original)

Com esse caráter híbrido em que o autobiográfico e o ficcional contaminam-se, a autoficção distancia-se da autobiografia, na qual Lejeune aponta o objetivo de “fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro.” (LEJEUNE, 2008, p.36 – grifo no original) Essa “semelhança com o verdadeiro” estabelece-se através de um pacto autobiográfico, um “contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia” (cf. LEJEUNE, 2008, p.45 – grifos no original). A autoficção, por sua vez, não estabelece esse contrato de leitura com o leitor, pois nesse tipo de texto interessa justamente uma indeterminação dos polos “ficção” e “autobiografia”.

A crítica literária tem verificado uma reincidência de obras que podem ser consideradas autoficcionais, mesmo sem conhecimento do conceito por parte de seus autores. Apesar de provavelmente ser esse o caso de Caio Fernando Abreu e de Al Berto, a necessidade de ambos os escritores de escreverem a partir das próprias vivências é perceptível.

Algumas das leituras críticas apresentadas no capítulo anterior abrem caminho para a possibilidade de interpretação das obras tanto do autor brasileiro como do poeta português pela autoficção. É importante frisar que não se pretende afirmar terem os autores vivido as experiências *exatamente* como aparecem em seus livros – até porque, mesmo em uma obra declaradamente biográfica ou autobiográfica, os “fatos reais” acabam sendo reelaborados pela linguagem; e veremos que os livros em questão justamente fazem oscilar os limites entre o ficcional e o vivido.

Em Abreu, as abundantes dedicatórias e epígrafes em seus livros são peritextos que funcionam como gestos autoficcionais. As crônicas e cartas que o autor escreveu, as entrevistas que deu ao longo de sua vida, bem como depoimentos sobre ele, ao serem considerados epitextos, também contribuem na leitura de sua obra pela autoficção.

No caso de *Os dragões não conhecem o paraíso*, um peritexto que pode ser apontado como autoficcional é sua dedicatória “À memória de” (ABREU, 2001a, p. 7 – grifos no original) amigos e pessoas que o autor admirava e que faleceram. Essa dedicatória já prepara o leitor para a tematização da morte que percorre as narrativas da obra, tematização legível como autoficcional e expressa pela personagem Dama da Noite: “Já viu gente morta, boy? [...] Cara a cara com ela, você já esteve? Eu sim, várias vezes. Eu sou curtida, meu bem.” (ABREU, 2001a, p. 95). A primeira das pessoas falecidas elencada na dedicatória é a poeta e tradutora brasileira Ana Cristina Cesar, amiga do autor que tem seu suicídio ficcionalizado em “A outra voz” e seus versos citados tanto nesta narrativa como em “Linda, uma história horrível” e na epígrafe final de *Os dragões não conhecem o paraíso*, enunciando uma inesperada “alegria algoz”: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado.” (CESAR apud ABREU, 2001a, p. 159)¹⁶. O livro é também dedicado “À/Vida/anyway.” (ABREU, 2001a, p. 7), mais um

¹⁶ O poema de Ana Cristina Cesar utilizado como epígrafe final de *Os dragões não conhecem o paraíso* encontra-se em *Inéditos e dispersos* (1985), compilação póstuma de textos em prosa e poesia da autora, organizada por Armando Freitas Filho. Segundo relato do ator gaúcho Ivan Mattos a Paula Dip, Caio Fernando Abreu “ficou muito abalado com o suicídio da Ana C. porque eles estavam meio brigados na época e a sensação dele era de remorso por não ter reatado plenamente com ela antes.” (DIP, 2009, p. 198).

índice de que as narrativas que se seguem vinculam-se, de alguma forma, às vivências do autor.

No fascínio pelas fotografias de si mesmo, Al Berto coloca-as nas capas de seus livros, compartilhando esse fascínio com seus leitores (cf. FREITAS, 1999, p. 81). Mais do que “um gesto narcísico que não se deixou nunca demover pelos requisitos do bom senso e do pudor” (FREITAS, 2004, p. 55), as fotografias funcionam como peritextos da obra. Assim, antes mesmo do texto literário, as capas das edições de *Lunário* já trazem em si um gesto autoficcional.

A primeira edição, de 1988, pela Contexto, traz em sua capa uma fotografia colorida com o próprio autor de cabelos compridos, maquiado, andrógino, refletido em um espelho embaçado; ele está entre uma moça com óculos escuros e cabelos encaracolados e um rapaz de cabelos loiros e curtos, também este último refletido no espelho; o rapaz e a moça são um pouco andróginos, ainda que não tão enfaticamente como Al Berto. Os três fotografados representam os personagens do livro, mas de maneira tão ambígua como a androginia que apresentam, já que podem ser Alba ou Zohía, Nému ou Alaíno, Beno ou Kid.

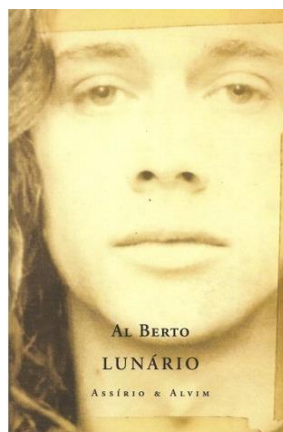
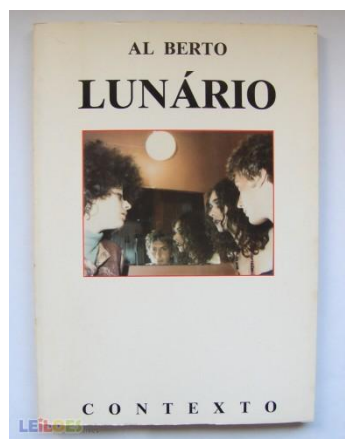


Figura 1: *Lunário*, Contexto (1988). Figura 2: *Lunário*, Assírio & Alvim (1999).

Já a edição posterior de 1999, da Assírio & Alvim, traz uma fotografia em tom sépia do rosto de Al Berto bem jovem, de cabelos compridos, andrógino mesmo que sem maquiagem ou quaisquer adereços femininos, com um olhar e uma expressão facial que fazem recordar a famosa fotografia

do poeta francês Arthur Rimbaud¹⁷. A androginia, tematizada no livro através dos personagens Beno e Kid, foi vivida pelo próprio poeta em Bruxelas nos anos 1970 (cf. registros fotográficos em ANGHEL, 2008, p. 199).

Um ponto importante na autoficção é o homonimato entre autor, narrador e personagem nas obras que se possam ler a partir desse conceito. Enquanto esse homonimato é imprescindível para o escritor francês Serge Doubrovski, o crítico francês Vincent Colonna amplia o conceito e o liberta dessa restrição (cf. BARBOSA, 2008, pp. 171, 305).

Os dragões não conhecem o paraíso tem narradores autodiegéticos e heterodiegéticos anônimos, o que os torna indistinguíveis no contexto urbano em que estão inseridos. Os poucos personagens nomeados o são geralmente por apelidos, como “Dama da Noite”, “Dudu” e “Pequeno Monstro” – este último, em chave autodepreciativa.

Conforme apontamos anteriormente, *Lunário* tem um narrador heterodiegético em que os personagens Beno, Zohía, Alaíno e Kid enunciam-se, escrevendo ou falando. “Beno” pode ser uma corruptela para “Alberto”, bem como “Alba” soa quase como a escolha de um nome feminino próximo a “Alberto”.

Os livros de Abreu e de Al Berto também podem ser lidos pela chave da autoficção pensando-se nos processos heteronímicos que eles realizam. Conforme vimos anteriormente, há índices ao longo de *Os dragões não conhecem o paraíso* que permitem entender todas as narrativas que compõem o livro como sendo vividas ou inventadas pela mesma subjetividade que protagoniza a primeira narrativa, “Linda, uma história horrível”; de maneira similar, os personagens de *Lunário* são fases/faces ou “rostos”, “máscaras”, “corpos”, “órgãos” de Beno, assim como a convergência das subjetividades no livro de *À procura do vento num jardim d’agosto*.

A heteronímia pela autoficção, especificamente nos personagens Dama da Noite e Kid, está vinculada à morte. Enquanto Dama da Noite sobrevive

¹⁷ Manuel de Freitas considera o poeta Arthur Rimbaud o modelo central da poesia al-bertiana, pois “verifica-se da parte de Al Berto um nítido propósito de *identificação* (extra-literária) com Rimbaud (ou, se preferirmos, com o seu destino)” (FREITAS, 1999, p. 42 – grifo no original), em que os dados biográficos do poeta francês são reaproveitados até confundirem-se com a figura do poeta português. A expressão máxima dessa identificação encontra-se no poema “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, de *Horto de Incêndio* (1997).

aos seus amigos e à morte do sonho *hippie* e fala sobre esse passado a um rapaz de vinte anos, Kid morre com o sonho *beatnik* e sua memória permanece ao falar com Beno depois de ter falecido¹⁸.

Procedimentos similares ocorrem em outros textos de ambos os autores. No caso de Abreu, há o conto “De várias cores, retalhos”, de *Ovelhas negras* (1995)¹⁹, no qual o filho incompreendido de um casal tranca-se no quarto e desaparece misteriosamente, restando os vestígios de sua partida, talvez pela transmutação do personagem em uma ave:

então [a mãe] viu as penas. No peitoril, do lado de dentro, uma porção de penas, dessas mesmo de ave, não de espanador. De uma ave que ela não conhecia. Penas grandes, de muitas cores e formas, desenhos coloridos como nunca vira, nem em desenho nem em bicho vivo. Algumas estavam manchadas de sangue. Era como se um grande pássaro tivesse se debatido horas entre as paredes daquele quarto, até fugir. A mãe só não entendia como, porque a janela ficara fechada até que ela a abrisse, agora, cinco minutos atrás. (ABREU, 1995, p. 103)

Além das penas, o filho deixou escrito na porta do quarto: “VOCÊS NÃO TAO²⁰ COM NADA” (ABREU, 1995, p. 100 – caixa alta no original) e em bilhete na cabeceira: “‘*Quanto mais conheço minha família, mais entendo Franz Kafka*’.” (ABREU, 1995, p. 103 – grifos no original). Para que as palavras escritas permaneçam, aquele que as escreveu desaparece. Assim como o filho do conto desaparece, Abreu deixou o lar dos pais em sua viagem à Europa entre 1973 e 1974.

A permanência da escrita pela morte de quem escreve ocorre em Al Berto em dois de seus derradeiros poemas. O primeiro deles é “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, de *Horto de incêndio* (1997), último livro do poeta português publicado em vida. Ao fundir-se à figura emblemática do poeta francês Arthur Rimbaud, Al

¹⁸ As relações entre Dama da Noite e o sonho *hippie* e entre Kid e o sonho *beatnik* são discutidas mais detalhadamente em “3. Dama da Noite & Kid”.

¹⁹ *Ovelhas negras* reúne textos de Caio Fernando Abreu escritos entre 1962 e 1995 e, em sua maioria, não publicados até então. “De várias cores, retalhos” foi escrito em 1975, conforme nota de abertura para o conto escrita pelo autor.

²⁰ “TAO”, escrito sem til, pode ser uma referência ao ideograma chinês *tao*, cuja tradução literal é “o caminho”, e não ao verbo estar, como a própria personagem da mãe supõe na narrativa.

Berto anuncia não ter mais nada a dizer: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram.” (AL BERTO, 2009, p. 641) e a sua morte:

recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto – atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento. [...] espero que o vento passe... escuro, lento. então, entrarei nele, cintilante, leve... e desapareço. (AL BERTO, 2009, p. 644)

Sobre este poema, Al Berto declarou, apontando para a ficcionalização do dado autobiográfico da proximidade de sua morte:

Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim. Todos os dias morremos muitas vezes: as perdas, os erros, aquilo que arrumamos dentro de nós... Seria ideal atingir o momento da morte com uma grande serenidade. Yourcenar disse que queria morrer de olhos abertos e atenta. O mesmo digo eu. (ANGHEL, 2008, p. 238)

No poema “Prefácio para um livro de poemas”, de *Poeira de lume*, publicado postumamente na reedição de *O Medo* (1997), a permanência do poema pela morte é enunciada da seguinte maneira: “e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.” (AL BERTO, 2009, p. 650). Dessa maneira, é por meio do suicídio que o poema pode persistir para o leitor.

As relações entre morte e escrita empreendidas por Abreu e por Al Berto, conforme visto, ocorrem pela heteronímia. E a heteronímia, além de um meio de se fazer autoficção, acaba por ser a escrita de *réquiens* em que as palavras sobrevivem aos autores.

Ocorre no livro de Abreu a realização de procedimentos autoficcionais dentro de autoficções. Destacam-se alguns índices, como as assunções dos narradores de que estão inventando histórias: a carta que o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” escreve para o falecido Dudu, que termina com a seguinte confissão: “[...] 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 invente” (ABREU, 2001a, p. 90) e as variações ao longo de “Os dragões não conhecem o paraíso” que resultam na frase final: “Não, isso também não é verdade” (ABREU, 2001a, p. 157).

Outro procedimento que pode ser entendido como autoficcional é a associação entre a imagem final de “uma criança assustada” enunciada pela “Dama da Noite” e os “olhos assustados feito os de uma criança” (ABREU, 2001a, p. 21). Se todas as narrativas que se seguem a “Linda, uma história horrível” podem ser entendidas como enunciações de uma mesma subjetividade pela aproximação das duas “crianças assustadas”, como vimos anteriormente, elas também podem ser entendidas como autoficções dessa subjetividade.

No livro de Al Berto, Beno escreve sobre seu relacionamento com Nému e sua solidão quando o rapaz o abandona; Zohía, em seus escritos, aborda sua loucura e seu relacionamento com Alaíno; o próprio Alaíno conta sobre suas viagens a Nému; e, ainda, Kid, depois de morrer, conta a Beno como é estar morto. Escrevendo ou relatando, Beno, Zohía, Alaíno e Kid reelaboram seus sentimentos e experiências através da linguagem. Assim, pode-se dizer que os personagens de *Lunário* também realizam procedimentos autoficcionais dentro da autoficção do livro.

Outro aspecto autobiográfico que ambos os autores utilizam em suas ficções, como foi verificado no capítulo anterior, é o desejo erótico. Dessa maneira, além dos gêneros textuais (conto e “romance-móvil” em Abreu, prosa e poesia em Al Berto, e autobiografia e ficção em ambos), os gêneros sexuais são colocados à deriva em *Os dragões não conhecem o paraíso* e em *Lunário*.

2.3 Gêneros à deriva

Para Derrida, em “The law of genre” (1980), existe uma ligação entre os gêneros literários e sexuais:

The question of the literary genre is not a formal one: it covers the motif of the law in general, of generation in the natural and symbolic senses, of birth in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between the feminine and masculine genre/gender, of the hymen between the two, of a relationless relation

between the two, of an identity and difference between the feminine and masculine. (DERRIDA, 1980, p. 74)²¹

Os gêneros literários, para além de uma formalidade, abarcam a geração de sentidos e a diferença sexual entre o masculino e o feminino. Há um “hímen” entre esses polos, constituinte de “uma relação sem relação” entre os dois e de uma identidade e uma diferença entre eles. A imagem do hímen que Derrida utiliza pode ser pensada como um “entrelugar”, um estado de deriva em que “homem” e “mulher” deixam de ser categorias estáveis. A desestabilização das fronteiras de gêneros é desenvolvida pela teoria *queer*.

David M. Halperin informa, em “The normalization of queer theory” (2003), que a origem da expressão “teoria *queer*” localiza-se em uma conferência na Universidade da Califórnia em 1990, na qual Teresa de Lauretis cunhou a expressão como uma piada (cf. HALPERIN, 2003, pp. 339-340). Annamarie Jagose, em *Queer theory: an introduction* (1996), explica que o vocábulo de língua inglesa *queer* é originalmente uma gíria para “homossexual” ou um termo homofóbico; e que se assume a mobilização do *queer*, em seu sentido mais recente, como tendo sido adotada na década de 1990 (cf. JAGOSE, 1996, p. 1, p. 76).

No que se refere ao campo das sexualidades, a teoria *queer* busca explicitar as identidades de gênero como construções culturais de um sistema heteronormativo. Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), questiona a suposta coerência entre sexo, gênero e desejo que esse sistema defende, afirmando que o gênero é culturalmente construído, sendo “um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2003, pp. 24-25). Ou seja, desconstruindo-se o “artifício flutuante” que é o gênero segundo o sistema heteronormativo, pode-se perceber como as identidades de gênero não correspondem necessariamente ao sexo biológico. Ainda há de se destacar

²¹ “A questão do gênero literário não é formal: abrange o motivo da lei em geral, de geração em sentidos natural e simbólico, de nascimento nos sentidos natural e simbólico, da diferença de geração, a diferença sexual entre o gênero/sexo feminino e masculino, do hímen entre os dois, de uma relação sem relação entre os dois, de uma identidade e diferença entre o feminino e o masculino.” (versão nossa)

que identidade de gênero e sexo biológico não determinam o desejo sexual, como a lógica heterossexista defende.

Tendo em vista a descontinuidade entre sexo, gênero e desejo, Butler desconstrói a relação binária fixa entre masculino e feminino, demonstrando sua construção fictícia e afirmando: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída” (BUTLER, 2003, p. 48 – grifo no original).

A noção de identidade de gênero como performance é apontada na teoria *queer* também por Anselmo Peres Alós, em “Narrativas da sexualidade: pressupostos para poética *queer*” (2010):

A teoria *queer* possibilita uma ruptura epistemológica que desloca as noções tradicionais do sujeito como único, substituindo o conceito de um ‘eu’ singular e unívoco pelo de um ‘eu’ concebido performativamente através de um processo no qual são mobilizados atos repetitivos e estilizados. Ao invés de privilegiar a origem, a autonomia e o centramento, a concepção *queer* do sujeito privilegia a dispersão, a improvisação e a descontinuidade. (ALÓS, 2010, p. 856)

Para Butler, os “atos repetidos e estilizados” das performances de gêneros demonstram não haver identidade preexistente pela qual esses atos possam ser medidos. A própria tentativa de postular uma identidade de gênero dita “verdadeira” ou “natural” revela-se uma ficção reguladora; além disso, a constatação de que a realidade do gênero é criada através de performances sociais

significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p. 201 – grifos no original)

Queer, portanto, recusa-se a cristalizar-se em qualquer forma específica, mantendo uma relação de resistência a tudo que constitua o “normal” (cf. JAGOSE, 1996, p. 99). Por isso, *queer* não “é” de maneira fixa, mas apresenta-se sempre ambíguo, relacional, a realizar-se em um horizonte de devir contínuo e assumindo-se, portanto, em um “entrelugar”. Tendo em vista esse caráter contínuo de *queer* e para enfatizar seu movimento que não se encerra em categorias fixas, utilizaremos a expressão *queering* para nos remetermos ao

processo de subversão ou transgressão da normatividade aos gêneros sexuais.

À acusação de que a teoria *queer* minimizaria as categorias "homossexual" e "heterossexual", Jagose aponta o efeito contextualizador da desnaturalização de tais categorias: "To denaturalise either homosexuality or heterosexuality is not to minimise the significance of those categories, but to ask that they be contextualised or historicised rather than assumed as natural, purely descriptive terms." (JAGOSE, 1996, p. 18)²².

Halperin resume as consequências da teoria *queer* nos estudos lésbico, gay, bissexual e transgênero:

Queer theory has effectively re-opened the question of relations between sexuality and gender, both as analytic categories and as lived experiences; it has created greater opportunities for transgender studies; it has pursued the task (begun long before within the sphere of lesbian/gay studies) of detaching the critique of gender and sexuality from narrowly conceived notions of lesbian and gay identity, it has supported non-normative expressions of gender and sexuality, encouraging both theoretical and political resistance to normalization; it has underwritten a number of crucial theoretical critiques of homophobia and heterosexism; it has redefined the practice of lesbian, gay, bisexual and transgender history; and it has dramatized the far-reaching theoretical promise of work in lesbian and gay studies. (HALPERIN, 2003, p. 341)²³

Para a leitura pretendida no presente trabalho dos personagens Dama da Noite, de Caio Fernando Abreu, e Kid, de Al Berto, interessa pensar a performatividade *drag* que "Ao imitar o gênero, [...] revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como sua contingência" (BUTLER, 2003, p. 196 – grifos no original). Ou seja, a performatividade *drag* realiza a paródia da própria ideia de que haja gêneros "originais" ou "naturais". Como

²² "Desnaturalizar tanto homossexualidade quanto heterossexualidade não é minimizar o significado dessas categorias, mas contextualizá-las ou historicizá-las ao invés de assumir esses termos como naturais e puramente descritivos." (versão nossa)

²³ "A teoria *queer* efetivamente reabriu a questão das relações entre sexualidade e gênero, tanto como categorias analíticas como experiências vividas; criou maiores oportunidades para os estudos transgêneros; perseguiu a tarefa (começando muito antes com a esfera dos estudos lésbicos e gays) de desanexar a crítica de gênero e sexualidade das noções de identidades lésbica e gay concebidas em sentido estrito, apoiou expressões de gênero e sexualidade não-normativas, encorajando tanto resistências teóricas como políticas à normalização; subscreveu um número de críticas teóricas cruciais de homofobia e heterossexismo; redefiniu o ensino da história lésbica, gay, bissexual e transgênera e dramatizou a promessa teórica de longo alcance do trabalho nos estudos lésbicos e gays." (versão nossa)

veremos no próximo capítulo, ambos os personagens realizam performances que desestabilizam as ficções dos gêneros masculino e feminino. Além disso, consideramos que essa abordagem apresenta-se adequada para a compreensão dos conteúdos expressos pelos autores em questão porque os personagens de seus livros não assumem identidades sexuais fixas, seja a hetero ou a homossexualidade, sendo eles legíveis como indicadores do próprio caráter ficcional dessas identidades.

Stuart Hall, em *A identidade cultural da pós-modernidade* (2005), auxilia na reflexão de que as identidades são fragmentadas, a partir das mudanças sociais no século XX:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2005, p. 9)

Com a ideia do sujeito “integrado” abalada pelas mudanças ocorridas no final do século XX, a identidade “una” revela-se imaginária, sempre em formação:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2005, p. 38)

A consciência de que as identidades “não são rígidas nem, muito menos, imutáveis” também é enunciada por Boaventura de Sousa Santos, em “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira” (1993), destacando que mesmo as “identidades mais sólidas” são, na verdade, “identificações em curso”:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e

vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 1993, p. 31)

Dessa maneira, as identidades, inclusive as sexuais, revelam-se processos em formação, à deriva dos polos considerados “inteiros”. Guy Debord, em “Theory of the Dérive” (1998) define a deriva como

“a technique of transient passage through varied ambiances. The derive entails playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects; which completely distinguishes it from the classical notions of the journey and the stroll.” (DEBORD, 1998, p. 7)²⁴

Estar à deriva é, para Debord, transitar entre vários ambientes sem fixar-se em nenhum deles. Assim ocorre com os livros de Abreu e de Al Berto, bem como com seus personagens: eles transitam continuamente entre gêneros textuais e sexuais, reduzindo as fronteiras. Ou, ainda conforme Debord: “The most general change that the *dérive* leads to promising is the constant diminution of these border regions, up to the point of their complete suppression.” (DEBORD, 1998, p. 11)²⁵.

A relação entre interdito e transgressão é pensada em *Dama da Noite* e em *Kid* a partir da ideia que Georges Bataille apresenta em *O erotismo* (1987), entendendo que a transgressão “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1987, p. 33 – grifos no original). Assim como o gênero sexual na teoria *queer*, também a transgressão não é um retorno a um estado “original” ou “natural” da sexualidade, uma vez que pressupõe seus interditos para que ocorra e também fica a realizar-se em um devir cujo ponto último de chegada só existe enquanto ilusão ou na morte.

Esse *queering* transgressivo é expresso, evidentemente, por *palavras* no espaço *literário*. Assim, recorre-se também ao texto “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot (2011) para a discussão dos personagens. A criação literária, “quando se volta para cada coisa e cada ser [...] os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada” (BLANCHOT, 2011, p. 325-326 – grifos no original), dá-se na ilusão, assim

²⁴ “uma técnica de passagem transitória através de ambientes variados. A deriva implica em comportamento lúdico-constructivo e conscientização dos efeitos psicogeográficos, o que o distingue completamente das noções clássicas de viagem e passeio.” (versão nossa)

²⁵ “A mudança mais geral que a deriva leva a prometer é a diminuição constante destas regiões de fronteira, até ao ponto da sua supressão completa.” (versão nossa)

como a transgressão *queer* encara o fato de que as identidades sexuais são ficções ilusórias.

Os personagens Dama da Noite, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, e Kid, de *Lunário*, encontram-se à deriva de gêneros sexuais e textuais, apresentando similaridades e diferenças.

3

DAMA DA NOITE & KID

3.1 Dama da Noite

“Dama da Noite” é a narrativa numerada como “IX” no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu. Trata-se de um “monólogo” emitido pela personagem que recebeu o apelido de Dama da Noite. Ela é “uma mina meio coroa, porra louca demais” (ABREU, 2001a, p. 96) em torno dos seus quarenta anos, que se dirige a um “boy” de vinte anos, cuja fala é subentendida ao longo da narrativa²⁶.

Dama da Noite sente o desprezo daqueles que frequentam o mesmo bar que ela, que “rodam na roda” e a excluem:

Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. (ABREU, 2001a, p. 94)

Se o rapaz com quem Dama da Noite conversa pode ser acolhido pela “roda” do bar por ser “igual a eles”, ela por sua vez não é recebida com a mesma cumplicidade. Para ela, resta ser chamada de “Dama da Noite” ou “coisa mais escrota”. Assim, a personagem em um primeiro momento manifesta-se *queer* por “não rodar na roda” do ambiente que frequenta.

Dama da Noite também põe em dúvida a pretensa heterossexualidade do “boy”, mesmo que a contragosto dele:

Queixo furadinho, hein? Já observei que homem de queixo furadinho gosta mesmo é de dar o rabo. Você já deu o seu? Pelo amor de Deus, não me venha com aquela história tipo sabe, uma vez, na casa de um pessoal em Boiçucanga, tive que dormir na mesma cama com um carinha que. Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o

²⁶ Um procedimento similar foi realizado por Caio Fernando Abreu no conto “Os sobreviventes”, de *Morangos mofados* (1982), cujo narrador masculino tem seu relato invadido pela voz de sua interlocutora feminina. Ainda é possível aproximar “Os sobreviventes” e “Dama da Noite” pelas desestabilizações de identidades sexuais fixas que os dois textos apresentam: em “Os sobreviventes”, tanto o narrador como sua interlocutora são identificados como personagens que sentem desejo sexual por pessoas do mesmo sexo, ainda que os dois tenham tentado ao menos uma vez uma interação sexual juntos. Outro aspecto que aproxima “Os sobreviventes” de “Dama da Noite” é que os personagens de ambas as narrativas encontram-se num momento posterior ao sonho de libertação sexual no contexto *hippie*, momento esse regido pela lógica capitalista.

rabo, *meu bem*. Ascendente Câncer, eu sei: cara de lua, bundinha gorda e cu aceso. Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem. (ABREU, 2001a, pp. 92-93 – grifos no original)

Percebe-se que esse questionamento acerca da sexualidade do rapaz é empreendido por Dama da Noite através de estereótipos, como “homem de queixo furadinho gosta mesmo é de dar o rabo” e “Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o rabo”, bem como pelo uso da astrologia: “Ascendente Câncer”, “tá nos astros”. Com esse procedimento provocativo, pode-se pensar que Dama da Noite empreende um *queering* em relação ao “boy”, que teria desejo por pessoas do mesmo sexo por influências astrológicas “ou então é veado mesmo, e tudo bem”.

Depreende-se também do trecho citado que a conversa de Dama da Noite com o rapaz é pautada por uma forte agressividade. Esse tom se deve, entre outros motivos, pela distância geracional entre os dois, pois ela está em torno dos seus quarenta anos e evita encontrar-se com os amigos da mesma idade, pois eles são “Que nem espelho: eu olho pra cara fodida deles e tá lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha à cara deles” (ABREU, 2001a, p. 93). Sobre o “boy”, ela diz: “Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze” (ABREU, 2001a, p. 96).

Além disso, ela evidencia que ambos são similares a quase todos naquele bar: “Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós” (ABREU, 2001a, p. 92). Visualmente, a Dama da Noite pode igualar-se a eles, mas enquanto os outros saem à noite para viverem “essa sua juventude estúpida”, ela está “parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor” (ABREU, 2001a, pp. 97-98).

Caio Fernando Abreu retrata o sonho de libertação sexual, no contexto *hippie*, já morto, desde textos anteriores a *Os dragões não conhecem o paraíso*, como na novela “Pela noite”, originalmente publicada em *Triângulo das águas* (1983) e depois incluída no livro póstumo *Estranhos estrangeiros* (1996). Nessas narrativas, um poderoso impedimento para a vivência plena dos desejos sexuais é o medo quase sempre impronunciável da Aids:

Você não viu nada, você nem viu o amor. [...] Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. [...] Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado? (ABREU, 2001a, pp. 94-95)

Aqui, Dama da Noite ironiza os discursos acerca da Aids que estavam em voga na década de 1980, época em que se passa a narrativa, mostrando como o rapaz é vítima desses discursos: “Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein?”. Além disso, a personagem personifica a Aids, fundindo a figura da flor dama da noite à doença:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. (ABREU, 2001a, p. 95)

Ciente de que o sonho *hippie* de libertação sexual está morto, Dama da Noite estabelece uma possível interação sexual entre ela e o “boy” pela lógica capitalista:

Aprendi que, se eu der detalhe, você vai sacar que tenho grana, e se eu tenho grana você vai querer foder comigo só porque eu tenho grana. [...] Para de rir, senão te jogo já este copo na cara. Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se ficar a fim de quebrar tudo. Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso. (ABREU, 2001a, p. 92)

A personagem compreende que a “roda” em que se encontra é regida pelo dinheiro. Portanto, dispõe-se a pagar por qualquer “estrago” que venha a causar no bar e pelo sexo entre ela e o rapaz. Prevenida de que não há mais espaço para a ideologia do “amor livre” pregada pelo movimento *hippie*, a personagem acena com a palavra inteligível neste momento: “grana”. Entretanto, não deixa de ter um olhar crítico à lógica capitalista que impera na “roda”:

Fissura, estou ficando tonta. Essa roda girando girando sem parar. Olha bem: quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. Feito eu: não seguro picas, não quero ninguém. Nem você. Quero não, boy. Se eu quiser, posso ter. Afinal, trata-se apenas de um cheque a menos no talão, mais barato que um par de sapatos. Mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar. Nem é você que eu espero, já te falei. (ABREU, 2001a, p. 97)

Ainda que tenha dinheiro para pagar “bebida, comida, dormida” e “foda também”, Dama da Noite sabe que está “fora da roda” daqueles que almejam o que o dinheiro pode comprar. Ela não quer casar, comprar um carro, poder e dólares ou “segurar umas” como aqueles a quem observa no bar. Estar “fora da roda” faz de Dama da Noite *queer* em relação aos que estão “rodando na roda” e se submetem às normas, pois ela faz questão de colocar-se à margem dessas normas. A personagem também decide não pagar pelo sexo com o rapaz que a escuta, mesmo que isso custe apenas “um cheque a menos no talão”.

Quem ela realmente almeja, como já apontado, é “O Verdadeiro Amor”, descrito como um personagem de filme *noir*. “Se quiser eu piro, e imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem *noir*. Mas isso é filme, ele não.” (ABREU, 2001a, p. 97). Essa descrição e o trecho abaixo podem ser lidos através da ideia elaborada pela teoria *queer* de que as identidades e os desejos sexuais são construtos imaginários e culturais:

Mas anota aí pro teu futuro cair na real: essa sede, ninguém mata. Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy. (ABREU, 2001a, p. 96)

Observada pelo “boy”, Dama da Noite compara-se à atriz Isabella Rossellini interpretando Dorothy, uma cantora de boate *outsider* e envolvida em uma relação sadomasoquista no filme *Veludo azul* (1986), de David Lynch. Nessa comparação, a personagem literária identifica-se com a personagem fílmica: “Esse furinho de veado no queixo, esse olhinho verde me olhando assim que nem eu fosse a Isabella Rossellini levando porrada e gostando e

pedindo *eat me eat me*²⁷, escrota e deslumbrante” (ABREU, 2001a, pp. 95-96 – grifos no original). Ao comparar-se a uma personagem também excluída dos parâmetros normativos, Dama da Noite enfatiza seu próprio caráter *queer*.

Dama da Noite diz ter visto as mortes da ilusão do sonho *hippie* e de alguns de seus amigos (talvez pelo vírus da Aids), enquanto o “boy” e os outros frequentadores da “roda” já nasceram com “tudo morto”:

Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. (ABREU, 2001a, p. 94)

Nesse paralelo que a personagem estabelece, colocando ela e seus amigos na época em que “parecia que ia dar certo” e o rapaz e os demais no bar em uma época posterior à “ilusão da gente”, há um sentimento de pena pelo “boy”. Essa pena deve-se à constatação de que ela teve “mais sorte” por ter nascido antes, quando pôde “pegar a coisa viva” e experimentar o sonho de libertação sexual, mesmo que ele tenha se revelado uma “ilusão”. Do ponto de vista da personagem, talvez seja também “sorte” ela não estar envolvida na “roda besta” em que se encontra o “boy”, contexto esse em que qualquer possibilidade de sonho é vetada.

Ao falar sobre o fim da “ilusão” do sonho *hippie*, Dama da Noite aborda a morte física:

Já viu gente morta, boy? É feio, boy. A morte é muito feia, muito suja, muito triste. [...] Cara a cara com ela, você já esteve? Eu, sim, tantas vezes. Eu sou curtida, meu bem. [...] Feia, tão feia a morte, boy. A pessoa fica meio verde, sabe? Da cor quase assim desse molho de espinafre frio. Mais clarinho um pouco, mas isso nem é o pior. Tem uma coisa que já não está mais ali, isso é o mais triste. Você olha, olha e olha e o corpo fica assim que nem uma cadeira. Uma mesa, um cinzeiro, um prato vazio. Uma coisa sem nada dentro. Que nem

²⁷ No filme *Veludo azul*, a personagem Dorothy diz “hit me hit me” (“me bata me bata”) ao invés de “eat me eat me” (“me coma me coma”). Intencional ou não, essa diferença entre a fala original e a citação na narrativa de Caio Fernando Abreu intensifica o caráter sexual que se estabelece ao comparar Dama da Noite à personagem fílmica.

casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando morre, viu, boy? E você, já descobriu que um dia também vai morrer? (ABREU, 2001a, pp. 95-96)

Mais uma vez, Dama da Noite demarca quão distante está do rapaz que a ouve. Ela, que é “curtida”, experiente, encarou muitas vezes a morte de seus amigos com quem partilhou a ideologia *hippie* de libertação sexual e pode, portanto, descrever os índices de um corpo morto que “fica meio verde”, como “uma coisa que já não está mais ali”, “uma coisa sem nada dentro”. Já o “boy”, com menos experiência de vida e pertencente a uma época posterior – a da “roda” regida pela lógica capitalista –, desconhece o que é a morte, levando Dama da Noite a questionar se ele sequer tem consciência da própria mortalidade.

Cabe aqui retomar o índice autoficcional apontado no capítulo anterior acerca da temática da morte. *Os dragões não conhecem o paraíso*, conforme visto, é dedicado a amigos e pessoas que Caio Fernando Abreu admirava e que faleceram. Com essa dedicatória, o autor indica ao leitor que a presença da morte nas narrativas que compõem o livro, entre elas “Dama da Noite”, é um dado presente também em sua vivência autobiográfica. Pode-se, assim, considerar que a questão feita pela personagem ao rapaz estende-se ao leitor: “E você, já descobriu que um dia também vai morrer?” (ABREU, 2001a, p. 96).

A fala de Dama da Noite ao rapaz, e a própria narrativa, termina nos seguintes termos:

Eu vou embora sozinha. Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada. (ABREU, 2001a, p. 98)

Com o fim da noite, a personagem parte do bar e da companhia do rapaz, sozinha, fiel ao seu “sonho”, ao seu “destino”. Ainda que isso lhe custe um acidente automobilístico, ela permanece “fora da roda”, “montada na loucura”, “parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa”. Toda sua performance diante do “boy” e dos demais frequentadores do bar revela-se

“puro simulacro”. Fora desse ambiente, ela se torna “fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada”. Evidenciando seu caráter performático, Dama da Noite permite-se ler pelo conceito de performatividade *drag*, conceito no qual a contingência identitária é posta à prova. Assim, essa mulher “pós-tudo”, “darkérrima”, “moderníssima” despe-se de sua performance de “feminino” como Dama da Noite ao final da narrativa para enfim poder, em sua reclusão, ser “uma criança assustada” que existe fora das determinações de identidade de gênero²⁸ e dos normativos da lógica capitalista que regem “a roda”. Não estamos, evidentemente, partindo do falso pressuposto de que a imagem da criança remeteria a um estado de pré-sexualidade; o que está sendo considerado aqui é que, ao identificar-se como “criança” – e não como “menina” ou como “menino” –, Dama da Noite indetermina o gênero sexual ao qual pertence após sua performance de feminino no bar e pode, portanto, trafegar por todos os gêneros.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, a imagem final de “uma criança assustada” enunciada pela “Dama da Noite” remete aos “olhos assustados feito os de uma criança” (ABREU, 2001a, p. 21) do personagem de “Linda, uma história horrível”, primeira narrativa de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Aproximando-se essas duas “crianças assustadas”, abre-se a possibilidade de entender que “Dama da Noite” e todas as narrativas que se seguem a “Linda, uma história horrível” são vividas ou inventadas pela mesma subjetividade da primeira narrativa. Com essa aproximação, poderia investir-se em uma leitura de que Dama da Noite seria a performatividade *drag* do personagem de “Linda, uma história horrível”. Entretanto, esse personagem também partilha de um índice com o “boy” – ambos têm olhos verdes. O personagem de “Linda, uma história horrível” pensa no caráter hereditário da cor de seus olhos: “Parou em frente ao retrato do avô – rosto levemente inclinado, *olhos verdes aguados* que eram os mesmos da mãe e também os dele, heranças.” (ABREU, 2001a, p. 21 – grifos nossos), enquanto os olhos

²⁸ Uma leitura da personagem Dama da Noite como sendo uma *drag queen* foi explorada por Gilberto Gawronski, ao interpretá-la no curta-metragem *Dama da Noite* (Direção: Mário Diamante, 1998) e na peça teatral de mesmo título, encenada desde 1989. Também é conhecida a reivindicação da transex/travesti/performer Cláudia Wonder de que a personagem teria sido inspirada nela, mesmo que a narrativa tenha sido dedicada a Márcia Denser (cf. BARBOSA, 2008, pp. 112-113).

verdes do “boy” são postos em evidência pela fala de Dama da Noite: “Esse furinho de veado no queixo, esse *olhinho verde* me olhando assim” (ABREU, 2001a, pp. 95-96 – grifos nossos), o que permitiria entender o personagem de “Linda, uma história horrível” e o “boy” como sendo um mesmo personagem – e não apenas Dama da Noite. (Pode parecer que se está, aqui, forçando relações disparatadas; lembramos que, em uma obra literária, as repetições de índices não são meras coincidências, mas sim construções de sentido.) Por isso, sugere-se ao leitor considerar *Os dragões não conhecem o paraíso* tanto um livro de contos quanto um “romance-móvil”, pois as pistas que aparecem nas narrativas não pretendem ser um caminho que as solucione plenamente enquanto componentes de uma única história.

A desestabilização de gêneros literários canônicos do livro de Abreu, dessa maneira, está ligada à desestabilização de gêneros sexuais empreendida por Dama da Noite ao abandonar a performatividade *drag* de “puro simulacro” ao final da noite, permitindo-se ser “uma criança assustada”.

Também o personagem Kid, do poeta português Al Berto, apresenta desestabilizações dos gêneros sexual e textual. Vale frisar que isso ocorre em Kid através da androginia e da oscilação entre a prosa e a poesia.

3.2 Kid

Kid é um dos personagens do livro *Lunário*, de Al Berto. Apesar de ser mencionado diversas vezes ao longo do livro, é no capítulo ou seção “Lua Cheia” que o personagem tem maior destaque, apresentado em sua androginia, encontrando-se com seus amigos, adormecendo com Beno e Nému, morrendo de *overdose* em um jardim público e falando com Beno depois de falecido. Conforme apontamos no capítulo anterior, Kid é um desdobramento heteronímico de Beno – ou uma de suas “máscaras”, como diz o narrador; dessa maneira, Kid morre porque tem sua “vida” encerrada na vida de Beno.

Kid experimenta a androginia, sendo descrito ao leitor já sob os signos da morte e do estranhamento:

Zohía fora a primeira pessoa a ser contactada. Atendera, confusa, respondendo que não conhecia ninguém com aquela descrição. Mas da esquadra insistiram, e o polícia começou a dar detalhes. Dissera que o morto [Kid] não era bem um rapaz, mas que também não parecia ser uma rapariga. Estava assim vestido de forma esquisita, com umas peças de vestuário masculinas e outras femininas. Estava maquilhado com exagero, tinha os olhos e os lábios pintados de negro. Depois, pedira a Zohía que não desligasse, que voltava já. E quando voltou a falar dissera que, afinal, era um rapaz, e nada mal fornecido, acrescentara com um risinho. Tinham-lhe desabotoado a braguilha e era, de facto, um rapaz, mas parecia-se bastante com uma rapariga, assim pintado, insistira. (AL BERTO, 2004, p. 100)

Através da androginia exteriorizada por “umas peças de vestuário masculinas e outras femininas” e pelo maquiagem “com exagero”, Kid realiza a paródia da própria ideia de que haja gêneros “originais” ou “naturais”, desestabilizando as estruturas rígidas dos gêneros masculino e feminino, em uma performatividade *drag*. Essa androginia não é vista com tranquilidade pelo policial que a descreve a Zohía, uma vez que ele é um agente da lei e da norma, cujo procedimento é buscar qual seria o gênero “verdadeiro” que estaria “escondido” pela androginia do morto e rir maldosamente da performance que essa androginia empreende.

Kid é um adolescente ou um pós-adolescente que se relaciona seja com personagens de uma idade próxima a ele (como Nému, que tem dezesseis anos), seja com aqueles mais velhos do que ele (como Beno, que tem quarenta anos). Os encontros de Kid com os demais personagens – Beno, Nému, Alba e Zohía – estabelecem-se pela afetividade: “Quando [Alba, Beno e Nému] se aproximaram de Kid, ele levantou-se e abraçou-os. [...] e já Nému por sua vez esbracejava a alguém que acabara de chegar. Momentos depois, Zohía estava sentada junto deles.” (AL BERTO, 2004, p. 106).

Os laços afetivos entre os personagens estreitam-se ainda mais em alguns momentos, como quando Beno tem um relacionamento aberto com Alba, que lhe permite continuar saindo com Kid, e na passagem em que Beno e Nému, já durante seu romance, adormecem com Kid: “Nému deitou a cabeça no peito de Beno, e Kid adormeceu com a mão de Beno fechada nas suas.” (AL BERTO, 2004, p. 113). Essas aberturas para além de um modelo monogâmico normativo também contribuem no *queering* das sexualidades apresentadas no livro de Al Berto.

As relações que Kid estabelece com aqueles que o cercam são representativas da época retratada no livro em que está inserido. Sobre *Lunário*, apesar de ter sido publicado em 1988, o autor disse em entrevista que “só foi possível escrevê-lo muitos anos depois de tudo ter acontecido, porque há coisas que nunca interiorizamos senão muitos anos depois. É a minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976.” (VIEGAS, acesso em 04 de março de 2012). Essa declaração do autor esclarece por que o sonho de libertação sexual *beatnik* ainda está sendo vivido pelos personagens do livro até a morte de Kid. Dada a época que o livro evoca, também é possível compreender por que a Aids não aparece como uma questão para os personagens nas vivências de suas sexualidades.

O rapaz andrógino e seus amigos circulam por ambientes pautados pelos valores *beatniks* de liberdade, mas conscientes da existência de uma “moral” que eles rejeitam:

Alba sabia que Beno nunca deixara de andar com Kid. E uma noite, deitados, Beno dissera que lhe era completamente indiferente que a pessoa com quem partilhasse sentimentos, ou emoções, fosse deste ou daquele sexo. Nunca tivera necessidade de justificar, ou afirmar, a sua sexualidade – como alguns dos seus amigos faziam, até ao cansaço e à vulgaridade, com espanto.

[...] A única condição que exigira dos outros e de si mesmo fora a disponibilidade. E nessa disponibilidade encontrava a preciosa diferença que cada ser lhe inspirava.

Talvez por tudo isto ser claro entre eles, nunca tiveram ciúmes. Tanto Alba como Beno achavam que o ciúme era coisa para os néscios se entreterem. (AL BERTO, 2004, pp. 81-82)

Na rejeição de uma “moral” normativa, Beno segue o ideário *beatnik* nas relações amorosas e sexuais que estabelece. Para ele, independe o sexo biológico – e, pensando no caso do andrógino Kid, também independe a identidade de gênero – daqueles com quem partilha “sentimentos, ou emoções”. Em consonância com essa postura, deixa de ter importância qualquer necessidade de “justificar” ou “afirmar” sua própria sexualidade, desafiando quaisquer classificações que pudessem estar em voga. Exclui-se, ainda, o ciúme, “coisa para os néscios se entreterem” e que restringiria as relações. Dessa forma, a “disponibilidade” é a “única condição” que Beno exige de si mesmo e dos demais. Ainda que mencione haver alguns de seus amigos que “até ao cansaço e à vulgaridade, com espanto” busquem

identidades sexuais mais próximas de uma norma, percebe-se que os personagens que acompanham Beno ao longo do livro compartilham do ideário a que ele se refere. Note-se, conforme referimos no capítulo anterior, que esses personagens – Alba, Nému, Zohía, Alaíno e Kid – são “máscaras” heteronímicas de Beno, o que propicia a comunhão de todos em concepções de vivências amorosas e sexuais afins.

Os movimentos de *queering* transgressivos desses personagens são ampliados através de intertextualidades com outras mídias artísticas. Uma canção da banda de *rock* The Doors, “Queen of the highway” (1970), é cantada por Alba, fazendo com que Beno pense em Kid, mesmo que ele não consiga lembrar-se do rosto do amigo:

Nému dera o braço a Alba que, baixinho, continuava a cantarolar. *No one could save her save the blind tiger.*

Calou-se por um momento. Beno deixara-se ficar para trás. Acendeu um cigarro e, de repente, lembrou-se de que passara muito tempo desde a última vez que estivera com Kid. Tanto tempo que mal se lembrava do rosto do amigo. E, enquanto caminhava, ouviu Alba retomar a canção: *He was a monster black dressed in leather./She was a princess, queen of the highway.*²⁹ Mas não conseguiu lembrar-se das feições de Kid. (AL BERTO, 2004, p. 97 – grifos no original)

Os dois últimos versos citados da canção, deslocados de seu contexto original, remetem à androginia de Kid. Se em um verso há um “monstro vestido de couro preto” identificado pelo sexo masculino, no outro há uma “rainha da rodovia” identificada pelo sexo feminino. Dessa maneira, a oscilação de gênero sexual que Kid provoca através de sua androginia é enfatizada com a citação desses versos de The Doors. Não por acaso, Beno é incapaz de lembrar-se do rosto do amigo, cuja performatividade *drag* andrógina impede que a memória fixe-se a índices masculinos ou femininos em uma identificação binária de gênero.

Também destaca-se o primeiro verso citado, que canta a impossibilidade de salvar o “tigre cego”. A imagem do tigre é associada a Kid em duas passagens do livro. Uma delas é quando Alba lhe diz no bar Stars, em companhia dos outros amigos: “– Kid... és o único tigre da noite que me é familiar.” (AL BERTO, 2004, p. 109). Há, ainda, a fotografia de um tigre que

²⁹ “Ninguém podia salvá-la salvar o tigre cego. [...] Ele era um monstro vestido de couro preto/Ela era uma princesa, rainha da rodovia.” (tradução nossa)

Nému havia pendurado na parede, que cai ao chão quando Beno e ele recebem de Zohía a notícia da morte de Kid:

A fotografia do tigre – que Nému pusera na parede, tempos atrás, perto da cabeceira da cama – caíra ao chão. E, ao abrir de novo os olhos, Beno deixou que o seu olhar se enjaulasse no olhar do tigre. Depois, sentiu uma sombra. O peso duma sombra abatia-se sobre eles, isolando-os mais e mais do resto do mundo. (AL BERTO, 2004, p. 98)

A fotografia do tigre, ao cair, simboliza a própria queda de Kid, que, morto, “caíra de borco sobre a relva” (AL BERTO, 2004, p. 99) do jardim público. Mas essa queda, essa morte, tem seu significado ampliado na economia de *Lunário*. A caminho do necrotério para ver com Nému e Zohía o falecido corpo andrógino, Beno fala para seu amado: “– Meu Deus! A cidade nunca mais será a mesma. E nós, nós começámos a morrer. Nada voltará a ter o mesmo sorriso, a mesma inocência... fomos atingidos, Nému. E não há regresso da morte, nem perdão para nada... fomos atingidos” (AL BERTO, 2004, p. 98). Ao enunciar que a cidade “nunca mais será a mesma”, que também eles começam “a morrer” e que há uma perda da “inocência” sem “regresso da morte” ou “perdão”, Beno constata que a morte de Kid é a própria morte do sonho de libertação sexual *beatnik* partilhado por ele e seus amigos.

Kid morre de *overdose* de drogas e do mascaramento andrógino. Mas sua voz retorna para falar com Beno dessa “treva por excesso de luz” em que se encontra preso agora:

... Beno, Beno – clamava repentinamente a voz –, sou o Kid. Ouves-me? Estou a falar-te donde já não podemos tocar-nos, e aqui não existem mares nem cidades, apenas treva por excesso de luz, cegueira eterna...

[...] Agora... agora estou preso, prenderam-me, a mim, que sempre pertenci à rua e à noite! Conseguirás imaginar-me fechado e imobilizado para sempre? Talvez seja melhor assim. Não incomodarei ninguém, aqui onde estou. Os meus gestos indecisos apagaram-se da proximidade dos vivos, e as minhas roupas ambíguas perderam o sentido. A minha rebeldia, se existiu, apodrece agora debaixo da maquilhagem que a morte esborratou...

... Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. E a máscara, sem que eu desse por isso, colou-se à minha cara, ensanguentou-se, já não conseguia arrancá-la. Passou a ser o meu verdadeiro rosto, e o meu rosto, tanto tempo escondido debaixo dela, passou a ser a minha máscara... não aguentava mais, Beno...

[...] Mas é tarde, aqui onde estou, e a treva não se assemelha em nada àquele vestido negro de lantejoulas. Estou morto,

compreendes? morto! E onde me encontro não há vestidos de lantejoulas, nem brilho, nem peso, e a um morto não fica bem o falso luxo das lantejoulas, não sei...

... Não me abandones ainda, porque um morto, sabes, precisa de ternura, mesmo que seja a coisa menos cintilante que há... porque o tempo e o esquecimento dos vivos corrói-o até aos ossos, muito mais depressa que os vermes, e fica sem graça, e não há espelho que se atreva a reflectir tamanha melancolia...

... Um morto é a coisa mais melancólica que existe... só vive e ocupa espaço na memória dos que por aí ficaram, desse lado. Mas os vivos não enchem a memória de um morto. Um morto tem como destino apagar-se para sempre, apesar de muito o terem amado, apaga-se... esteja ele onde estiver... (AL BERTO, 2004, pp. 102-104 – grifos no original)

No capítulo anterior, fizemos referência aos ritmos poéticos que atravessam o narrador heterodiegético de *Lunário* através de escritos e de falas de alguns personagens, como Kid. O longo trecho citado apresenta o carácter circular ou esférico atribuído ao poema por Octavio Paz, fechando-se sobre si mesmo e se tornando um “universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 1976, pp. 12-13). Note-se a reincidência de índices como “treva”, “máscara”, “vestido negro de lantejoulas”, “morto”, “melancolia”, que são retomados continuamente, de maneira circular e ritmada.

Além das imagens que se repetem, há um investimento na sonoridade através de aliteraões. Veja-se o seguinte fragmento:

... Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. E a máscara, sem que eu desse por isso, colou-se à minha cara, ensanguentou-se, já não conseguia arrancá-la. Passou a ser o meu verdadeiro rosto, e o meu rosto, tanto tempo escondido debaixo dela, passou a ser a minha máscara... não aguentava mais, Beno... (AL BERTO, 2009, p. 103 – grifos no original)

Uma das aliteraões mais evidentes é a dos fonemas nasais /m/ e /n/: “a **máscara** que tão **pacientemente** inventei [...] frente ao **mundo**. E a **máscara**, **sem** [...] à **minha cara**, **ensanguentou-se**, já **não conseguia arrancá-la** [...] o **meu verdadeiro** rosto, e o **meu** rosto, **tanto tempo** escondido [...] a **minha máscara**... não aguentava **mais**, **Beno**”. Como no excerto referente às imagens do espelho, do corpo e da androginia, analisado no capítulo anterior, a nasalização reitera o tom de lamento de Kid por estar morto, além de, aqui especificamente, dramatizar a imagem da máscara que colou-se ao rosto do enunciador. Também destacam-se os fonemas fricativos /s/ e /z/, cujo tom

sibilante que provocam no texto pode ser relacionado à dissolução do rosto de Kid em sua máscara:

Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. E a máscara, sem que eu desse por isso, colou-se à minha cara, ensanguentou-se, já não conseguia arrancá-la. Passou a ser o meu verdadeiro rosto, e o meu rosto, tanto tempo escondido debaixo dela, passou a ser a minha máscara... não aguentava mais, Beno... (AL BERTO, 2004, p. 103 – grifos no original, negritos nossos)

No investimento de ritmos poéticos que Kid empreende ao falar da morte para Beno, ele faz o texto de *Lunário* oscilar entre os gêneros literários prosa e poesia. A essa oscilação, vincula-se a performatividade *drag* andrógina que o personagem vive, fazendo com que sua identidade de gênero sexual oscile. Dessa maneira, tanto o gênero sexual do personagem andrógino como o gênero textual do livro são desestabilizados.

Cabe apontar que também Beno havia experimentado a androginia anteriormente:

[Beno] Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insónia fora-se tornando irreconhecível, estranho. A pouco e pouco conhecera o cansaço da metamorfose que provoca vertigens e revela um olhar mais azul, quase ausente, líquido e marinho. E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, andrógino e belo, no fundo de si. (AL BERTO, 2004, p. 19)

Tendo em vista que Kid é uma das “máscaras” heteronímicas de Beno, essa partilha da experiência andrógina reforça o vínculo entre os dois personagens. A morte de Kid marca o fim do sonho *beatnik* e o fim da vida de ambos em Beno. Há de se apontar, aqui, o caráter autoficcional do tema do andrógino no que se refere a Al Berto, pois, como já havíamos aludido no capítulo anterior, a androginia experimentada pelos personagens foi vivida pelo próprio poeta em Bruxelas nos anos 1970 (cf. registros fotográficos em ANGHEL, 2008, p. 199).

Faz-se necessário questionar, diante das análises referentes aos personagens Dama da Noite, de Caio Fernando Abreu, e Kid, de Al Berto, até que ponto eles realmente transgridem com a normatividade, bem como situá-los no espaço literário em que estão inseridos.

3.3 Dama da Noite & Kid

A vivência da experiência do corpo através da oscilação de gêneros sexuais de personagens ocorre em outros livros de Caio Fernando Abreu e de Al Berto, não sendo, portanto, exclusiva de *Os dragões não conhecem o paraíso* e de *Lunário*. Cabe apontarmos outras ocorrências de personagens cujas identidades de gênero desafiam os polos do que seria entendido como “homem” ou “mulher”.

No caso de Abreu, a primeira personagem que se destaca é Isadora, do conto “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados* (1982). Isadora é recepcionista de um pequeno motel ao qual o narrador Hermes é levado pelo Sargento Garcia. Note-se no trecho abaixo que o narrador fica indeciso se deve referir-se a Isadora como “ela” ou “ele”:

– 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. – Esta é a sua vítima?
 – Conhece a Isadora?
 A mão molhada, cheia de anéis, as longas unhas vermelhas, meio descascadas, como a porta. Apertei. Ela riu.
 – Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma mulher finíssima, má-ravilhosa, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome. Já pensou se eu usasse o Valdemir que minha mãezinha me deu? Coitadinha, tão bem-intencionada. Mas o nome, aí, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei. Se Deus quiser, um dia ainda vou morrer estrangulada pela minha própria echarpe. Tem coisa mais chique? (ABREU, 2001b, pp. 87-88)

Para além dos índices entendidos como femininos na caracterização física de Isadora, como o robe colorido e manchado e as unhas vermelhas e compridas, a personagem ainda diz ter escolhido o nome da famosa bailarina estadunidense e abandonado o nome de batismo, Valdemir, por considerá-lo “cafona”. A questão do nome também é importante para o próprio narrador, que lembra o caráter andrógino do deus grego Hermes: “Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino.” (ABREU, 2001b, p. 91).

Também em *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990) há personagens cujas identidades de gênero são desestabilizadas através de vestimentas e de

nomes. Veja-se o caso de Jacyr/Jacyra, que eventualmente trabalha como faxineiro/a para o narrador:

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr.

– Oi – cumprimentou. E depois, agressivo: - Que que foi, bofe, nunca me viu?

Eu disse:

– A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.

Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.

– Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.

[...]

Era Jacyr, não Jacyra. De bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacyr-aquele-cafajeste.

[...]

– Você mudou – eu disse.

Como se ajeitasse um xale invisível, ele sacudiu os ombros.

– Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa – de repente benzeu-se e saudou, erguendo a mão para o céu: – *Arobobo!* Minha mãe. (ABREU, 2007,p. 53; pp. 85-86 – grifo no original)

Aqui, o/a personagem ora assume-se como Jacyr, ora como Jacyra, o que interfere nas roupas que veste. Esse intercâmbio identitário e performativo entre “rapaz” e “moça” é explicado pela influência do orixá Oxumaré, considerado padroeiro dos LGBTTT (cf. COELHO, 2010, p. 83), que rege os ciclos semestrais a que Jacyr/Jacyra está sujeito/a.

Ainda em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a busca do narrador pela cantora Dulce Veiga, desaparecida há muitos anos, leva-o a Saul, ex-amante de Dulce que está travestido da cantora:

Apesar do vestido de seda azul, dos sapatos de saltos altos e finos, das unhas pintadas de vermelho vivo, do colar de pérolas e dos cabelos louros exatamente iguais aos que Dulce Veiga costumava usar – aquela figura sentada na poltrona verde não era ela. Entre pontos pretos de barba, por trás da camada de maquiagem realçando as maçãs do rosto e a linha orgulhosa, quase dura do maxilar, para tornar a face falsa ainda mais semelhante à dela, sem muita dificuldade reconheci aquela pele morena e os olhos de pânico de vinte anos atrás. As pupilas dilatadas estavam fixas em mim.

Em voz baixa, chamei seu nome:

– Saul. (ABREU, 2007, p. 173)

Se Jacyr/Jacyra intercala as identidades masculina e feminina, Saul sofreu com o desaparecimento de Dulce Veiga e com a tortura pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Isso levou-o a uma forte obsessão pela figura da cantora que foi sua amante, levando-o a se apropriar das roupas e da identidade dela. Dessa forma, sua performance do gênero feminino é uma forma de escape dos traumas sofridos (cf. COELHO, 2010, p. 89)³⁰.

No caso de Al Berto, é mais uma vez seu primeiro livro escrito em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), que deve ser referido para apontar personagens cujas identidades de gênero são desestabilizadas. Ao longo deste livro, conforme já aludimos anteriormente, ocorre o gesto heteronímico entre diversas vozes poéticas, sendo mais constantes as presenças de Tangerina e de Nervokid, na seção “Equinócios de Tangerina”:

alguém loiro, esbelto, come um bife apimentado. colarinho mole, usado, pescoço liso, sem fios de ouro nem pedrarias. dedos esguios, serenos gestos delicados, quase esquecidos porque ninguém os olha. é Nervokid, é Tangerina ou Nému, perdendo-se na sombra do restaurante. ele ou ela mastiga o bife. pela janela entra o reflexo da lua sem pálpebras, desenha-lhe a testa, o nariz, a boca afiada de Tangerina. espio por entre as cadeiras os pés de Nervokid, nus, pequenos, procurando a frescura avermelhada do tijolo. abrem-se, fecham-se tremelicando, as pálpebras exaustas de Tangerina. não, não vou falar de Nému, nem dela. (AL BERTO, 2009, pp. 15-16)

Percebe-se na citação acima um jogo oscilatório entre Tangerina e Nervokid, além de Nému, no qual acontece um ponto de indeterminação sobre quem “mastiga o bife” e realiza as demais ações. Ao longo do texto, esse jogo continua a ser explorado: “Tangerina ou Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta o caralho ao sol e vem-se.” (AL BERTO, 2009, pp. 17-18) e “enquanto Nervokid dormia Tangerina levantou-se, vagorosamente. a noite súbita sempre adormecia um quando o outro se levantava, embora só possuíssem um corpo revezavam-se na vigília do mundo.” (AL BERTO, 2009, p. 27). Há, assim, um revezamento entre essas

³⁰ Uma leitura mais detida dos personagens de *Onde andaré Dulce Veiga?* pela teoria *queer* e pela performatividade *drag* encontra-se na dissertação de Mestrado *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu* (2010), de Mariana de Moura Coelho.

duas instâncias discursivas no uso do corpo que, independentemente da identidade de gênero, “aponta o caralho ao sol”.

A “convergência de todas as máscaras, para a idealização/realização de uma unidade possível para [o] sujeito” (INÁCIO, 2013, p. 133) que ocorre ao final de “Equinócios de Tangerina”, discutida anteriormente, já é anunciada ao longo do texto: “Nervokid nasceu da insônia, Tangerina do silêncio da alba, e eu sou a fusão dos dois.” (AL BERTO, 2009, p. 24).

Além de Tangerina e de Nervokid, há uma profusão de outras vozes concorrendo entre si ao longo de *À procura do vento num jardim d’agosto*:

Rosa da China tinha os olhos amendoados. Pata de Cavalo, feminina como a égua, calçava o quarenta e cinco. pálidas insónias das estações dos caminhos-de-ferro, cabelos puxados para trás, rentes à nuca, lisos, esperam. Cravo Rabicho, mais rápida que um bólido, pirava-se à bófia. [...] Rosa da China, Lisete a Maneta, Pata de Cavalo, Mary do Broche, Carmela das Tílias, Cravo Rabicho, Maria Malcuquer, raras flores de cama.

[...]

Aldina Cardinale passeia-se com um cãozinho de peluche pela trela e ri. Hayworth corre espavorida sem rumo apalpando quem passa. Melina Mercúrio o ex-marinheiro esbugalha os olhos na braguilha dos putos. elas são os trapos da cidade. as *Iniciadas*. o tédio. fazemos lèche-pine lèche-vitrine tudo depende da hora. nós as *Carolinas*. tanguear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para *devenir femme* um instante e morrer.

por pouco dinheiro os putos vestem-se com blusões de falso couro e botas altas. balançam-se de maneira inquietante à nossa volta. um deles arrasa: *Olha-me esta maricon!* e Suzy Turner responde sabendo que um arraso é quase sempre uma promessa de cama: *Maricon não. Só cona, querido!* o puto pára e olha-a. desatam a rir. Suzy ainda lhe grita: *Olha que não há cheques em branco prò broche, moreno!* (AL BERTO, 2009, p. 25; p. 41 – grifos no original)

Essas diversas entidades de nomes incomuns, as “raras flores de cama”, os “trapos da cidade”, são as travestis que se prostituem pela noite, como enunciado mais adiante: “queda livre esboçada dentro e fora do corpo necessário ao delírio de meus gestos de travesti / devenir femme para corrigir a realidade” (AL BERTO, 2009, p. 60). Tal profusão de entidades travestis está em diálogo com a obra do escritor francês Jean Genet, como indica a referência às “Carolinas” de *Diário de um ladrão* (1949). O gesto performativo das travestis fica evidenciado pela expressão francesa “*devenir femme*” (“tornar-se mulher”) e pelo trecho abaixo, retrato de uma subjetividade que experimenta o feminino nas vestimentas e no comportamento:

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando de solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava gansas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei minha voz arranhada de velha Marlène. cambaleei. as avenidas encheram-se de piões agudos. piões que só eu por trás da cara pintada conseguia ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina ao som dum bolero. joguei-o às sujas águas do porto. amanhecia. (AL BERTO, 2009, p. 40)

A “nova identidade” vivenciada pela voz poética ao vestir-se de mulher está vinculada à noite, às ruas e às atitudes que melhor lhe convém, e essa performance tem um caráter de experimentação provisória, uma vez que ao amanhecer ela se despoja do vestido negro e da peruca loura e torce os saltos dos sapatos.

Apesar de todos esses personagens realizarem, cada um à sua maneira, performatividades *drag* das identidades de gênero, optamos por nos restringir no presente trabalho à análise comparativa entre Dama da Noite e Kid. Isadora, Jacyr/Jacyra e Saul, personagens de Caio Fernando Abreu, não desempenham papéis centrais nas narrativas em que estão inseridos, fazendo com que eles se enunciem de maneira pontual. Além disso, essas narrativas (o conto “Sargento Garcia” e o romance *Onde andarás Dulce Veiga?*) – ao menos aparentemente – não têm como característica a oscilação entre gêneros literários ao lado da oscilação entre gêneros sexuais³¹, o que acontece com “Dama da Noite” em sua dinâmica dentro do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. No caso de Al Berto e as diversas vozes poéticas que atravessam *À procura do vento num jardim d’agosto*, a oscilação de gênero sexual entre Tangerina e Nervokid desempenha um papel central no texto que oscila, também, entre a prosa e a poesia. Entretanto, essas subjetividades, bem como as das diversas travestis, acabam enunciando-se de maneira fragmentária em

³¹ Ressaltamos que a constatação da ausência de oscilação entre gêneros literários nos livros *Morangos mofados* e *Onde andarás Dulce Veiga?* decorre de uma leitura superficial. Conforme apontamos no primeiro capítulo, Bruno Souza Leal, em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito* (2002), localiza “uma ligação entre os textos” que compõem *Morangos mofados* e cada livro de contos de Abreu, havendo entre as narrativas de cada um desses livros “uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delinea a partir do seu título, invariavelmente extraído do último conto.” (LEAL, 2002, p. 46); ainda, acerca de *Onde andarás Dulce Veiga?*, Abreu considera esse seu livro e *Os dragões não conhecem o paraíso* “romances espatifados”.

uma voz poética que as faz concorrer ao longo do texto. Kid, em *Lunário*, pode ser lido como uma fusão de Tangerina e Nervokid que se enuncia de maneira mais efetiva e sua androginia está em diálogo com a indeterminação de gênero textual do livro. O fato de *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Lunário* terem sido publicados originalmente no mesmo ano, 1988, contribui para que se realize uma análise comparativa entre seus personagens, Dama da Noite e Kid. Não só o ano de publicação propicia esse diálogo, mas também as similaridades e diferenças entre esses personagens.

Conforme verificamos ao analisar Dama da Noite e Kid, eles apresentam performatividades *drag* que revelam o caráter contingencial dos gêneros “originais” ou “naturais” no campo da sexualidade. Dessa maneira, manifestam-se *queers*, seja declarando-se “puro simulacro” e “uma criança assustada” (Dama da Noite), seja investindo na androginia (Kid). Essa oscilação de gêneros sexuais que os personagens apresentam está em consonância com a própria deriva de gêneros literários dos livros, que oscilam entre conto e “romance-móvil” (*Os dragões não conhecem o paraíso*) e entre prosa e poesia (*Lunário*).

A essas indeterminações de gêneros sexuais e literários, soma-se a indeterminação entre os gêneros textuais autobiografia e ficção, uma vez que alguns dados autobiográficos dos autores Caio Fernando Abreu e Al Berto imiscuem-se aos textos ficcionais. Essa questão foi analisada ao longo do trabalho através do conceito de autoficção.

Contribui também para as performatividades *drag* dos personagens os diálogos intertextuais com outras expressões artísticas. Dama da Noite enfatiza seu caráter marginal e *queer* ao comparar-se à cantora *outsider* Dorothy, personagem do filme *Veludo azul*, de David Lynch. A androginia de Kid, por sua vez, é enfatizada ao dialogar com os versos que intercalam figuras masculinas e femininas da canção “Queen of the highway”, de The Doors.

Ambos os personagens tematizam a morte do sonho de libertação sexual, ainda que de maneiras distintas. No caso da Dama da Noite, ela é uma sobrevivente do contexto *hippie* que fala ao “boy” de vinte anos sobre aqueles que faleceram. Já Kid, sendo uma “máscara” de Beno que morre no texto, representa a própria morte do contexto *beatnik* e fala deste lugar para seu amigo.

A questão da Aids provoca nos personagens comportamentos diferentes em suas relações interpessoais. Dama da Noite torna-se um “anacronismo vivo” (BESSA apud TORRES, acesso em 26 de março de 2012) ao buscar “O Verdadeiro Amor” e mantém-se (ou é mantida) à margem da “roda” que rege os encontros sexuais breves pelo medo da Aids. Já Kid, sem esse medo devido à época em que se encontra e, aparentemente, um ser “completo” pela sua androginia, envolve-se afetiva e sexualmente de maneira mais desprendida com seus amigos.

Ainda é possível considerar o índice comum da “criança” em ambos os personagens: se Dama da Noite declara-se “uma criança assustada”, Kid já tem a imagem da criança em seu próprio nome, pois “kid” traduz-se do inglês como “criança”; considere-se, ainda, que “kid” pode ser um palíndromo para “di[c]k” (“pênis”, “pau” ou “caralho”), o que reitera o caráter sexual do personagem.

Ao realizar o *queering* que faz oscilar tanto os gêneros sexuais como os gêneros textuais, os personagens de Caio Fernando Abreu e de Al Berto encontram-se à deriva dos polos “homem”, “mulher”, “autobiografia”, “ficção”, “conto”, “romance-móvil”, “prosa” e “poesia”. Conforme visto no capítulo anterior, o teórico Guy Debord postula que estar à deriva é transitar entre vários ambientes sem fixar-se em nenhum deles, diminuindo as fronteiras até suprimi-las completamente.

Entretanto, cabe questionar até que ponto esses personagens realmente suprimem, através de suas transgressões *queers*, as fronteiras impostas pelos interditos da normatividade. De acordo com Georges Bataille (1987), a transgressão “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1987, p. 33 – grifos no original). No capítulo anterior, estabelecemos uma relação entre o gênero sexual na teoria *queer* e a transgressão no entendimento do intelectual francês. Ambos os conceitos não apontam para um retorno a estados “originais” ou “naturais” da sexualidade; pelo contrário: a transgressão pressupõe seus interditos para que ocorra e, como o *queer*, sua realização dá-se em um devir que só pode encerrar-se na ilusão ou na morte.

Dessa maneira, por mais que os personagens busquem transgredir *queers*, suas transgressões acabam por resvalar nos interditos. Ainda que Dama da Noite pertença ao tempo da “ilusão” do sonho *hippie* e considere-se

“fora da roda” normativa, ela frequenta o mesmo bar em que estão aqueles que “rodam na roda” e não pode ignorar o cerceamento das sexualidades pela Aids. Kid, por sua vez, ainda que esteja cercado de amigos que rejeitam qualquer “moral” em nome de um ideário *beatnik*, acaba sendo alvo dessa mesma “moral” através do escárnio do policial que o encontra morto no jardim público.

Faz-se necessário lembrar que as transgressões vividas por esses personagens são expressas por *palavras* no espaço *literário*. Assim, uma reflexão sobre o *queering* transgressivo vivido por eles pode ser desenvolvida através do diálogo com o texto “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot (2011). Para Blanchot

[...] quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; a minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. (BLANCHOT, 2011, p. 332 – grifos no original)

Nomear o ser, assim, é anunciar sua morte. A “mina meio coroa, porra louca demais” assume o apelido que lhe é imputado pelos frequentadores do bar: “Dama da noite, eles falam, eu sei.” (ABREU, 2001a, p. 94), tornando-se o “puro simulacro” que, durante a noite, mata a “criança assustada” escondida dentro de si. O ser andrógino escolhe um nome para si: “... *Beno, Beno* – clamava repentinamente a voz –, *sou o Kid.*” (AL BERTO, 2009, p. 102 – grifos no original), anunciando seu falecimento por *overdose* de drogas e de androginia. Mas, se na nomeação do ser faz-se o anúncio de sua morte, Blanchot também define a linguagem como “a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 2011, p. 344). Por isso, é contando ao “boy” sobre a morte do sonho *hippie* que Dama da Noite pode sobreviver; por isso, a voz de Kid que morreu com o sonho *beatnik* consegue alcançar Beno e falar sobre essa morte.

A criação literária, “quando se volta para cada coisa e cada ser [...] os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada” (BLANCHOT, 2011, p. 325-326 – grifos no original). Essa posição indeterminada do fazer literário, que está entre o tudo e o nada, pode ser relacionada à teoria *queer*. A relação proposta baseia-se no fato de que a

teoria *queer* evidencia o caráter ficcional e ilusório das identidades sexuais fixas, investindo no caráter contingencial de tais identidades. Dama da Noite e Kid, em suas performatividades *drag*, experienciam o movimento de deriva em *queering* transgressivo dos gêneros sexuais, apresentando-se como “puro simulacro” e “uma criança assustada” ou investindo na androginia.

Os personagens também extrapolam as circunstâncias históricas que representam na escrita porque a literatura “*ultrapassa o lugar e o momento atuais para se colocar na periferia do mundo e como no fim dos tempos, e é dali que fala das coisas e se ocupa dos homens*” (BLANCHOT, 2011, p. 346 – grifos no original). Retomemos a fala de Dama da Noite ao “boy” sobre o fim do sonho *hippie*: “A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha.” (ABREU, 2001a, p. 94) e o que Beno diz a Nému ao saber da morte de Kid e, por extensão, do ideário *beatnik*: “E nós, nós começamos a morrer. Nada voltará a ter o mesmo sorriso, a mesma inocência... fomos atingidos, Nému. E não há regresso da morte, nem perdão para nada... fomos atingidos.” (AL BERTO, 2004, p. 98). As desilusões enunciadas acabam por dizer na/da morte literária intemporal: uma posição ambígua, incômoda e estranha em relação à realidade como o ato de transgredir *queer* suspendendo sem suprimir os interditos.

Quando acaba a madrugada, é inevitável que Dama da Noite se desencante diante do “boy” e que vire novamente “uma criança assustada”: “Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia [...]: uma criança assustada.” (ABREU, 2001a, p. 98). Quando amanhece, o andrógino Kid fatalmente tomba falecido no jardim público e sua voz alcança Beno: “O dia nascera ensolarado, quente, e muito cedo houvera por ali crianças a brincar. Algumas tinham-se sentado no banco onde Kid estava sentado, e [...] deram-lhe um ligeiro encontrão. Kid caíra de borco sobre a relva.” (AL BERTO, 2009, p. 99); “Subitamente, [Beno] pressentiu a vibração de uma voz percorrendo-o de alto a baixo. [...] Uma voz que se aproximava, a voz de Kid, inconfundível, naquele tom baixo e rouco.” (AL BERTO, 2009, p. 101). Dama da Noite e Kid tornam-se compreensíveis ao leitor à luz do dia, pois

O dia, no curso do dia, permite-nos escapar às coisas, faz-nos compreendê-las e, ao fazê-lo, torna-as transparentes e como nulas; mas o dia é aquilo de que não escapamos: nele somos livres, mas ele mesmo é a fatalidade, e o dia como fatalidade é o ser do que existe antes do dia, a existência da qual devemos nos afastar para falar e para compreender. (BLANCHOT, 2011, p. 338 – grifos no original).

Dama da Noite e Kid transitam em (im)puros devires, transgredindo *queers* os interditos suspensos e existindo no espaço literário que, segundo Blanchot

Não é a noite; é a sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz. Tampouco é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer. (BLANCHOT, 2011, p. 336 – grifos no original)

O espaço literário, descrito no intervalo entre a noite e o dia e na morte como “impossibilidade de morrer”, não se fixa a nenhum desses polos, está à deriva deles. Tal concepção de literatura apresenta-se propícia para ler os livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, de Al Berto, em diálogo com a teoria *queer* e a definição de Bataille para a transgressão. Pois, se o próprio espaço literário pode ser pensado como um “entrelugar”, é justamente nele que se encontram os personagens Dama da Noite e Kid, também à deriva das identidades de gêneros sexuais e dos gêneros literários e textuais canônicos, em *queerings* transgressivos pelas performatividades *drag* que suspendem sem suprimir os interditos normativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A epígrafe desta dissertação, retirada de uma canção do duo *electropop* belga Vive La Fête, não é contemporânea aos livros do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu e do poeta português Al Berto. Entretanto, foi escolhida pela imagem que apresenta: “*Maquillage/C'est camouflagel/C'est camouflagel*” (“Maquiagem/É camuflagem/É camuflagem”). O uso da maquiagem é um artifício que compõe um outro rosto, camuflando-o, transformando-o. Em uma lógica heteronormativa, o uso da maquiagem é comumente atribuído ao “universo feminino”, mas essa lógica é subvertida em diversos contextos, como o da *drag queen*, transgredindo os limites do que seria considerado “masculino” ou “feminino”.

Os personagens Dama da Noite e Kid, analisados no presente trabalho, realizam a transgressão desses limites, o que buscamos defender a partir da teoria *queer* e, mais especificamente, a partir da performatividade *drag*, conforme estabelecido por Judith Butler (2003). Como tivemos oportunidade de frisar ao longo deste trabalho, a performatividade *drag* revela que o gênero é estruturalmente imitativo e contingencial, realizando a paródia da própria ideia de que haja identidades de gênero “originais” ou “naturais”.

O verso “*Et je n'aime pas*” (“E eu não te amo”) da canção de Vive La Fête também foi incluído na epígrafe para sinalizar que o recorte deste trabalho abarca não meramente a questão amorosa, mas sobretudo a questão da experiência do corpo em seu caráter eminentemente erótico, enfocando as vivências identitárias e sexuais que estão fora da lógica normativa.

Se há uma oscilação dos gêneros sexuais por parte de Dama da Noite e de Kid, verificamos ainda que também oscilam os gêneros literários dos livros em que esses personagens estão inseridos. Enquanto *Os dragões não conhecem o paraíso*, em que se encontra Dama da Noite, oscila entre os gêneros conto e “romance-móvil”, *Lunário*, em que se encontra Kid, oscila entre os gêneros prosa e poesia. Tivemos oportunidade de discutir de que maneira ocorrem essas oscilações entre os gêneros literários tanto considerando as próprias declarações dos autores dos livros escolhidos para a análise como nos reportando às obras críticas *Os gêneros do discurso* (1980) e *Poética da prosa* (s/d), de Tzvetan Todorov, *Valise de cronópio* (2008), de Julio Cortázar, e *Signos em rotação* (1976), de Octavio Paz.

Além da oscilação entre os gêneros literários, os livros de Abreu e de Al Berto apresentam uma oscilação entre os gêneros textuais ficção e autobiografia, o que foi discutido a partir do conceito de autoficção, conforme apresentado por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), e por Silviano Santiago, em “Meditação sobre o ofício de criar” (2008). Esse conceito foi utilizado de forma complementar à discussão proposta. A epígrafe da dissertação aponta para essa questão com o verso “(*Le microphone et moi*)” (“O microfone e eu”), escolhido por estabelecer uma relação entre o microfone (ou o texto) e quem canta (ou quem escreve).

Conforme referimos na “Introdução”, o presente trabalho insere na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa um estudo comparativo entre livros dos autores Caio Fernando Abreu e Al Berto, que até o momento não haviam sido analisados conjuntamente, mesmo havendo uma bibliografia crítica considerável acerca de ambos os autores em separado. Comparar as obras de Abreu e de Al Berto amplia as possibilidades de diálogos entre as literaturas produzidas no Brasil e em Portugal nas últimas quatro décadas, uma vez que estas estão sendo investigadas pela crítica literária nos dias de hoje. E, com o estudo comparativo entre Abreu e Al Berto, a própria experiência erótica do corpo – temática que vem apresentando-se em outros autores, contemporâneos e posteriores aos aqui estudados – afirma-se como uma questão relevante na crítica literária.

A temática das sexualidades, a indeterminação dos gêneros literários de seus livros e as interferências do autobiográfico nos textos ficcionais, conforme apontamos na “Introdução” e explicitamos ao longo do primeiro capítulo, são questões acerca das obras de Abreu e de Al Berto que foram discutidas pela crítica literária nem sempre explicitando-se a relação entre elas. Dessa maneira, buscou-se no decorrer deste trabalho justamente demonstrar como esses três pontos relacionam-se uns com os outros.

Todo o percurso que realizamos, portanto, acena para a posição de deriva aos gêneros textuais e sexuais empreendidos nos livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, de Al Berto. Dessa maneira, foi utilizada a definição de deriva proposta por Guy Debord, em “Theory of the Dérive” (1998), para o qual estar à deriva é transitar entre vários ambientes sem fixar-se em nenhum deles. Além da imagem da deriva,

foi considerada também a imagem do hímen proposta por Jacques Derrida em “The law of genre” (1980). O hímen, segundo Derrida, é aquilo que está entre os polos dos gêneros sexuais e literários, constituindo-se em um “entrelugar” – ou uma deriva – que desestabiliza as categorias canônicas.

Nessa posição de deriva aos gêneros textuais e sexuais, procuramos também discutir a relação entre interdito e transgressão a partir da ideia que Georges Bataille apresenta em *O erotismo* (1987), entendendo que a transgressão “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1987, p. 33 – grifos no original). Como verificamos ao relacionar a transgressão conforme Bataille aos gêneros sexuais na teoria *queer*, também a transgressão demonstra não haver um estado “original” ou “natural” da sexualidade, pois pressupõe seus interditos para que aconteça. A transgressão, assim como o *queer*, fica a realizar-se em um devir cujo ponto último de chegada só existe enquanto ilusão ou na morte. Uma vez que a transgressão pressupõe seus interditos para que ocorra, constatou-se que as transgressões *queers* de *Dama da Noite* e de *Kid* acabam por não escapar totalmente aos interditos, que se configuram na “roda” regida pela lógica capitalista que *Dama da Noite* frequenta e no policial que tem um olhar binário em relação ao gênero sexual quando encontra o falecido corpo andrógino de *Kid*.

Por fim, recorremos ao texto de Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte” (2011), para apontar que as transgressões de gêneros vividas pelos personagens *Dama da Noite* e *Kid* são expressas por palavras no espaço literário. Esse espaço, no entender de Blanchot, apresenta-se um “entrelugar”, sem fixar-se a polos fixos, pois a criação literária, “quando se volta para cada coisa e cada ser [...] os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada” (BLANCHOT, 2011, p. 325-326 – grifos no original). Se Blanchot concebe o próprio espaço literário como um “entrelugar” em que os polos fixos ficam à deriva, o terceiro capítulo deste trabalho apontou que tal concepção de espaço literário apresenta-se propícia para a compreensão dos *queerings* transgressivos empreendidos pelos personagens *Dama da Noite* e *Kid*, que desestabilizam tanto seus gêneros sexuais como os gêneros textuais dos livros em que estão inseridos.

Pensar o espaço literário enquanto portador de um caráter de deriva pode abrir caminho para a realização de leituras críticas acerca da literatura

que se distanciem das perspectivas canônicas e que incluam temáticas e procedimentos diferenciados, como a da experiência não-normativa do corpo aliada às oscilações de gêneros literários e textuais que abordamos aqui. Reafirmamos a importância de se investigar tais questões no campo literário, pois assim amplia-se a própria compreensão do que têm significado as produções literárias das últimas décadas, tanto no Brasil como em Portugal, e também em outros contextos.

No que se refere aos estudos sobre as obras de Caio Fernando Abreu e de Al Berto, o presente trabalho trouxe aos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e à crítica literária de maneira mais ampla uma análise comparativa em que foi possível constatar um procedimento comum aos dois autores em seus livros: o tema da experiência do corpo em que as identidades de gênero sexual dos personagens são oscilantes, tornando dessa maneira também oscilantes os gêneros textuais dos livros em que comparecem esses personagens. Essa solução estética que se apresenta em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Abreu, e *Lunário*, de Al Berto, possibilita que se investigue em que medida a deriva de gêneros ocorre nos demais livros dos autores. Contribui para tal investigação o dado que apontamos, ainda que brevemente, no segundo capítulo: em diversos livros de Abreu e de Al Berto, são partilhadas entidades imigrantes, seja o local de origem dos personagens (o Passo da Guanxuma, de Abreu), seja personagens que comparecem em mais de um livro (como Nému, Zohía e (Nervo)Kid, de Al Berto); essa partilha de entidades imigrantes traz a hipótese de que todos os livros de cada autor componham uma única grande obra em que se diluem as fronteiras entre os volumes individuais.

Assim, os livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, e *Lunário*, de Al Berto, bem como o conjunto das obras de ambos os autores, comparecem nos contextos literários brasileiro e português como importantes manifestações do que foi analisado no presente trabalho através da performatividade *drag*, da teoria *queer* e da deriva de gêneros, uma vez que fazem oscilar simultaneamente os gêneros sexuais dos personagens, os gêneros literários dos livros e também os gêneros textuais ficção e autobiografia, o que foi possível compreender através do conceito de

autoficção. Abreu e Al Berto são representativos de uma escrita que realiza o *queering* dos gêneros canônicos.

Como uma das oscilações de gêneros empreendidas por Caio Fernando Abreu e por Al Berto em seus livros é entre o ficcional e o autobiográfico, considero apropriado nestas considerações finais relatar que, durante meu percurso ao longo do Mestrado, busquei paralelamente em minha vida pessoal a experimentação das desestabilizações de gêneros que estudei. Essa busca deu-se das seguintes maneiras: escrevendo um *blog* autoficcional com uma enunciação que se pretendeu *queer*, através do pseudônimo Cesar R. Pontual e de seus desdobramentos; travando contatos, ainda que superficiais, com o transhomem João W. Nery e com a *drag queen* Fancy Guy; frequentando uma noite paulistana que pode ser entendida pelo *queer*, mesmo que não se denomine *queer* ou justamente por não se denominar *queer*; correspondendo-me compulsivamente com minha amiga Manuela Cretella Foglio, que reside nos Estados Unidos há alguns anos; acompanhando na rede social as postagens da *webdrag* Kathya Cegha, que com humor desmontava pensamentos rígidos e equivocados; frequentando a Casa 24, lar carioca de Sara Panamby e Filipe Espindola, cujos corpos criativos e performáticos rejeitam o rótulo “artista”; realizando, ocasionalmente, uma performatividade *drag* através de uma estética andrógina ou *crossdresser*; e permitindo-me vivências eróticas do corpo para além das dicotomias mais óbvias.

Caio Fernando Abreu, no Brasil, e Al Berto, em Portugal, buscaram em suas vidas e em seus livros romper com as restrições de gêneros sexuais e textuais. *Queers*, antes que houvesse de fato uma teoria *queer*, realizaram performances literárias que se tornaram representativas de um momento histórico marcado pela fragmentação do sujeito nos seus diversos níveis identitários. Essas circunstâncias históricas, ao serem apresentadas na escrita literária, acabam também por serem extrapoladas. Ler esses autores é encarar as oscilações e dissoluções dos limites em rostos como os de Dama da Noite e de Kid – entre tantos outros personagens – que se maquiam para se camuflarem diferentes da normatividade e para marcarem de maneira inevitável a deriva de todos os gêneros.

Maquillage

C'est camouflage

C'est camouflage

Et je n'aime pas

(Le microphone et moi)

REFERÊNCIAS

Obras de Caio Fernando Abreu

- ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- _____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.
- _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- _____. *As frangas*. São Paulo: Globo, 2002a.
- _____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Obras sobre Caio Fernando Abreu (livros, capítulos de livro, artigos, teses, dissertações e monografias acadêmicas)

- BARBOSA, Nelson Luís. *“Infinitivamente pessoal”*: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. Orientadora: Sandra Margarida Nitrini.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- BRAGA JUNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Orientador: Eduardo de Assis Duarte.
- COELHO, Mariana de Moura. *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2010. Orientadora: Cíntia Carla Moreira Schwantes.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.
- MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2006. Orientadora: Nea Maria Setúbal de Castro.
- PEN, Marcelo. Quem tem medo de Caio F.?. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, pp. 9-16.
- SOUZA, Pedro. Escrita e imagem de si: subjetivação inconclusa em narrativas homoeróticas. In: LOPES, Denilson et al. (org.). *Imagem & diversidade sexual: estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004, pp. 189-194.
- VALENCIANO, Flávia Merigue. *Travessias solitárias: um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2010. Orientadora: Vima Lia de Rossi Martin.

Textos publicados na imprensa e internet sobre Caio Fernando Abreu

- BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *PaLavra*. Depto. De Letras da PUC-Rio, nº 4. Rio de Janeiro: Grypho, 1997, pp. 7-15.
- TORRES, Rodolfo Luiz Brito. O “entre-lugares”: uma leitura *queer* do conto *Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu. In: *A MARGem – Estudos*.

Uberlândia, n. 2, pp. 51-56, julho/dezembro 2008. [Acesso em 26/03/2012.] Disponível em: <http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem2/estudos/MARGEM1-E17.pdf>.

Obras de Al Berto

- AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- _____. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.
- _____. *Diários*. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa, 2012.

Obras sobre Al Berto (livros, capítulos de livro, artigos, teses, dissertações e monografias acadêmicas)

- AMARAL, Fernando Pinto do. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. In: *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, pp. 119-130.
- ANGHEL, Golgona Luminita. *A metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. Orientador: Fernando Pinto do Amaral. Co-orientador: Nuno Nabais.
- FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: *frenesi*, 1999.
- _____. *Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Orientador: Luis Alberto Ferreira.
- _____. *A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da

- Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto*. Manaus: UEA Edições, 2013.
- LUGARINHO, Mário César. Al Berto, in memoriam: the luso queer principle. In: ARENAS, Fernando; QUILAN, Susan Cathy (orgs.). *Lusosex: gender and sexuality in the portuguese speaking world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, pp. 276-299.
- _____. Homocultura e literatura: de volta ao “luso princípio queer”. In: LOPES, Denilson et al. (org.). *Imagem & diversidade sexual: estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004, pp. 234-239.
- PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- RODRIGUES, Bruno César Martins. Lendo *Lunário*, de Al Berto, pela autoficção. In: *Revista Desassossego*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da USP, nº 7, junho-2012, pp. 25-35.
- SABINE, Mark. Um olhar consumidor: o antropofagismo *luso-queer* nos “Truques de ilusionismo” de Al Berto. In: LOPES, Denilson et al. (org.). *Imagem & diversidade sexual: estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004, pp. 240-245.
- _____. “Pedaços de corpos envoltos no coral”: cânone literário, identidade e expressão “queer” em “Salsugem” de Al Berto. In: *Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, nº 173, p. 47-63, janeiro-abril 2010.

Textos publicados na internet sobre Al Berto

- BIONE, Carlos Eduardo. A migração sob o signo do desejo: Al Berto. Ao Pé da Letra (UFPE), Recife, v. 4.1, p. 1-6, junho de 2002. [Acesso em 20/02/2011.] Disponível em: <http://ebookbrowse.com/carlos-eduardo-bione-a-migracao-sob-o-signo-do-desejo-al-berto-pdf-d36650225>.

VIEGAS, Francisco José. Al Berto: a entrevista à Ler em 1989. [Acesso em 04/03/2012.] Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>.

Blog sobre Caio Fernando Abreu e Al Berto

o dia em que al berto e caio fernando abreu se encontraram. [Acesso em 17/07/2012.] Disponível em: <http://odiaemquealbertoecao.blogspot.com.br/>.

Obras teórico-críticas

ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: pressupostos para poética *queer*. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, nº 18(3), pp. 837-864, setembro-dezembro de 2010.

ANTÔNIO, João. Mariazinha tiro a esmo. In: _____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papius, 1994.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.15, 2009. [Acesso em 01/12/2011.] Disponível em: http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/09/30/_canone-literario-e-valor-estetico/

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Coleção Os Pensadores). Tradução: José Lino Grünnewald et. al.. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 57-73.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 309-351.
- BLOOM, Harold. Uma Elegia para o Cânone. In: _____. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, pp. 23-46.
- BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 248-256.
- BRIOSO, Jorge; MONTERO, Oscar. Apuntes para una crítica “invertida”. [Acesso em 04/03/2012.] Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Montero-Brioso.htm>.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. _____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 151-172.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Organização: Armando Freitas Filho. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ática, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. O Desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente (org.) *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DEBORD, Guy. Theory of the Dérive. In: SELLARS, John (ed.). *Nomadic trajectories*. *PLI Warwick Journal of Philosophy* - Volume 7, 1998, pp. 7-12.
- DERRIDA, Jacques. The law of genre. Translated by Avital Ronell. In: *Critical Inquiry*. Chicago, vol. 7, nº 1, On Narrative. The University of Chicago

- Press Stable: Autumn, 1980, pp. 55-81. [Acesso em 19/09/2013.]
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343176>.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Coleção Ditos & Escritos, vol. III). Org. e seleção de texto: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 47-59.
- _____. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10ª reimpressão. São Paulo: Graal, 2009.
- _____. *História da Sexualidade I: a vontade do saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 20ª reimpressão. São Paulo: Graal, 2010a.
- _____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 13ª edição. São Paulo: Graal, 2010b.
- GARCIA, Wilton. Dama da Noite – o filme. In: _____. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: U. N. Nojosa/FAPESP, 2004, pp. 211-221.
- _____.; SANTOS, Rick (orgs.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Apresentação: Ruth Escobar. Introdução: Jean-Paul Sartre. Tradução: Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALPERIN, David M.. The normalization of Queer Theory. In: ELIA, John P.; LOVAAS, Karen E.; YEP, Gust A.. *Queer Theory and Communication: from disciplining queers to queering the discipline(s)*. Binghamton: Harrington Park Press, 2003, pp.339-343.
- JAGOSE, Annemarie. *Queer theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- LUGARINHO, Mário César. Antropofagia crítica: para uma teoria queer em português. In: *Olhar, Revista do Centro de Humanidades da UFSCar*, nº 17, 2010, pp. 105-111.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e Vice-Versa. IN: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf (orgs.). *Literatura na América Latina*. Tradução: Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol); Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EdUSP/Centro Ángel Rama, 1993, pp. 115-161.
- NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EdUSP, 2000, pp. 125-182.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- PARSONS, Terence. *Non-existent Objects*. New Haven: Yale University Press, s/d.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002, pp. 541-572.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. In: ALETRIA, v. 18, pp. 173-179, julho-dezembro 2008.

- SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, nº 5 (1-2), pp. 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 28, janeiro-junho de 2007.
- STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: a proposal. In: CREW, Louie (ed.). *The gay academic*. California: ETC, 1978, pp. 135-151.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *Poética da prosa*. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, s/d.
- VALE DE ALMEIDA, Miguel. Ser *mas* não ser, eis a questão. O problema persistente do essencialismo estratégico. In: *Working Paper CRIA 1*, Lisboa: 2009.

Discografia

- THE DOORS. Queen of the highway. In: *Morrison Hotel*. Estados Unidos: Elektra/Wea, 1990, CD.
- VIVE LA FÊTE. Maquillage. In: *Nuit blanche*. Bélgica: Surprise Records, 2003, CD.

Filmografia

- VELUDO AZUL (BLUE VELVET). Direção: David Lynch. Produção: Fred Caruso. Estados Unidos: De Laurentüs Entertainment Group, 1986, DVD.