



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Daniel Rosa Machado

**Dor e desejo: vertentes do homoerotismo e da homofobia em contos de Caio**

**Fernando Abreu**

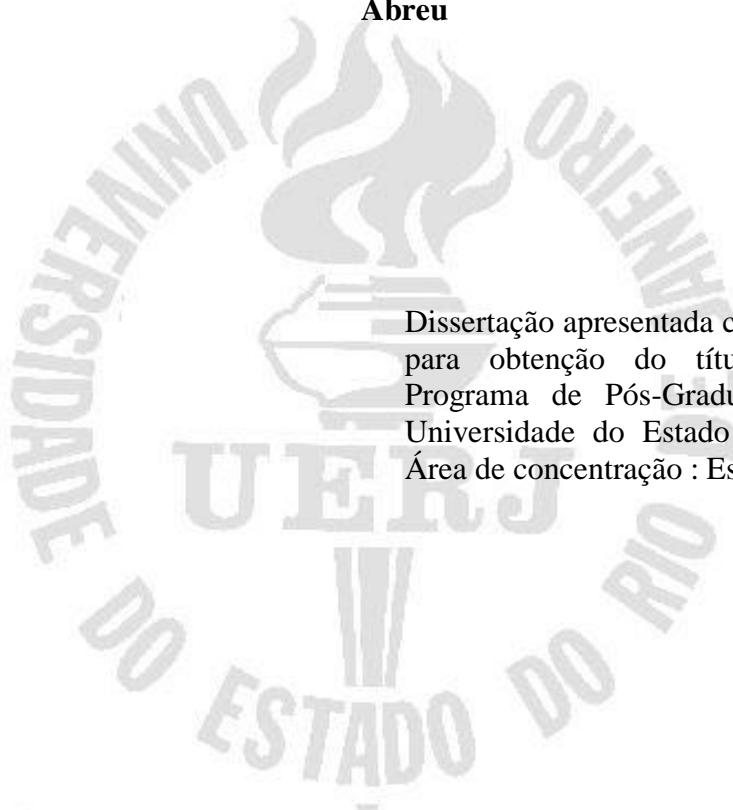
Rio de Janeiro

2021

Daniel Rosa Machado

**Dor e desejo: vertentes do homoerotismo e da homofobia em contos de Caio Fernando**

**Abreu**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração : Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A162 Machado, Daniel Rosa.  
Dor e desejo : vertentes do homoerotismo e da homofobia em contos de  
Caio Fernando Abreu / Daniel Rosa Machado. – 2021.  
123 f.

Orientador : Leonardo Davino de Oliveira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação - Teses. 2.  
Homofobia na literatura - Teses. 3. Homossexualidade na literatura – Teses.  
4. Erotismo na literatura – Teses. 5. Contos brasileiros – Teses. I. Oliveira,  
Leonardo Davino de, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Daniel Rosa Machado

**Dor e desejo: vertentes do homoerotismo e da homofobia  
em contos de Caio Fernando Abreu**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre, ao  
Programa de Pós-Graduação de Letras da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração : Estudos de Literatura.

Aprovada em 30 de junho de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Professor Doutor Leonardo Davino de Oliveira, pela disponibilidade, atenção, parceria e sobretudo liberdade ao me permitir fazer esta pesquisa da forma como eu gostaria, sempre dialogando e nunca impondo.

À minha banca, formada pelos Professores Doutores Davi Ferreira de Pinho e Marcelo dos Santos, pela disponibilidade, suporte, observações precisas e sugestões de leitura.

Ao meu companheiro de vida há muitos anos e melhor amigo, por nunca deixar de me apoiar e sempre acreditar em mim, principalmente quando eu mesmo sou o primeiro a duvidar de minha capacidade. Sem sua presença na minha vida, não sei onde estaria neste momento.

À minha mãe Marilza, ao meu pai Valter, à minha tia Gracinda, e a outros familiares e amigos, por, de uma maneira ou de outra, terem me ajudado a chegar até aqui e ir além.

A Caio Fernando Abreu, por ser este autor atemporal cujos textos me permitem descobrir cada vez mais sobre mim mesmo e me fazem compreender que não sou o único, nos momentos em que me sinto só.

À UERJ, por simplesmente ser a UERJ!

O maior impacto foi com *Morangos mofados*. Eu era uma menina, estava passando pela primeira dor de cotovelo e, quando li, vi que o que sentia não era uma coisa estranha, era comum aos seres humanos. Saber que há outras pessoas (que sentem o mesmo que a gente) nos torna menos solitários. Era como uma mão invisível fazendo cafuné. Caio tem outras coisas espetaculares, como os contos “Natureza viva” e “Aqueles dois”. Ele me ajudou a me entender e me ensinou a ver beleza na dor

*Martha Medeiros*

## RESUMO

MACHADO, Daniel Rosa. *Dor e desejo: vertentes do homoerotismo e da homofobia em contos de Caio Fernando Abreu*. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho investiga como, através dos usos da linguagem, das estruturas narrativas e do contexto histórico, político e social dos anos 1970-80 no Brasil, as homofobias institucional e internalizada constroem as identidades de sujeitos homoeróticos em quatro contos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996): “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados* [1982], e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, e “Pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* [1988]. Nossa pesquisa buscará mostrar como, pela sua literatura, Caio Fernando Abreu problematizou as várias nuances da relação entre homoerotismo e homofobia e o(s) lugar(es) desses indivíduos na sociedade brasileira, e assim ratificar o quanto sua obra foi – e continua sendo – de suma relevância para a representação da pluralidade de tantas subjetividades no que se refere ao desejo homoerótico e suas interdições.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Sexualidades. Homoerotismo. Homofobia.

## RESUMEN

MACHADO, Daniel Rosa. *Dolor y deseo: aspectos del homoerotismo y de la homofobia* encuentros de Caio Fernando Abreu. 2021. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabajo estudia cómo, através de los usos del lenguaje, las estructuras narrativas y el contexto histórico, político y social de las décadas de 1970 y 1980 en Brasil, las homofobias institucional e internalizada construyen las identidades de los sujetos homoeróticos em cuatro cuentos del escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996): “Terça-feira gorda” y “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados* [1982], y “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, y “Pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* [1988]. Nuestra investigación busca mostrar cómo, por intermedio de su literatura, Caio Fernando Abreu problematizo los diversos matices de la relación entre homoerotismo y homofobia y el(los) espacio(s) de estos individuo sen la sociedad brasileña, para ratificar lo mucho que su obra fue – y sigue siendo – de suma relevancia para La representación de la pluralidad de tantas subjetividades com respecto al deseo homoerótico y sus interdicciones.

Palabras clave: Caio Fernando Abreu. Sexualidades. Homoerotismo. Homofobia.



## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>8</b>
<b>1</b>	<b>HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA: TRAJETÓRIAS EM PARALELO .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1</b>	<b>Homofobia: a complexidade de um preconceito .....</b>	<b>26</b>
<b>2</b>	<b>HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA NA LITERATURA BRASILEIRA .....</b>	<b>36</b>
<b>2.1</b>	<b>Precursores de Caio Fernando Abreu: da Colônia à redemocratização .....</b>	<b>39</b>
<b>3</b>	<b>HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA EM CAIO FERNANDO ABREU .....</b>	<b>49</b>
<b>3.1</b>	<b>Para além do homoerotismo, a AIDS .....</b>	<b>59</b>
<b>4</b>	<b>ELIMINAÇÃO DO DESEJO: “TERÇA-FEIRA GORDA” E “UMA PRAIAZINHA DE AREIA BEM CLARA, ALI, NA BEIRA DA SANGA” .....</b>	<b>67</b>
<b>5</b>	<b>INICIAÇÃO SEXUAL: “SARGENTO GARCIA” E “PEQUENO MONSTRO” .....</b>	<b>92</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>113</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>118</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sobram motivos para *não* se falar de Caio Fernando Abreu. Falecido em 1996, precocemente aos 47 anos, por complicações decorrentes da AIDS, o autor gaúcho simplesmente queimou toda sua produção ficcional não publicada até aquele momento. Ele, que sempre teve horror a rótulos e levou essa concepção para sua literatura, odiava a possibilidade de seus inéditos postumamente editados virem sob alcunhas como *as últimas histórias do autor gay e morto pela AIDS*. Jornalista, conhecia bem os meandros sensacionalistas que as editoras usariam para lucrar em cima de sua desgraça pessoal. Ademais, exímio revisor, não permitiria que textos inacabados ou outrora excluídos por ele mesmo manchassem uma obra que lhe custou tanto para ser produzida, visto que a literatura nunca foi sua principal fonte de renda. Portanto, pouco material inédito foi lançado após sua morte: seis contos, uma compilação de cartas e a produção poética achada em cadernos. Fora isso, apenas coletâneas e reedições com algum novo estudo ou prefácio. Sendo assim, é um autor que supostamente traria poucas novidades e não renovaria o interesse dos leitores.

Outro motivo: Caio Fernando Abreu jamais foi um escritor balizado pela tradicional crítica literária. Como mostraremos no segundo capítulo desta dissertação, seu nome sequer é mencionado nas edições revistas e mais atuais dos principais compêndios sobre história da literatura brasileira adotados nos cursos de Letras. Irônico e exotérico, teria ele prognosticado o seu lugar segundo a crítica quando deu ao seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?* [1990] o subtítulo “um romance B”? Poucos estudos acerca de sua vida e obra viraram livros; quando sim, esgotados e vendidos em sebos físicos e virtuais por preços acima da média. Como estudar, portanto, uma obra cuja crítica se faz tão pouco acessível?

Temos mais um: o desconhecimento acerca do autor. Assim como a crítica, a mídia o jogou no limbo: seu nome não é citado nos principais jornais e revistas que circulam pelo país. Não há notícias, matérias, reportagens, nada! Recentemente, em 25 de fevereiro de 2021, comemoraram-se os 25 anos de sua morte. O verbo é mesmo esse – *comemorar*? Onde se falou dele nas redes sociais? Algum evento patrocinado por editora? Alguma nota da Academia Brasileira de Letras? Passaram filmes baseados em seus textos? O documentário *Para sempre teu, Caio F.*, que versa acerca de sua vida e obra, está disponibilizado para aluguel em única plataforma de streaming... Apenas homenagens esparsas de um e outro admirador que se deu o trabalho de não o esquecer. É mínima a chance de o/a estudante

ingresso/a no curso de Letras ter ouvido menção ao autor durante sua formação básica, e o risco é alto de sair da formação superior igualmente sem ter esse contato. Isso posto, quem afinal é Caio Fernando Abreu?

E, por trás desses, esconde-se o mais preponderante de todos: o preconceito. Ironicamente, quem tanto usou de sua arte para refletir sobre estereótipos e estigmas na tentativa de combatê-los tem sua obra pormenorizada justamente por conta dos mesmos preconceitos: ter pregado a sexualidade desvinculada de rótulos e dogmas, além de ter morrido vítima da AIDS. Foi para fugir do preconceito que Caio Fernando Abreu queimou seus textos inéditos e deixou admiradores órfãos do tanto que certamente ele ainda teria a oferecer. É por conta do preconceito sobre o que ele tematizava em suas obras e o registro popular empregado que parte da crítica até hoje coloca sua literatura em um lugar inferior e desconsidera toda riqueza de sua linguagem. Outrossim, é por causa do preconceito que uma sociedade hipocritamente conservadora se esquece de uma voz tão potente que, entre o final dos 1980 e o início dos 1990, ganhou a crítica internacional justamente por apresentar ao mundo um Brasil desmistificado, retrógrado, machista, homofóbico e sorofóbico. A verdade que aqui já tanto incomodava foi a mesma que lhe rendeu várias sessões de autógrafos pela Europa.

Curiosamente, ao elencarmos motivos pelos quais Caio Fernando Abreu pode *não* ser lido, estamos reforçando as razões pelas quais ele *deve* e *merece* ser lido. Porque, apesar da carência de inéditos, sua obra continua de uma atualidade imensurável ao transpor as mesmas aflições, indagações e urgências da sociedade brasileira de meio século atrás. Tão atual a ponto de, no início da década de 2010, fragmentos de seus escritos terem ganhado a internet, povoado publicações do recém-criado Facebook e serem compilados no livro *Caio Fernando Abreu de A a Z*, de 2013, pela Nova Fronteira. Para além da força de sua linguagem, está a verdade de sua essência naquilo que o ser humano parece passar toda a vida à busca: a compreensão de si, do outro e do mundo que o cerca.

Ele *deve* ser lido porque, a despeito da crítica de gabinete, há um enorme corpo discente e docente nas universidades brasileiras que se debruça sobre a sua obra e discute suas intermináveis camadas por meio de artigos, ensaios, monografias, dissertações, teses, anais, seminários, congressos... Uma produção científica séria, incessante e inquieta por trazer novos olhares, novas leituras, novas possibilidades... Ele *merece* ser lido para ser lembrado, celebrado e estudado nas mídias, nas escolas e nas universidades. E, decerto, *deve* e *merece* ser lido para que sua arte, que ele performaticamente dizia ser inútil, rompa com os

preconceitos, estereótipos e estigmas, contra os quais resistiu solitária e bravamente, inclusive, conforme mencionamos, ao atear fogo naqueles inéditos.

Por esses e outros porquês explanados ao longo desta dissertação escolhemos a obra de Caio Fernando Abreu como nosso *corpus* de estudo. Nossa intenção é mostrar, por meio dos diálogos intra e intertextuais, como o autor empregou diversas estratégias linguísticas e narrativas para construir personagens que, embora compartilhassem o desejo homoerótico, fossem diferentes entre si. Almejamos deixar entendido que, dessa maneira, Caio Fernando Abreu observava a sociedade como um amálgama de individualidades plurais. Ao retomar argumentos narrativos, o ficcionista se dispunha a estender a perspectiva do texto anterior e assim, mesmo dividindo a mesma dor, o substrato subjetivo de cada personagem era incapaz de permitir a repetição de atitudes, falas e pensamentos. O mesmo inculcando em um novo, posto que em essência somos tão similares quanto adversos.

E então refletimos: como poderíamos fazer diferente? Como poderíamos cooperar com uma nova possibilidade de leitura em meio a tantos trabalhos já feitos e disponibilizados? Em nossas pesquisas, verificamos que a temática homoerótica é a mais estudada na obra do autor, independente do gênero textual que lhe sirva como suporte. No entanto, percebemos que a homofobia não era um aspecto com o qual se aprofundavam no estudo da construção identitária desses sujeitos homoeróticos. Achamos interessante, portanto, traçar um paralelo entre homoerotismo e homofobia nos textos do autor e nos demos conta de que, nas representações de Caio Fernando Abreu, esta é contrapartida para aquele, que, assim sendo, não se realiza de forma plena.

Outro desafio se impôs: como abordaríamos o homoerotismo por um viés que não maculasse o que entendemos como projeto literário do autor? Em outras palavras, como faríamos para não isolar da sociedade e nem rotular o sujeito homoerótico? Acreditamos ter encontrado um norte na discussão proposta em alguns apontamentos de Barcellos (2002) em um longo ensaio no qual discorre sobre a relação entre literatura e as possibilidades de representação do homoerotismo. De acordo com o pesquisador, *homoerotismo* é um conceito muito mais abrangente e que pode dar conta de uma crítica literária que perpassasse qualquer momento histórico, desde a pederastia grega e sodomia medieval até chegar às questões identitárias contemporâneas, como os recentes direitos adquiridos ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e/ou gênero e à adoção de crianças ou reprodução assistida por esses indivíduos solteiros e/ou casados. Por conta da amplitude do seu escopo, o termo não se limita à presença de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos.

Na concepção de Barcellos, a variação adjetiva do termo ao classificar um nicho literário – literatura *homoerótica* – não estabelecerá conexão com identidades socialmente construídas em um dado curso histórico, diferente de literatura *homossexual* e de literatura *gay*. Enquanto *literatura homossexual* se restringiria ao período entre 1869 e 1968, que abrange desde o início dos estudos clínicos experimentais e depreciativos acerca da sexualidade “desviante” à condição de autodefesa e questionamento de si, *literatura gay* por sua vez designaria a autoafirmação inequívoca de si, oriunda de um novo estilo de vida e da construção de um movimento organizado na busca de inserção social, visibilidade e direitos igualitários. O marco divisor entre as duas é a revolucionária marcha de Stonewall, em junho de 1969. Dessa maneira, no tocante à crítica literária, o conceito de homoerotismo não se submeteria a estereótipos, padrões ou identidades estranhas à personagem em si, o que facilitaria uma metodologia de pesquisa na qual seriam evitadas a reprodução de estruturas homofóbicas de pensamento (“literatura homossexual”) e a rendição à lógica do capital como consequência da liberalização de costumes (“literatura gay”), conforme demonstra Péret (2011) em livro que aborda aspectos da chamada “cultura gay” no Brasil das últimas duas décadas do século passado:

No Brasil, depois da morte do cantor Cazuza, em 1990, em decorrência da Aids, alguns cantores e escritores, como Cássia Eller, Caio Fernando Abreu, Ney Matogrosso e Renato Russo, começaram a expor com mais liberdade sua orientação sexual. Houve também, principalmente nos grandes centros urbanos, aumento no número de boates, bares e eventos culturais gays que passaram a dialogar mais com as festas héteros.

A sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) veio dar nome a esse recém-inaugurado segmento de mercado [...].

O denominado *pinkmoney* - outro nome criado pelos norte-americanos - representou uma mudança significativa a partir dos anos 1990. Com a consolidação de um mercado de serviço específicos para o público gay, ampla rede de conceitos, produtos e tendências passou a orientar e a fazer parte do cotidiano dos gays de classe média que viviam nas grandes cidades. A noção de identidade, tão importante para os militantes e jornalistas das décadas de 1970 e 1980, foi sendo gradualmente substituída pela de “consumidor” ou “público gay”. Acusada de superficial, consumista e apolítica, a sigla GLS encampou movimentos e projetos diversos, entre eles a [publicação] *Sui Generis* (PÉRET, 2011, p. 83-5, grifos originais).

Para Barcellos (2002), o homoerotismo necessita ser lido, estudado e criticado como uma prática discursiva, e por esse motivo ele argumenta que investigar a relação entre literatura e as diversas representações das práticas homoeróticas é uma tentativa de entender o texto, a si mesmo e o mundo em que se vive(u), uma vez que dessa maneira tanto o crítico como o leitor comum se abrem às extensivas perspectivas do contexto histórico, social, político e cultural daquela obra em que o homoerotismo é/foi colocado em discurso. Portanto,

a compreensão global de uma cultura ou sociedade decorre também de um olhar mais crítico sobre seus códigos, dentre os quais aqueles que moldam a heterossexualidade e, por exclusão, a não-heterossexualidade.

Embora não se atenha à problemática, a homofobia estrutural certamente está inserida no conjunto de códigos aos quais Barcellos se refere em seu ensaio. Como ele afirma, é necessário “sintonizar” não somente os discursos negativos presentes na obra como também as “vozes positivas” que a constituem: as perdas e os ganhos, por mais que o texto em si transpareça pender a apenas um lado dessa balança. A homofobia internalizada igualmente necessita fazer parte do mesmo conjunto de códigos interpretados, uma vez que, segundo citação de Alberto Mira, é fundamental incluir na apreciação de escritos homotextuais “a negação da homossexualidade como traço próprio das identidades homossexuais em ambientes diversos” (MIRA, 1999, p. 344 *apud* BARCELLOS, 2002, p. 33).

Desse modo, o homoerotismo não deve ser pensado individualmente e sim dentro de contextualizações culturais nas quais está inserido, como na questão do sistema de gênero, regimes epistêmicos (múltiplos saberes de uma época que, apesar de suas especificidades e objetos distintos, constituem uma ideia, ideologia ou conceitos que compartilham de características gerais) e projetos identitários, que necessariamente se submetem a sistemas socioeconômicos e estruturais de poder. Por isso, as dinâmicas socioculturais têm de ser consideradas como constituintes de uma obra, e não apenas identificadas como elementos externos:

[A] Hermenêutica é um instrumento precioso para captar a dialética em que o processo de construção e delimitação das identidades gays contemporâneas se mostra indissociável da tentativa de se ouvirem as vozes da tradição que nos constrói. A tarefa da crítica é, nessa perspectiva, o reconhecimento de nossa própria alteridade frente a essa tradição (BARCELLOS, 2002, p. 59).

É dessa maneira que esta dissertação pretende ler os textos de Caio Fernando Abreu aqui selecionados. Para tal, ela foi estruturada em cinco capítulos. O primeiro se trata do mais conceitual, no qual explanamos o arcabouço teórico em que nos baseamos: as reflexões de Freire (2002) sobre homoerotismo, as ponderações de Borrillo (2016) a respeito de uma crítica histórica da homofobia e mais precisamente os apontamentos de Antunes (2016) acerca da homofobia internalizada. Nunca com a intenção de encerrarmos o debate, também neste capítulo traçamos um panorama histórico-social das trajetórias em paralelo do homoerotismo e da homofobia nas civilizações ocidentais e algumas de suas representações literárias, a fim

de melhor entendermos esse processo e estabelecermos conexões com a literatura do nosso autor.

No segundo capítulo, aportamos no Brasil e selecionamos autores que tematizaram vertentes do homoerotismo em obras que consideramos fundamentais de nossas letras, do período colonial até a redemocratização nos anos 1980, com as quais Caio Fernando Abreu estabelece um diálogo em sua literatura, fosse delas divergindo, fosse com elas convergindo. Fica evidente que a escrita é um importante instrumento artístico com o qual se representaram, durante séculos, imaginários sociais acerca do homoerotismo e as estratégias homofóbicas empregadas para interdita-lo ou restringi-lo às surdinas. O terceiro capítulo dá continuidade ao antecessor, porém a partir dele entramos a fundo na produção de Caio Fernando Abreu, desde seu primeiro livro lançado – *Limite branco*, de 1969, – a seu último texto ficcional publicado em vida – o conto “Depois de agosto”, presente em *Ovelhas negras*, de 1995.

Por fim, o quarto e o quinto capítulos condensam bastante o que esta pesquisa se propõe: um trabalho de interpretação acerca dos textos do nosso autor. Não é nossa intenção submeter o *corpus* selecionado a teorias, com a finalidade de a qualquer custo provarmos uma ou outra linha de pensamento; mas sim que a teoria trabalhe junto ao *corpus*, a fim de que se forme uma rede coesa de leituras. Dessa maneira, cada um dos quatro contos escolhidos para exame (“Terça-feira gorda”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Sargento Garcia” e “Pequeno monstro”) descreve uma experiência homoerótica singular que resulta na elaboração de quatro identidades distintas entre si, apesar de também existirem conexões. Como convite à continuação de sua leitura, fazemos nossa a essência das seguintes palavras de Moriconi (2016), na apresentação do livro que reúne cartas de Caio Fernando Abreu, do qual é organizador:

A leitora e o leitor de Caio sabem que em sua ficção ele enfrentou de frente essas questões [ditadura, homofobia, sorofobia...], a um só tempo delicadas e brutais. Estamos diante do autor de algumas obras-primas da literatura gay no Brasil, como os contos “Sargento Garcia” e “Aqueles dois”, assim como a notável narrativa de “Pela noite”, a mais completa tradução literária, em nossa ficção finissecular, de uma típica noitada urbana em versão périplo-gay-pelos-bares-e-clubes-em-busca-de-sexo-amor. Poucas obras em nossa literatura gay expõem tão bem quanto a de Caio o paradoxo da questão homossexual, como questão simultaneamente lateral e central na constituição da subjetividade. Lateral do ponto de vista social. Central do ponto de vista afetivo (MORICONI, 2016, p.7).

## 1 HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA: TRAJETÓRIAS EM PARALELO

Entendido como a admiração, a contemplação e a aproximação erotizada entre indivíduos do mesmo sexo e/ou gênero sem que haja a necessidade da ocorrência de relações sexuais entre eles e tampouco da identificação como homossexuais, o *homoerotismo* se constitui uma prática documentada pelos pesquisadores desde quando os seres humanos passaram a deixar algum vestígio gráfico de sua existência neste planeta. De acordo com Adaid (2016), em artigo no qual aponta as conexões entre homoerotismo e homofobia na Pré-História, para que possamos compreender o processo de construção daquilo que hoje é denominado sociedade patriarcal, torna-se pertinente uma grande volta ao passado.

O pesquisador aponta que já na Idade da Pedra Lascada ou Período Paleolítico haveria uma forte divisão de tarefas, para as quais os homens se destinariam à caça e as mulheres ao provento de alimentos próximos (como folhas e vegetais) e aos cuidados de idosos, crianças e doentes. Pinturas nas paredes das cavernas indicam que, ao cultuarem a figura da mulher e as partes do seu corpo, o feminino seria respeitado e adorado, no que os antropólogos acreditam se tratar de uma sociedade baseada no matriarcado. Uma vez que o processo de gestação poderia se dar longe dos maridos que passavam meses na caça, presume-se que haveria a crença de que as mulheres fossem deusas por conceberem sozinhas a vida.

Entretanto, o estabelecimento em locais fixos, o advento da agricultura e a criação de animais na Idade da Pedra Polida ou Período Neolítico teriam acarretado uma enorme mudança na dinâmica daquelas sociedades. Ao perceberem que a procriação dos animais só se realizaria com a inserção de um macho da mesma espécie, toda adoração antes destinada à anatomia do feminino teria se transferido para o pênis e, analogicamente, à figura masculina, mesmo que ainda não atribuíssem todo poder da existência ao sêmen, como se verifica em culturas posteriores. Dessa maneira, depois de concluírem que o culto ao feminino seria uma falácia, tudo que a ele se referenciava teria sido subestimado e deslocado para uma visão falocêntrica de mundo, na qual o masculino se tornaria a origem da vida e prontamente alçado à figura de um deus. Dar-se-ia, portanto, fim ao matriarcado.

No trato das práticas homoeróticas, o articulista observa que não existe nada conclusivo por conta do escasso material encontrado, posto que aquelas organizações sociais ainda não dispunham de um sistema de escrita. Todavia, supõe-se que já no Período Paleolítico, por os homens ficarem longe de casa por tanto tempo, poderia ser muito usual a



prática da masturbação solitária e do sexo homossexual tanto entre as mulheres quanto entre os homens, inclusive com consentimento social, uma vez que não haveria interferências de uma moral e de um pudor religiosos para julgá-los. Com a diminuição do nomadismo e a forte noção de família trazidas no Neolítico, tais práticas possam ter sofrido processos de interdição, visto que o feminino e tudo por ele representado foram subjugados, e desempenhar o papel de passivo nas relações sexuais entre homens começasse a designar o indivíduo considerado menos forte, viril, capaz e provedor: em suma, ser menos homem que os demais.

Pressupomos toda essa narrativa muito apropriada à leitura a que este trabalho se predispõe, que é o de refletir acerca das conexões entre homoerotismo e homofobia na construção de identidades múltiplas de sujeitos homoeróticos em contos de Caio Fernando Abreu. Na implementação de uma cultura que passou a inferiorizar o feminino, simultaneamente a prática homossexual também se mostrou abjeta, uma vez que se entendeu que um dos parceiros desempenharia o “papel de mulher” durante o ato sexual. E esse jogo entre as posições do passivo e do ativo sexuais tem bastante repercussão nos contos do autor, como veremos. Dessarte e doravante, o lugar do homoerotismo nas sociedades – ora permitido, ora rechaçado – estará intrinsecamente conectado aos papéis destinados à mulher dentro dessas mesmas sociedades.

Nas culturas subsequentes, já letradas e organizadas socialmente sob a dinâmica patriarcal, os registros denotam que à posição sexual do passivo no sexo entre homens sempre foi atribuído valor pejorativo, até mesmo na grega clássica. Os documentos e os textos literários de cada uma dessas culturas formam um importante material de pesquisa para essa questão. Em artigo que discute a homossexualidade no Egito Antigo, uma das primeiras civilizações a adotar um sistema de escrita, Brancaglione (2011) assinala que as transcrições acerca das práticas sexuais entre homens, além de exíguas, são de difícil interpretação e todas relacionadas a fontes divinas, literárias ou a pessoas que pertenciam às elites da época.

Mesmo assim, segundo o pesquisador, é consenso entre os egiptólogos que a relação entre dois homens nunca foi reconhecida formal e institucionalmente, uma vez que o casamento e a família vinham em primeiro lugar, e ainda ligavam à homossexualidade a ideia de esterilidade. Ademais, associado a um certo valor de inferioridade da mulher naquela sociedade, apesar de ser uma cultura considerada de vanguarda para a época, os egípcios também menosprezavam a condição do homem passivo, à qual submetiam os seus prisioneiros de guerra com o objetivo de humilhá-los, de tal maneira que a palavra *hemiu* tanto significava efeminado como inimigo.

Alguns trechos de narrativas daquela época chegam ao nosso conhecimento nos dias de hoje graças ao trabalho de interpretação da escrita hieroglífica, pelas quais se observa que o sujeito ativo usufruía igualmente de má reputação, caso a relação viesse a público. Segundo Brancaglione (2011), uma delas é um conto que os egiptólogos acreditam ter sido muito famoso, no qual são descritos encontros amorosos entre um faraó (ativo) e um general (passivo), supostamente escrito a fim de macular o prestígio político desses homens. Embora os dois pertencessem às esferas mais altas da sociedade egípcia antiga, nota-se que a hierarquia era respeitada na representação das posições sexuais: ao faraó, titularidade máxima naquela sociedade e a quem era atribuído estatuto de deuses, coube o papel de ativo, tamanho seu poder para subjugar qualquer de seus comandados, estes ocupando o cargo que fosse.

Por conta de textos como esse, identificamos já no Egito Antigo a misoginia historicamente constitutiva do que na modernidade se entende como *homofobia* – aversão ao desejo homoerótico e ao prazer das práticas homossexuais, assim como a repulsa, o ódio e até mesmo o medo aos homossexuais. É uma tentativa coletiva constante de sobrepor a esses indivíduos um complexo sistema de exclusão, humilhação e agressão física, a fim de desumanizá-los por sua diferença, tal como o racismo, o antissemitismo e a xenofobia. Em livro no qual traça minuciosa análise crítica e histórica desse preconceito, Borrillo (2016) alega que uma valiosa contribuição do termo é que ele retira o “problema” do sujeito identificado como homossexual (o alvo) e o transfere para a pessoa que detém esse aglomerado de sentimentos negativos, seja ela não praticante da homossexualidade (homofobia institucional ou externa), seja ela praticante da homossexualidade (homofobia internalizada ou interna).

E, valendo-nos da concepção de Costa (2002) em livro no qual analisa a construção histórica da homossexualidade por meio das práticas discursivas, consideramos *homossexualidade* uma categorização teórico-científica que designa a prática de qualquer ato sexual cujo desejo seja o corpo de alguém do mesmo sexo e/ou gênero, desde a masturbação solitária ao sexo com penetração. Trata-se, portanto, de um enquadramento que se presta a dividir as pessoas em praticantes ou não daquilo que historicamente sempre foi entendido como anormal e abjeto, inclusive na própria concepção do termo, criado unicamente para rivalizar com a heterossexualidade, a prática que padroniza todas as outras sexualidades e lhes vale como parâmetro avaliativo. Essa conceituação deficiente nos coloca um outro impasse: se *homossexualidade* já é uma expressão por si só limitadora, a designação *homossexual* se

mostra ainda mais restritiva, por caracterizar a pessoa que possui interesse afetivo e sexual exclusivamente por outras do mesmo sexo e/ou gênero.

Isso posto, por uma questão de nomenclatura, ao utilizarmos o termo *homossexual* neste trabalho, seu emprego poderá ser lido tanto como “praticante da homossexualidade” como “praticante da não-heterossexualidade”. Não nos interessa aqui condicionarmos a prática exclusiva da homossexualidade ao termo *homossexual*, na qualidade de substantivo, uma vez que tal entendimento vem sendo superado graças aos estudos mais avançados sobre a sexualidade humana, nos quais se concebe a ideia de que pessoas que se identificam como bissexuais, pansexuais e fluidas não só podem como também praticam a homossexualidade, atualmente compreendida como algo múltiplo – *homossexualidades*. Portanto, a fim de englobar todas as (não)sexualidades possíveis, preferimos atribuir a homofobia institucional àqueles que se dizem não praticantes da homossexualidade e a homofobia internalizada àqueles que, por sua vez, são praticantes da homossexualidade, mesmo que não assumam publicamente e tampouco se identifiquem como homossexuais.

Nesse ínterim, é muito comum a confusão entre homoerotismo e homossexualidade, além do uso indiferente desses termos. Como salientamos no início deste capítulo, o homoerotismo é mais amplo na possibilidade de experiências entre pessoas do mesmo sexo e/ou gênero, inclusive sem que isso implique em prática sexual entre elas: ao admirar a beleza física de um outro homem, o sujeito não está praticando a homossexualidade, pois apenas essa contemplação não lhe incute manifestação sexual. Igualmente ocorre se, por falta de espaço no carro, um amigo senta no colo do outro. Da mesma forma que o erotismo seria contemplado se a situação acontecesse entre um homem e uma mulher por conta da aproximação dos corpos, sem que haja intenção sexual por parte deles, o equivalente entre pessoas que compartilham do mesmo sexo e/ou gênero é chamado de homoerotismo. Costa (2002) atenta-se para as muitas diferenças entre esses dois termos, conforme é demonstrado nas seguintes passagens:

Prefiro a noção de homoerotismo à de “homossexualismo” por três razões. A primeira é de ordem teórica. Diz respeito à maior clareza que proporciona o uso do primeiro termo e não dos termos convencionais de “homossexualismo” e “homossexualidade”. Homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex-oriented*. Como ressaltam Lewes e Stoller, interpretar a ideia de “homossexualidade” como uma essência, uma estrutura ou denominador sexual comum a todos os homens com tendências homoeróticas é incorrer num grande erro etnocêntrico. Penso que a noção de homoerotismo tem a vantagem de tentar afastar-se tanto quanto possível desse engano (COSTA, 2002, p. 21, grifos originais).

A segunda razão por que prefiro homoerotismo a “homossexualismo” é de ordem histórica. [...] A palavra “homossexual” está excessivamente comprometida com o contexto médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista de onde surgiu. [...] Sempre que a palavra é usada evoca-se, querendo ou não, o contexto da crença preconceituosa que até hoje faz parecer natural dividir os homens em “homossexuais” e “heterossexuais” (COSTA, 2002, p. 23-4).

[...] Não creio que a tática político-moral, que insiste em converter a palavra “homossexual” num vocábulo sem resíduo de preconceito, possa dar certo simplesmente porque afirma a pretensa naturalidade das tendências homoeróticas. Creio até o momento que continuar empregando o termo “homossexual” como sinônimo de denominador sexual comum a todas as possibilidades de atração homoerótica é um equívoco. Como também julgo equivocado afirmar a existência de uma tendência natural de uma minoria de homens a ser, sempre e em qualquer circunstância, exemplar de uma “mesma variação natural de homossexualismo”. Em meu entender continuar perpetuando tal crença significa manter o **sistema denominação** criado para fazer do homoerotismo a contrapartida rebaixada e degradada da sexualidade heteroerótica.

Esta é a terceira e última razão pela qual prefiro utilizar homoerotismo a “homossexualismo” (COSTA, 2002, p. 35, grifo nosso).

Portanto, valendo-nos das próprias palavras do psiquiatra, o homoerotismo é caracterizado de maneira oposta à homossexualidade, uma vez que esta, na qualidade de prática, se constituiria como uma necessidade inevitável de expressão do indivíduo que a possui. Como terminologia, *homoerotismo* também supera o binômio homossexual/heterossexual. Essa diferença conceitual é de suma importância para dar sentido às narrativas homoeróticas – e não homossexuais – de Caio Fernando Abreu, as inseridas neste trabalho ou não. Nelas, em momento algum os narradores rotulam suas próprias sexualidades ou as sexualidades dos personagens de seus relatos, mesmo que para o leitor elas pudessem estar muito bem enquadradas em um ou outro estereótipo. Esse é um movimento que de alguma maneira autoficcionaliza a fluidez sexual do escritor, conforme ele próprio sinalizou neste trecho de carta, datada dos anos 1980, cheia de sua crítica ácida e irônica, à amiga Paula Dip:

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

Convém mencionar que o uso de *homossexualismo* em vez de *homossexualidade* por Caio Fernando Abreu está em consonância com o momento da escrita dessa carta. Em seu celebrado *Devassos no paraíso*, um grande estudo sociocultural em que se observa o trato das

práticas homoeróticas no Brasil desde 1500, Trevisan (2018) pontua que o termo *homossexualismo* foi empregado pela primeira vez em 1869 pelo médico Karl Maria Kertbeny, no momento em que a ciência começou a debruçar-se sobre as práticas sexuais ditas desviantes. Por se contrapor etimologicamente à heterossexualidade, o termo designava sentido pejorativo e enquadrava o homossexual como clinicamente pervertido e detentor de uma doença.

O vocábulo, saído das ciências médicas, sem dúvida contribuiu para o fortalecimento da homofobia e, por consequência, para o silenciamento daqueles que foram classificados homossexuais. Somente mais de um século depois, em 17 de maio de 1990, e após muita discussão, que o termo foi atualizado para *homossexualidade* pela Organização Mundial da Saúde, que também retirou as práticas homossexuais do rol de doenças. Desse modo, o emprego de *homossexualismo* por Caio Fernando Abreu nessa carta para Paula Dip não representa concepção negativa alguma por parte do autor: era somente o consagrado à sua época, quando os debates sobre o assunto praticamente se atinham ao meio acadêmico.

Então não mais compreendida como doença, a noção de homossexualidade que se desenhou através dos tempos é muito diferente daquela exercida na sociedade grega clássica, um dos pilares culturais do que se convencionou chamar de Ocidente. Inclusive, segundo Foucault (2017), sequer havia ideia sobre heterossexualidade e homossexualidade, tamanho as práticas eram socialmente aceitas: enquanto as relações heterossexuais edificavam a família e a posteridade do povo grego, a prática homoerótica fortalecia a troca de conhecimento e força entre os homens, sendo considerada como único ato de amor verdadeiro.

Novamente, o papel da mulher naquela sociedade está intrinsecamente atrelado aos valores associados às práticas homoeróticas. Grosso modo impedidas de participarem da vida política e acadêmica, suas funções basicamente se reduziam a parir e cuidar dos afazeres domésticos, ao passo que aos homens se destinavam todas as demais atividades e prazeres. Por conta desse paradigma social, a pederastia também recebia alguns impedimentos: na relação pedagógica entre o mestre e o discípulo, assim como na relação militar entre o instrutor de combate e o aprendiz, idealizava-se que a posição do passivo sempre fosse reservada ao jovem, até que neste nascessem os pelos e os músculos. Por consequência, era malvisto que homens mais velhos exercessem a posição do passivo e que houvesse contatos sexuais entre eles. Dentro da sociedade grega clássica, as práticas homoeróticas ideais assumiam caráter pedagógico ou militar.

À subjugação da mulher na Grécia Antiga também é relacionado um outro aspecto: o rechaço do comportamento efeminado. Uma vez que a pederastia constituía a transmissão de força e saber através do sêmen, não aceitavam por que um homem deveria abrir mão de sua masculinidade e de seus privilégios para se equiparar a um ser para eles tão abjeto como a mulher, enquadrada no mesmo patamar social dos bárbaros e dos escravos. Foucault (2017) ainda cita que, além de rejeitados e desonrosos, os que incorporavam trejeitos femininos sofriam zombaria de autores como Aristófanes e os cômicos.

A literatura homoerótica de Caio Fernando Abreu diverge desse imaginário clássico grego ao mesmo tempo que com ele também converge. É divergente no momento em que quebra o paradigma das posições sexuais e o estereótipo das estruturas corporais, uma vez que os indivíduos que compõem o casal geralmente são ambos retratados nos textos do autor dentro do arquétipo masculino (pelos, músculos, vozes graves) e suas posições sexuais sequer mencionadas; por sua vez também não deixa de ser convergente, conforme analisa Souza (2014), em tese de doutorado que versa sobre o erotismo em textos de Caio Fernando Abreu, a partir de uma interessantíssima conexão entre alguns contos do autor e *O banquete*, de Platão.

Consoante a pesquisadora, a mesma ânsia de narradores e personagens a fim de encontrarem a sua outra parte perdida em contos como “Terça-feira gorda”, “Aqueles dois” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” já vinha representada no texto de Platão pela narração de Aristófanes: como castigo por se indisporerem contra os deuses, homens, mulheres e andróginos tiveram seus corpos cortados pela metade e, desde então, passaram a viver à busca daquela parte perdida e apenas quem a encontrasse teria de volta a sua plenitude:

Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento (PLATÃO, 2012, p. 124 *apud* SOUZA, 2014, p. 214).

Como veremos no decorrer das interpretações, é a mesma sensação que o narrador-protagonista de “Terça-feira gorda” reproduziu ao encontrar um desconhecido, mas que, de tão familiar, imitava todos os seus movimentos e palavras, e com quem poderia passar o resto da sua vida. Da mesma forma se materializa no fantasma de Dudu, que eternamente aprisiona o narrador em primeira pessoa de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, sempre a persegui-lo por entre prédios e outdoors de São Paulo. Tal encontro de almas é

igualmente mimetizado em “Aqueles dois”, quando Raul e Saul (curioso paralelismo fonético entre os nomes), um oriundo do norte e outro do sul, se conhecem e se descobrem apaixonados porque as dores que compartilhavam eram equivalentes, conforme demonstra o narrador em terceira pessoa:

[...] Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra - talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou. Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer coisa assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las (ABREU, 2018, p. 405, grifos originais).

É sabido que, com a adesão do Império Romano ao Cristianismo, o sexo entre homens foi considerado heresia pela Igreja à medida que a família heteronormativa se consagrava cada vez mais como paradigma de satisfação aos olhos divinos. Entretanto, em artigo que estuda o homoerotismo e a homofobia na Idade Média, Adaid (2018) explicita que a própria Igreja fingia não ter conhecimento das práticas homoeróticas, inclusive dentro dos seminários. Poucos eram castigados e menos ainda recebiam a pena capital, esporádica, porém com o objetivo de transparecer o descontentamento social e a permanência de que a prática continuasse às escondidas. De fato, tornaram-se um tabu e tematizadas na literatura em língua portuguesa somente por intermédio das cantigas de escárnio e de maldizer, nas quais o homem passivo ou efeminado continuava sendo alvo de zombarias e repúdios pela *suposta* perda da masculinidade (SOUZA, 2008), legado literário que aqui no Brasil teve como grande representante Gregório de Matos, como veremos no capítulo a seguir.

Todavia, Adaid (2018) aponta que, com o surgimento da peste negra, no século XIV, a homossexualidade e a prostituição, que nunca deixaram de ser pecados apesar de uma tácita tolerância, passaram a configurar um crime contra o Estado, cuja sentença era a morte na fogueira, a fim de que a alma fosse purificada. Colocada como um obstáculo à reprodução humana, logo a homossexualidade foi apontada como uma das responsáveis por aquele castigo divino e assim o ódio irracional aos seus praticantes (homofobia) encontrava completo apoio no discurso religioso:

A seguir à peste negra, os europeus tentaram explicar por que razão Deus os castigara de um modo tão horrível. Muitos grupos começaram a ser apontados como bodes expiatórios. Por razões evidentes, os europeus assolados pela peste ou sofrendo as suas consequências se voltaram para a Igreja à procura de uma explicação e orientação. Deus estava zangado. Em primeiro lugar, analisou-se a devoção ou a falta de devoção de toda a comunidade. A prostituição e os atos

homossexuais eram alvos evidentes (NAPHY, 2006, p. 100 *apud* ADAID, 2018, p. 78).

Seis séculos mais tarde, Caio Fernando Abreu e sua literatura testemunhariam aquilo que, entre outras alcunhas, ficou conhecido como *peste gay*: a AIDS, tônica amplamente discutida em sua obra ficcional a partir do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. Embora não mais estivéssemos na Idade Média, todo pensamento punitivo voltava à baila: por intermédio dos discursos conservadores da mídia e das religiões, era praticamente consenso entre as pessoas que a doença era um castigo divino a quem praticasse a homossexualidade, para que assim fosse resgatado o prestígio então perdido acerca da concepção tradicional de família e dos demais valores morais. Crítico ao conjunto de retrocessos a que chamou de “o medievalismo e a inquisição reinstaurados” (ABREU, 2016, p. 353), em carta de 1970, cremos que o escritor jamais imaginou ver sua sexualidade e também seu corpo receptáculos de uma “peste”, conforme explicitou nesta passagem de uma carta endereçada a Luciano Alabarse e datada de abril de 1985:

No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doe bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito, e ter perdido Pedrinho não ajuda nem um pouco (ABREU, 2016, p. 100).

Na leitura da obra de Caio Fernando Abreu, não há como deixar de perceber referências a grandes nomes da literatura mundial, incluindo escritores que representaram, cada qual a sua maneira, o amor homoerótico entre homens. Dois chamam mais atenção por alguns de seus versos servirem como epígrafes para dois contos de teor igualmente homoerótico: o irlandês Oscar Wilde, em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, e o estadunidense Walt Whitman, em “Aqueles dois”. Em ensaio no qual reflete sobre a literatura homoerótica canônica em língua inglesa, Tóibín (2004) joga luz não somente sobre a profusão desse nicho literário a partir do século XIX como também acerca do seu legado para autores do final do século XX, geração da qual nosso escritor faz parte nas letras brasileiras.

Entre os diversos tópicos levantados pelo ensaísta, insere-se uma questão muito pertinente: a solidão do homossexual na sociedade e como isso vem representado nos textos literários homoeróticos. O autor diretamente questiona o porquê de, diferentemente das narrativas protagonizadas por casais heterossexuais, as histórias de amor entre homens em



quase sua totalidade terminam com um final infeliz (suicídio, morte por alguma doença, separação) ou são interditas e sofrem de um profundo silêncio. Tóibín cita o romance *Maurice*, de E. M. Foster, que ganhou uma segunda versão após quarenta anos, para a qual o escritor decidiu que um final “menos feliz” faria que o livro fosse mais palatável a críticos e leitores no geral, conforme palavras do próprio Foster:

O plano geral do livro, os três personagens, o final feliz para dois deles, tudo fluiu na minha pena. E a coisa toda continuou sem uma guinada. Estava terminado em 1914.

O final feliz era imperativo. Eu não havia me dado o trabalho de escrevê-lo diferentemente. Estava determinado a que na ficção, pelo menos, dois homens se apaixonariam e permaneceriam apaixonados para sempre, até quando a ficção o permitisse, e nesse sentido, Maurice e Alec ainda percorrem a floresta. Dediquei o livro “a um ano mais feliz”, e não o fiz inutilmente. A felicidade é sua ideia fundamental – que, a propósito, tornou o livro mais difícil de ser publicado. Se o tivesse terminado de maneira infeliz, com um dos jovens pendurados numa corda ou num pacto de suicídio, tudo estaria bem... mas os amantes terminaram incólumes, e isso consequentemente referendava o crime (FOSTER *apud* TÓIBÍN, 2004, p. 37-8).

Esse movimento de não-aceitação da felicidade homossexual nem da concretização desse desejo reverberaria na enorme dificuldade de os críticos aceitarem uma leitura homoerótica de alguns textos de Shakespeare, por exemplo, uma vez que o escritor representa um símbolo nacional para os ingleses, o que definitivamente dificultaria a construção histórica de seu poeta nacional. Segundo o ensaísta, grande discussão se dá na negação de interpretações do Soneto 20, apesar da evidente contemplação homoerótica inclusive evidenciada em estereótipos da estrutura corporal: aquele que é jovem e viril, mas tem rosto de mulher e encanta a todos, seria o passivo dentro da relação homossexual, visto que o elemento que a natureza lhe colocou – o pênis – é inútil para o eu-lírico, servindo apenas para satisfazer o desejo das mulheres do mancebo:

Teu rosto é de mulher, que a natureza pintou,  
 Tu, que da paixão minha és o amado e a amada;  
 Teu doce coração é o de mulher, embora  
 De traidoras tais os ardis ignore;  
 Mais brilha o teu olhar, menos falso ao mover-se:  
 Em tudo quanto pousa o seu fulgor refulge;  
 Um homem no matiz, que os matizes domina,  
 Dos homens capta o olhar, as mulheres fascina.  
 No começo, mulher, a natureza te fez.  
 Mas sua obra ao fazer, dela se apaixonou;  
 E a ti acrescentando a mim desconcertou,  
 Um nada te ajuntando inútil a meus fins;  
 Pronto para o prazer das mulheres, meu faz  
 Teu amor e seu fruto o bem que elas desejam.  
 (TÓIBÍN, 2004, p. 32, versão para português do tradutor do ensaio)

Conhecido pelo tom de desesperança de suas obras, o final não feliz, que não necessariamente seja infeliz dentro de seu projeto literário, já é a regra para os personagens de Caio Fernando Abreu, seja em textos de temática homoerótica, seja não. Portanto, não há o que se discutir nos textos do autor o legado dessa herança maldita de negar aos personagens que praticam a homossexualidade a possibilidade da felicidade: isso é comum a todos e está na gênese da geração pós-desbunde dos anos 1980, que precisou lidar com toda a frustração de não concretizar os sonhos e ideários plantados nas duas décadas anteriores. O que se percebe, entretanto, é a exacerbação dessa dor como metáfora de um estar no mundo sem a compreensão dos demais e ser sempre uma vítima em potencial de violências apenas pelo fato de ser diferente, como os contos selecionados para esta pesquisa exploram.

Retornaremos à citação de um verso de Oscar Wilde no capítulo 4, onde estudaremos o conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” em paralelo a “Terça-feira gorda”. Por ora, ficamos com a citação em “Aqueles dois”, texto não contemplado como *corpus* desta pesquisa. Os dois versos de Walt Whitman que servem como epígrafe pertencem ao poema “Solong!”, que, ao dialogar com o conto, sintetiza uma espera e uma busca longas pelo amor verdadeiro, pela outra metade, como já elucidara Aristófanes em *O banquete*. Eis os versos de Whitman: *I announce adhesiveness, I say it shall be limitless, unloosen'd / I say you shall yet find the friend you were looking for* (“Eu anuncio aprovação, eu digo que ela deve ser ilimitada, desprendida / Eu digo que você deve ainda encontrar o amigo pelo qual estava procurando”, em tradução nossa).

Ao fazer suas as palavras do poeta e assim anunciar a sua aprovação ilimitada ao amor entre dois homens, Caio Fernando Abreu, por meio desse narrador em terceira pessoa, ao mesmo tempo que converge com a tradição homoerótica em língua inglesa por citar um poeta assaz significativo, também diverge desse legado maldito de incutir um final trágico às histórias homoeróticas, matéria do ensaio de Tóibín. Se o final do casal protagonista Raul e Saul não é o tipicamente feliz – são demitidos da empresa pública em que trabalham por uma denúncia anônima e entram, juntos, em um táxi, cujo destino é incerto para o leitor –, ao menos muito se distancia de tragédias como suicídio, assassinato passional ou morte por doença. Existe uma possibilidade da realização do amor para os dois “amigos”. Achamos oportuno reforçar que esse jogo de afastamento e aproximação é análogo ao que anteriormente apontamos com a tradição homoerótica clássica grega. Caio Fernando Abreu dialogou com ambas, mas também entendeu que necessitava imprimir uma linguagem

própria, a sua dicção, correlata não somente ao seu projeto literário como também ao contexto histórico-social em que vivia.

Embora Tóibín não se valha literalmente do termo neste ensaio, notamos a força da homofobia na qualidade de agente silenciador do desejo homoerótico em várias situações expostas no decorrer do texto. Como é o caso do crítico literário Francis Otto Matthiessen, que, mesmo homossexual, reproduziu estigmas homofóbicos em um ensaio sobre a obra de Walt Whitman ao dizer que, no poema “Song of myself”, existia na (suposta) passividade do corpo do eu-lírico uma patologia que se relacionava à homossexualidade. Sendo um clássico exemplo de homofobia internalizada, o intelectual era agressivo com colegas homossexuais e acabou tirando a própria vida jogando-se de uma janela cinco anos após ter perdido o seu namorado, para quem, ainda em 1930, escrevera:

Minha sexualidade às vezes me perturba, amigo, quando me torna consciente a falsidade da minha posição no mundo. E a consciência da minha falsidade parece minar a confiança da minha força. Eu teria qualquer direito de viver numa comunidade que me desaprovava tão integralmente, se soubessem da verdade dos fatos? Eu odeio me esconder, quando o que me inspira é a integridade absoluta (TÓIBÍN, 2004, p. 25).

Consoante o ensaísta, o próprio Whitman, a despeito de todo teor homoerótico de sua poesia, também sofria com problemas de autoaceitação pelas constantes tentativas de encobrimento de sua sexualidade. Enquanto nas cartas, gênero que ao menos pressupõe um interlocutor e a construção de uma imagem de si para aquele, o poeta se apresentava mais aberto e descontraído (o que Tóibín chama de “tom claramente gay”), no diário, por seu turno um gênero de escrita mais intimista no qual seu autor a princípio não precisaria fingir o que sente, Whitman expunha o seu medo da homossexualidade, o que mais possivelmente fosse o temor das represálias homofóbicas. Além, claro, da citação do caso Oscar Wilde, grotescamente condenado a dois anos de trabalhos forçados por “atos indecentes” (práticas homossexuais), de onde saiu falido, exilado e sem família.

No capítulo em que discute a literatura europeia de cunho homoerótico dessa mesma época, Costa (2002) conclui que autores como Marcel Proust e André Gide, apesar de praticantes da homossexualidade, representaram o homossexual tanto na qualidade de “contraface da saudável sociedade burguesa” e “antinorma”, para o primeiro, assim como “submisso” e “atrasado”, para o segundo (COSTA, 2002, p. 53). Consoante o autor, graças à primeira metade de século conturbada por conta das duas Grandes Guerras e das ideologias totalitárias nos principais centros culturais ocidentais, fez-se necessário esperar a insurgência

dos movimentos de liberação sexual a partir da década de 1950, principalmente nos Estados Unidos, quando gradualmente se começou “a propor e inventar um novo lugar social para o homoerotismo masculino”, retecendo “novas crenças e criando novas linguagens de desejos e sentimentos privados” (*ibid.*, p. 55).

É desse *novo lugar social proposto e inventado para o homoerotismo masculino* que advêm as referências para as produções homotextuais de Caio Fernando Abreu, cujos escritos muito bem representavam as consequências de um recorrente sistema homofóbico, porém adaptado à realidade do seu tempo, como a ditadura militar e o surgimento da AIDS. Vale a pena mencionar um evento curioso: seu livro *Morangos mofados*, de 1982, teria sido constantemente adiado por, supostamente, trazer vários contos que explicitavam relacionamentos amorosos e/ou sexuais entre homens, a ponto de o ficcionista ter cancelado o contrato de publicação com a antiga editora e firmado com uma nova, como comenta em carta a Sonia Coutinho, datada de maio de 1982:

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e – enfim – tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos mofados. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto (ABREU, 2016, p. 25).

### 1.1 Homofobia: a complexidade de um preconceito

Conforme se verifica no breve panorama acima apresentado, homoerotismo e homossexualidade foram sempre subjugados a algum tipo de intervenção durante a história da humanidade. Mesmo que ainda certas culturas não pensassem essas práticas sob os conceitos nos quais hodiernamente nos apoiamos, regras, sanções e punições eram estipuladas e aplicadas a fim de que não fosse dada aos indivíduos maior liberdade para que expressassem o que eram e o que desejavam. O repúdio ao homem efeminado e a abjeção ao que se predispuha exercer a posição de passivo marcavam a desaprovação dessas características pessoais que, como vimos, se estabeleciam contrárias às normas sociais vigentes. E, assim, chegamos às reflexões sobre estigma, trazidas por Goffman (1981).

Segundo o filósofo, ainda na Grécia Antiga, a ideia de estigma era vinculada às marcas que o corpo de alguém levava, revelando seu lugar na sociedade ou sua reputação: escravo,

criminoso, traidor... Em suma, simbolizavam que aquela pessoa não era digna e deveria ser evitada em lugares públicos. Durante a Idade Média, ampliaram-se as concepções desses sinais corpóreos, ressignificados para dois sentidos: o primeiro, que eram evidências de alguma graça divina; e o segundo, de distúrbio físico. Para o autor, a concepção mais “moderna” de estigma se aproxima da noção dada pelos gregos, todavia os valores atribuídos às marcas físicas no corpo foram transferidos às características identitárias de um sujeito ou grupo. Dessa maneira, ao falarmos nos dias de hoje sobre estigma, estamos reduzindo o outro a somente aspectos depreciativos de sua existência na sociedade. Aspectos esses vinculados a um conjunto de imagens preconcebidas e legitimadas pelos demais, o que as ciências sociais chamam de *estereótipos*.

Ao discutirmos o que é estigma, automaticamente somos conduzidos para uma reflexão muito mais ampla, que é a questão da construção da identidade. Por entendermos que o objetivo deste trabalho não é o de teorizar acerca dessa problemática, acolhemos o entendimento de Bauman, cujos trabalhos pensam a mudança de perspectiva na formação identitária do sujeito das últimas décadas do século XX, período histórico em que Caio Fernando Abreu produziu e publicou sua literatura. Para o sociólogo, diferente de outros tempos, a identidade não seria mais algo estaque e imutável. Pelo contrário, é um processo inacabado e construído por meio das trocas sociais. Análogas ao mundo do consumo efêmero, as identidades então passaram a ser transitórias, flexíveis, moldadas aos interesses do momento e adaptadas aos jogos de poder, o que resulta em um ser humano bem mais fragmentado e instável:

[...] Uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo [...]. Para a grande maioria dos habitantes do mundo líquido moderno, atitudes como cuidar da coesão, apegar-se às regras, agir de acordo com precedentes e manter-se fiel à lógica da continuidade, em vez de flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras. Se outras pessoas as adotam (raramente de bom grado, pode-se estar certo!), são prontamente apontadas como sintomas da privação social e um **estigma** do fracasso na vida, da derrota, da desvalorização, da inferioridade social (BAUMAN, 2004, p. 60, grifo nosso).

Obviamente, tal fluidez na construção de sua identidade (representada por Bauman pela imagem do mundo líquido) leva o indivíduo a trilhar bons e maus caminhos. Isso fica muito evidente no par de contos interpretados no capítulo 5 desta pesquisa: “Sargento Garcia” e “Pequeno monstro”, que tematizam a iniciação sexual via homoerotismo de dois adolescentes. Como abordaremos, se o narrador do primeiro conto parece ter a sua identidade

negativamente afetada e passa por um processo de desconstrução da antiga para a construção de uma nova e completamente incerta, com o narrador do segundo conto ocorre o inverso: já que sua identidade foi positivamente afetada, emerge dentro dele um processo de construção de uma nova, totalmente complacente com seu desejo, para a desconstrução da antiga, que o aprisionava. De qualquer forma, houve uma mudança oriunda do convívio entre indivíduos.

Dado o exposto, não é difícil chegar à conclusão de que estigma, estereótipo e identidade são elementos constitutivos de uma subjetividade forjada através das relações interpessoais. A privação da própria identidade do sujeito provocada pelo estigma nada mais é que o resultado de um demérito contínuo por intermédio dos estereótipos, sobre os quais Pageaux (2011) se debruça na tentativa de formular uma metodologia a fim de investigar as representações de estrangeiros em textos literários. Para o crítico comparatista, a formação e o fortalecimento de um conjunto de estereótipos refletem mais a concepção de mundo de quem os profere do que efetivamente descrevem aqueles que são rechaçados, posto que não vão além de generalizações imprecisas eleitas como próprias. O autor prossegue:

O estereótipo é, inicialmente, a forma que uma comunicação bloqueada assume. Ele é o figurável monomorfo e monossêmico. Traduzimos: uma única forma, um único sentido. Ele refere-se não ao signo, mas ao sinal – e como tal funciona. Ele se apoia sobre a confusão do atributo e do essencial (tal povo é ou não é), sobre a confusão entre o Fazer e o Ser (tal povo sabe ou não sabe), sobre a confusão entre Natureza e Cultura (o físico e a aparência são os atributos que definem o Ser). Ele estabelece uma hierarquia imediata, mas implícita, entre o Outro e Eu. Ele concerne fundamentalmente à oposição dicotômica. Ele se coloca contrapondo-se. Ele contrapõe ao mesmo tempo em que se enuncia. Ele revela não apenas uma cultura bloqueada, mas tautológica, repetitiva (PAGEAUX, 2011, p. 111).

Trata-se, então, de conceitos muito caros ao desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que os processos de estereotipização e estigmatização da homossexualidade e do homoerotismo tanto nos servem para compreendermos a homofobia como também as publicações homotextuais de Caio Fernando Abreu, sempre muito atento aos estereótipos e disposto a rompê-los. Conforme já mencionamos, a sexualidade de seus personagens não era referida nas narrativas, e isso fica muito evidente no momento em que depreendemos que, já naquela época, o escritor assimilava o rótulo como a limitação de um pensamento generalizado e equivocado. Tampouco as posições sexuais (ativo, passivo, versátil) são citadas e, quando aludidas, obedecem a uma finalidade narrativa própria, como acontece no conto “Sargento Garcia”.

De acordo com Borrillo (2016), o termo *homofobia* teria sido empregado pela primeira vez em um artigo publicado em 1971, mas apenas um ano depois seria definido por G.

Weinberg como “o receio de estar com um homossexual em um espaço fechado e, relativamente aos próprios homossexuais, o ódio por si mesmos” (p.21), já se pensando desde então em duas categorias básicas de homofobia: a institucional e a internalizada. Apesar das críticas dadas ao termo, que etimologicamente significa “aversão ao semelhante”, e das tentativas de renomeá-lo (“homoerotofobia”, “homossexofobia”, “homossexismo”), ele se solidificou e se consagrou a partir de então nos estudos futuros. Sendo assim, o pesquisador apresenta ao leitor uma definição bastante objetiva e completa para a palavra, a qual conceitua como:

[...] a hostilidade geral, psicológica e social contra aquelas e aqueles que, supostamente, sentem desejo ou têm práticas sexuais com indivíduos de seu próprio sexo. Forma específica do sexismo, a homofobia rejeita, igualmente, todos aqueles que não se conformam com o papel predeterminado para seu sexo biológico. Construção ideológica que consiste na promoção constante de uma forma de sexualidade (hétero) em detrimento de outra (homo), a homofobia organiza uma hierarquização das sexualidades e, dessa postura, extrai consequências políticas (BORRILLO, 2016, p. 34).

E complementa:

[...] o tratamento desigual de que os/as homossexuais são vítimas é justificado por um mecanismo de dominação que consiste em ocultar práticas discriminatórias impostas pelo grupo dominante e em enfatizar a ideia de uma “deficiência estrutural” dos dominados: aliás, esta pode ser identificada com a cor da pele, a ausência do pênis e determinados traços psicológicos atribuídos a homossexuais – por exemplo, narcisismo, incapacidade afetiva e não-reconhecimento da alteridade, ou seja, produtos de uma estagnação na evolução normal do aparelho psíquico (BORRILLO, 2016, p. 36).

Já na década seguinte (1980), trabalhos mostraram a dificuldade do próprio sujeito classificado como homossexual em reconhecer a homofobia sofrida, isso porque grande parte dessa violência apresenta um caráter simbólico, inclusive pelo que se denominou como *homofobia cultural ou cognitiva*, que vem a ser certa simpatia para com o indivíduo que pratica a homossexualidade, embora se rechace qualquer política que procure igualar direitos (casamentos civil e religioso e adoção de crianças, por exemplo) e lhe dar amparo (lei anti-homofobia). Dessa intolerância velada surge a ideia de que o homossexual “não tem culpa de ser como é”, entretanto que se deve proibir que suas práticas maculem os paradigmas tradicionais de família e de religião, a inocência das crianças e a liberdade de expressão – que nada mais são que uma licença social tácita para a perpetuação do processo de estigmatização desse grupo.

No mundo social, toda a gente gosta dos homossexuais em geral – inclusive, muitas pessoas têm amigos homossexuais em particular. Entretanto, ninguém iria ao ponto de defender a igualdade das sexualidades, proposição radical que esbarra no senso comum: mesmo que nada exista de anormal na homossexualidade, cada um de nós sabe que o casamento ou a filiação reconhecidos aos casais do mesmo sexo não seriam considerados uma situação normal (FASSIN, 1999 *apud* BORRILLO, 2016, p. 24).

Em compensação, a *homofobia afetiva ou psicológica* é identificada como a aversão individual não apenas à prática, mas ao homossexual em si e por tudo aquilo que ele representaria. Mais agressiva e irracional, ela parte da homofobia cultural e chega a atos de extrema violência (exclusão familiar, espancamento, assassinato), conforme Caio Fernando Abreu muito bem representa em dois contos aqui contemplados: “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Ambas homofobias – a cultural e a afetiva – são consequências do machismo e de um sistema que preconiza a sobrevivência de uma condição sexual em detrimento de outras – o heterossexismo. E a união das duas organiza um complexo sistema de depreciação materializado sobretudo na linguagem por meio de insultos, piadas e representações grotescas:

[A]s expressões “veado nojento” (“sapatão sem vergonha”) estão longe de ser simples palavras lançadas ao vento, mas agressões verbais que deixam marcas na consciência, traumas que se inscrevem na memória e no corpo (de fato, a timidez, o constrangimento e a vergonha são atitudes corporais resultantes da hostilidade do mundo exterior). E uma das consequências da injúria consiste em modelar a relação com os outros e com o mundo; portanto, em modelar a personalidade, a subjetividade e o próprio ser de um indivíduo (ÉRIBON, 1999, p. 29 *apud* BORRILLO, 2016, p. 25).

Borrillo também chama atenção ao fato de que se torna impossível pensar homofobia sem que se considerem os lugares reservados aos gêneros e às sexualidades no interior de uma organização social. No caso da ocidental, na qual o feminino foi subjugado ao masculino, um homem simplesmente aparentar ser homossexual já configura uma espécie de traição a todo ideário de masculinidade. Uma vez a homossexualidade entendida como “escolha”, “preferência” ou “opção” sexual, aqueles que a praticam teriam tacitamente permitido toda forma de exclusão e violência.

E quando se profere o insulto “veado!”, denuncia-se quase sempre um não-respeito pelos atributos masculinos “naturais” sem que exista uma referência particular à verdadeira orientação sexual da pessoa. Ou quando se trata alguém como homossexual (homem ou mulher), denuncia-se sua condição de traidor(a) e desertor(a) do gênero ao qual ele ou ela pertence “naturalmente” (BORRILLO, 2016, p. 27).



Um dos aspectos da homofobia representado na literatura de Caio Fernando Abreu é a solidão do indivíduo homoeroticamente inclinado. Seus personagens e narradores assim identificados sofrem as dores e vivenciam as alegrias de sua condição majoritariamente sozinhos. O narrador de “Terça-feira gorda” não teve a quem recorrer após presenciar o assassinato de seu parceiro na praia. Já o de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” se autopuniu com um exílio perpétuo por ter assassinado quem lhe despertara pela primeira vez a possibilidade da concretização do desejo homoerótico. A quem Hermes denunciaria, em plena ditadura militar, que foi estuprado pelo “Sargento Garcia”? Quem libertaria o “pequeno monstro” de sua clausura, se não um forasteiro? Como dizer à mãe, com quem nunca estabeleceu um diálogo sincero, que havia voltado a casa para morrer de AIDS? Borrillo toca exatamente neste ponto e levanta uma reflexão bastante interessante: por não se tratar de uma herança genética (como a negritude), cultural ou étnica (como os judeus) nem religiosa (como o islamismo), o homossexual se vê na maioria das vezes sozinho lutando com o preconceito projetado contra ele e sendo negado, inclusive, a partir da própria família. A solidão também se apresenta no descaso promovido pela ordem jurídica:

Diferentemente de outras formas de hostilidade, o que caracteriza a homofobia, portanto, é o fato de que ela visa, sobretudo, indivíduos isolados, e não grupos já constituídos como minorias. O homossexual sofre sozinho o ostracismo associado à sua homossexualidade, sem qualquer apoio das pessoas à sua volta e, muitas vezes, em um ambiente familiar também hostil. Ele é mais facilmente vítima de uma aversão a si mesmo e de uma violência interiorizada, suscetíveis de levá-lo até o suicídio (BORRILLO, 2016, p. 40).

Ao entrar na seara do fenômeno psicológico que consiste a homofobia, Borrillo (2016, p. 87) argumenta que ela se enraíza “nas complexas relações estabelecidas entre uma estrutura psíquica do tipo autoritário e uma organização social que considera a heterossexualidade monogâmica como ideal no plano sexual e afetivo” e por isso se faz presente como um elemento constitutivo da identidade masculina, posto que se destina tanto a quem é identificado como gay ou lésbica como ao indivíduo que não se enquadra aos papéis socialmente determinados pelo sexo biológico, ampliando assim o seu escopo para lógicas binárias: se ser homem é o oposto de ser mulher, logo ser heterossexual se opõe a ser homossexual. Dessa maneira, a homofobia também atinge o homem que se declara heterossexual se ele fugir do estereótipo de masculinidade – como ser mais educado e sensível, gostar de literatura e cuidar do corpo para além da higiene básica – e a mulher que se declara heterossexual se seu comportamento igualmente fugir do estereótipo de feminilidade – como praticar esportes considerados “de homem”, não gostar de maquiagem e não querer

constituir família. Na qualidade de herdeira direta, a homofobia segue a mesma lógica generalizante do machismo e pode acometer tanto o oprimido como o opressor.

Segundo o autor, a homofobia na relação entre homens bloqueia laços mais afetivos de amizade e, por sua vez, estimula a competição pelo título do “mais viril” e envilece qualquer demonstração de vulnerabilidade como fraqueza, obrigando uma constante vigilância de como os sentimentos deverão ser demonstrados – se é que devem. Pelo fato de o estereótipo de homossexual estar interligado ao estigma de fraqueza e sensibilidade, já muito cedo os meninos são instigados a refutarem não apenas esses sentimentos como a quem teoricamente os detém, e daí nasce a homofobia como aparato de exclusão de todos os modelos que desvirtuam o jeito “verdadeiro” e “correto” de ser homem. Sua estrutura de opressões e silenciamentos segue resultando na legitimação de ideias e atitudes, constantemente reduzidas a meras opiniões, contra quem aparenta ser praticante da homossexualidade ou assim se reconhece.

A questão se intensifica ainda mais quando o sujeito homoeroticamente inclinado se apropria de todos esses discursos e ele mesmo se repudia, uma vertente que a teoria clínica nomeou de *homofobia internalizada ou interna*, que vem a ser uma resposta psíquica do indivíduo contra si mesmo e/ou contra o grupo ao qual pertence, como resultado do acúmulo de todas as violências sofridas ao longo de sua vida. Ademais, os estereótipos associados ao envelhecimento do homossexual masculino (não desejável, sozinho, sem família e sem filhos) podem provocar repulsa à própria sexualidade. Em artigo acerca dos mecanismos da homofobia internalizada, os pesquisadores descrevem esse processo como:

[...] um contínuo que vai desde questionamentos sobre seu próprio valor como indivíduo até o ódio por si mesmo, estando correlacionado também com depressão, baixa autoestima, vergonha, culpa, medo, desconfiança, insegurança, ansiedade, queixas psicossomáticas, sentimentos de solidão, frustração, isolamento social, dificuldade de estabelecer e manter relacionamentos amorosos, violência doméstica, comportamento sexual de risco, abuso de álcool e drogas, transtornos alimentares, e comportamento ou ideação suicida (NUNAN et al, 2010, 256).

Em tese de doutorado que largamente discute os componentes da homofobia e seu processo de internalização, Antunes (2016) enumera algumas estratégias psíquicas de defesa desenvolvidas pela pessoa que pratica a homossexualidade e se apropriou da homofobia. Importantíssimas para esta pesquisa, são essas táticas de defesa que nos permitirão interpretar os impactos causados pelas homofobias na construção identitária de narradores e personagens dos contos selecionados de Caio Fernando Abreu. São elas: negação, formação reativa, racionalização, hostilidade, encobrimento e supercompensação.

Talvez um dos mais destrutivos mecanismos de defesa, a *negação* se define como um processo inconsciente de modificação da realidade para atender às necessidades do indivíduo. No caso do homoerotismo masculino, a negação se manifesta pela sensação de perigo e terror de se relacionar sexualmente ou se envolver afetivamente com outro homem. Negar a condição homoerótica não se reduz apenas em não a praticar: trata-se de reconhecê-la como ilegítima e sequer assumi-la para si mesmo. Os contos “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e “Sargento Garcia” contemplam personagens que, pelo modo como conduzem suas experiências sexuais, trazem essa marca. O acadêmico cita outros exemplos:

Muitos podem se casar com o objetivo de negar sua orientação sexual ou de se assegurarem que, de fato, se sentem atraídos pelo sexo oposto. Vale lembrar que este tipo de atitude é bastante diferente daquela adotada por bissexuais ou por homossexuais que levam uma vida dupla: uma situação é não querer se assumir, outra é não conseguir sequer vivenciar (mesmo que em sigilo) e admitir a própria homossexualidade. Outro caminho adotado por indivíduos com preconceito internalizado pode ser o religioso, isto é, o sujeito pode acreditar que estará a salvo de seus desejos homossexuais se viver uma vida de celibato ou de serviço a Deus (ANTUNES, 2016, p. 136-7).

Tão destrutiva quanto a negação, a *formação reativa* se caracteriza por o indivíduo homoerótico adotar padrões de comportamento semelhantes ao do seu agressor, tornando-se um simpatizante daquele *modus operandi* por medo de ser identificado como homossexual. O conto que deixa isso em bastante evidência é “Sargento Garcia”: fascinado pelo arquétipo de masculinidade do militar, Hermes vai com ele a um hotel barato, onde é estuprado, e ainda conhece Isadora, travesti que se coloca como cúmplice dos crimes do sargento. Ao deixar o lugar, conforme demonstraremos no capítulo 5, o adolescente parece assimilar os estereótipos de seu agressor. O ciclo da homofobia internalizada por formação reativa é representado como um processo contínuo e perverso. Outros exemplos:

[P]odemos citar indivíduos que, por medo de serem homossexuais, se unem a determinados grupos religiosos, conservadores ou preconceituosos e passam a condenar publicamente a homossexualidade. Outros comportamentos mais “sutis” também podem ser indícios de formação reativa em homossexuais com preconceito internalizado. Por exemplo, contar um número excessivo de piadas anti-homossexual ou adotar um comportamento exagerado e estereotipicamente “masculino” (ANTUNES, 2016, p. 137).

A apresentação de uma desculpa lógica e moralmente aceitável para uma atitude, ideia ou sentimento é o que conceitua a *racionalização*, que, no tocante da homofobia internalizada, se vale das drogas, da sedução, da curiosidade e direito à privacidade para fundamentar uma prática homoerótica. É muito comum, por exemplo, o uso de drogas (lícitas

ou não) antes do sexo homossexual, assim como Hermes se disse seduzido por Garcia e o protagonista de “Linda, uma história horrível” nunca ter falado sobre sua vida pessoal com sua mãe. Por sua vez, o comportamento agressivo aparentemente sem motivo do narrador de “Pequeno monstro” e sua necessidade de afastar pessoas e criar problemas para si mesmo caracterizam a *hostilidade* como um mecanismo de defesa da homofobia internalizada. Antunes mostra que uma atitude contrária, “excessivamente” assumida, também pode ser considerada hostil:

Outra possibilidade refere-se a indivíduos que tentam, abertamente, provocar as pessoas à sua volta, exibindo sua orientação sexual em situações nas quais ela não é relevante, ou comportando-se de forma extremamente estereotipada e efeminada, apenas com a intenção de agredir e chocar. Percebemos aqui que mais uma vez a homossexualidade masculina é diretamente associada ao gênero feminino. E que o que motiva a irritação nas pessoas é justamente essa associação, pois ela questiona as estruturas de poder que organizam o funcionamento social (heterossexismo, machismo, misoginia e normas de gênero) (ANTUNES, 2016, p. 138).

Diferente dos recursos supramencionados, o *encobrimento* é uma escolha consciente do indivíduo homoerótico para esconder sua verdadeira identidade e não sofrer o preconceito que ele sabe que lhe seria destinado. Apresenta um alto custo se a pessoa não conseguir se desvencilhar dessa falsa imagem criada por ela mesma. Na produção homotextual de Caio Fernando Abreu, tal estratégia se corporifica na metáfora da *máscara* em “Terça-feira gorda” (vide o quarto capítulo desta dissertação), tematicamente retomada nas demais narrativas como elemento de constituição da condição homoerótica. O mesmo acontece com o protagonista de “Linda, uma história horrível”, que apresentava o companheiro como amigo para sua mãe e não conseguiu reverter essa situação quando retorna à casa dela.

No caso de homens homossexuais, exemplos comuns de tentativa de encobrimento seriam os de levar amigas para eventos familiares (com a intenção de que estas pareçam ser namoradas). Quando se referem a namorados, utilizam termos neutros tais como “pessoa”. Ainda podem evitar falar sobre sua vida pessoal. Tentam se vestir, falar e agir como aquilo que é considerado um “homem heterossexual”. Evitam contato com outros indivíduos que sejam percebidos como homossexuais, forçam-se a ter um grande número de relacionamentos heterossexuais ou até mesmo casar-se e/ou ter filhos com uma mulher.

[...] Por causa do preconceito, muitos indivíduos LGBT são forçados pela sociedade a ser tornarem invisíveis. Para homossexuais com preconceito internalizado, no entanto, o encobrimento pode fazer parte de uma defesa psíquica rígida, inflexível e diária. Sem ela, o sujeito dificilmente conseguiria lidar com sua orientação sexual. Considerando a homofobia vigente, encobrir-se parece ser uma defesa válida, saudável, adaptativa e necessária para proteger sua segurança pessoal, autoestima, emprego e família (ANTUNES, 2016, p. 138).

E então encerramos com a *supercompensação*, que se define por ser a maneira de se sentir superior ante a sociedade a fim de compensar, para os outros e para si próprio, todo preconceito sofrido. Nos contos aqui selecionados, podemos usar como exemplos os corpos demasiadamente desejáveis dos personagens de “Terça-feira gorda” em comparação aos outros que, de tão banais, sequer são citados, e a relação entre Isadora e o sargento Garcia no conto homônimo. A cumplicidade excessiva com a qual o narrador do famoso conto homoerótico “Aqueles dois” defende os protagonistas Raul e Saul se encaixa perfeitamente nesta estratégia de defesa: ambos são mais bonitos, educados, inteligentes, sensíveis e cultos que todos os homofóbicos a sua volta. Segundo a teoria, o “orgulho” desse narrador em relatar uma verdadeira história de amor genuinamente homoerótica também pode ser indício de homofobia internalizada.

Até aqui, procuramos mostrar os caminhos através dos quais as práticas homoeróticas e homofóbicas andaram concomitantes na história da humanidade. Chegamos à conclusão de que, desde a invenção de algum sistema gráfico que deixou registros para a posteridade, nunca houve como desassociar o homoerotismo da existência paralela de um conjunto de regras e punições de diferentes vieses (religiosas, morais, jurídicas ou médicas), a fim de controlar e/ou proibir sua concretização plena. Sempre muito atento não apenas à sua época como à construção histórica de um ideário de sociedade, parece-nos que Caio Fernando Abreu também compartilhava dessa percepção e a retratava em seus escritos de temática homoerótica. No próximo capítulo, direcionaremos nosso olhar à literatura brasileira para assim traçarmos outro breve panorama com as principais obras que representaram a dicotomia *homoerotismo-homofobia* em nossas letras. Obras que certamente influenciaram o nosso autor, nem que fosse para delas divergir.

## 2 HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Conforme expusemos no capítulo anterior, a dinâmica entre homoerotismo e homofobia atravessa milênios na história da humanidade, apesar dos poucos registros existentes das civilizações mais antigas. Os textos deixados por elas, incluindo os literários, indicam sempre a presença de interdições que coíbiam as práticas homoeróticas em sua plenitude, mesmo nos períodos em que havia uma certa tolerância, como na Grécia Antiga. Portanto, de uma maneira ou de outra, as produções homotextuais escritas a qualquer tempo revisitam essa tradição, seja convergindo com ela, divergindo dela, seja até propondo um equilíbrio entre convergências e divergências, somadas às urgências e aos pleitos da época específica de sua elaboração.

Observa-se isso em Caio Fernando Abreu, por exemplo, nas alusões e referências à pederastia grega ou à mentalidade cristã medieval e punitiva, com acréscimos de questões bastante relevantes à sua época, como a repressão pelo regime militar e o impacto social da AIDS nos anos 1980/1990. Em estudo no qual critica a metodologia estruturalista e começa a tecer uma abordagem interacionista baseada no ponto de vista para a compreensão de uma obra, o crítico comparatista Alain Rabatel (2016) arrazoia seu entendimento de que o contexto histórico-social em que uma obra é pensada, escrita, publicada e recebida necessita ser levado em consideração para que seja feita sua análise completa, uma vez que qualquer obra não se restringe apenas às suas linguagem e estrutura narrativa: é a representação de elementos do mundo em interação com o homem e a sua história.

Em sua crítica aos trabalhos estruturalistas sobre a narrativa, Bres enfatiza que a narrativa não se reduz a um conjunto monológico de estruturas descontextualizadas e de fechamentos internos que remetem a um sentido imanente, a uma estrutura profunda (que recusa toda dimensão “psicologizante” e/ou “sociologizante”, em versão autotélica dura). Em referência aos trabalhos de Bakhtin e Labov, Bres ressalta a dimensão sócio-historicamente construída do sentido, que decorre das relações práticas dos homens, entre si e com o mundo (RABATEL, 2016, p. 37-8).

Em suas considerações, o teórico chama para o debate Mikhail Bakhtin, que concebe literatura como parte inseparável da cultura e que não deve ser compreendida limitadamente apenas no contexto de determinada época, já que também estabelece conexões com visões de mundo anteriores a suas condições de produção, difusão e de recepção. E tal referência faz todo sentido: para o filósofo russo, discurso é “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2008, p. 207), ou seja, em ação plena mediante as interações sociais e que se

(re)constrói na relação com outros discursos que o precederam, processo em sua teoria denominado de *dialogismo*. Portanto, sendo a literatura uma elaboração discursiva por excelência e o discurso, por seu turno, uma construção histórica e social, reconhecer a presença de um conjunto de diferentes vozes em um texto literário proporciona o conhecimento de outras consciências e alteridades:

Não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que poderia chamar sua contemporaneidade. Temos tendência em explicar um escritor e sua obra a partir de sua contemporaneidade e de seu passado imediato (em geral dos limites da época tal como a entendemos). Receamos aventurar-nos no tempo, afastar-nos do fenômeno estudado. Ora, uma obra deita raízes no passado remoto [...]. Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de *sentido* (BAKHTIN, 1992, p.364).

Sendo assim, partindo desses pressupostos de Rabatel e de Bakhtin, este capítulo tem como objetivo a realização de uma síntese de como o homoerotismo e a homofobia foram representados por alguns escritores de nossas letras, desde Gregório de Matos até finalmente chegarmos a Caio Fernando Abreu, cuja obra é o material de pesquisa desta dissertação. Lembramos que, pela sua extensão e complexidade, de maneira alguma pretendemos aqui encerrar esta discussão e que certamente muitos autores e obras ficarão de fora, enquanto os citados não receberão um estudo minucioso. É que nosso propósito é antes entender os discursos com os quais Caio Fernando Abreu dialogou em sua obra a traçar um detalhado panorama histórico da literatura de temática homoerótica no Brasil.

Em artigo que versa como a narrativa homoerótica nacional é mencionada nos compêndios de literatura brasileira mais adotados nos cursos de Letras, Silva e Fernandes (2014) mostram que as obras que tematizam o homoerotismo não estão inseridas no seletivo grupo dos cânones e, quando raramente o estão, são outros atributos os mais referenciados. Os pesquisadores citam como exemplo *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: na edição de 2004 de sua *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho dá ênfase à inovação linguística trazida pelo autor e ao mito do Fausto por conta da passagem do pacto com o diabo, ocultando por completo o constante desejo homoerótico de Riobaldo por Diadorim, que permeia todo o romance; já Massud Moisés, na edição de 2007 de sua *A literatura através dos textos*, resumiria a atração do jagunço como “uma estranha afeição por Diadorim” (MOISÉS, 2007, p. 567 *apud* SILVA & FERNANDES, 2014, p. 13), o que remete a todo contexto de interdição e tabu analisado no capítulo anterior.

Segundo os articulistas, outro autor de obras tematicamente homoeróticas a sofrer grande desprestígio da crítica é Adolfo Caminha, que assina os romances *A normalista* e *Bom-Crioulo*. No já referido livro de Coutinho, a relação homoafetiva entre Aleixo e Amaro é descrita como a representação da homossexualidade que vai aos “limites da transposição literária dessa degenerescência, com um requinte de minúcias que constringe e repugna” (COUTINHO, 2004, p. 87 *apud* SILVA & FERNANDES, 2014, p. 16). Para eles, as palavras do crítico soam como censura à apreciação desse romance na qualidade de cânone, como também ilustram a ausência de uma crítica literária séria que não fosse pautada em concepções pessoais e sim em valores estéticos. Acerca da menção a *Bom-Crioulo* por Alfredo Bosi, na edição de 2006 de sua *História concisa da literatura brasileira*, assim os pesquisadores concluem:

Alfredo Bosi (2006), ao se referir ao autor, afirma que ele possuía gosto por temas “escabrosos” (p. 193), termo que admite o significado de “indecente” (Cf. Houaiss; Villar, 2004); em outro trecho, o historiador evidencia que “O Bom Crioulo [...] resiste ainda hoje a uma leitura crítica que descarte os vezos da escola e saiba apreciar a construção de um tipo, o mulato Amaro, coerente na sua passionalidade que o move, pelos meandros do *sadomasoquismo*, à *perversão* e ao crime.” (BOSI, 2006, p. 194, *itálicos nossos*). As duas palavras em destaque (*sadomasoquismo*, *perversão*), a nosso ver, foram usadas de forma aleatória, pois não nos parece, no caso da primeira, que a obra permita uma leitura sob este aspecto, e a segunda (*perversão*, segundo Houaiss e Villar (2004), é “devassidão, depravação, indecência”), nessa mesma linha de raciocínio, deixa claro que o termo carrega consigo, semanticamente, uma apreciação moralista em relação ao tema homoafetivo na obra e, considerando-se que se trata de uma visada crítica, pode-se notar o quanto este tipo de concepção canônica, ainda presente no discurso de alguns críticos da geração dos historiadores aqui em estudo, lança uma visão não afirmativa e discriminatória quanto ao tema das subjetividades homoeróticas representadas na ficção literária brasileira (SILVA & FERNANDES, 2014, p. 15-16).

Dos quatro compêndios analisados, a edição de 1997 da *História da literatura brasileira*, de Luciana S. Picchio, é o único a contemplar alguns autores das décadas de 1980/1990 e que publicaram textos de temática homoerótica, como Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu. Mesmo assim, os pesquisadores advertem que tais menções não retiram o caráter genérico com o qual o homoerotismo é tratado pela autora, uma vez que todos os conflitos e questões de sexualidade e gênero apontados por esses ficcionistas são reduzidos à expressão vazia de “temáticas da sexualidade gay”. A ponto de, ao falar sobre o escritor gaúcho, Picchio sequer se referir ao aspecto homoerótico de alguns dos seus personagens:

Encontraremos também um ficcionista refinado e discreto como Caio Fernando Abreu (1948-1996) que, na sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um reduzido ciclo de obras-primas “urbanas” com personagens isoladas no mundo e



prisioneiras delas mesmas. Contos e romances de formação, como ritos de passagem, eles possuem uma dimensão surrealista em que mais evidente se torna o conflito entre indivíduo e sociedade (*Morangos mofados*, 1982; *Onde andaré Dulce Veiga?*, 1990; e o póstumo, *Bem longe de Marienbad*, 1996). (PICCHIO, 1997, p. 636, grifos originais *apud* SILVA & FERNANDES, 2014, p. 21).

Além de afastar propositalmente a literatura de temática homoerótica do cânone, de certa forma o desprestígio e o silenciamento nos compêndios mais importantes sobre a historiografia da literatura brasileira também perpetuam o preconceito social no tocante às práticas e afetividades homoeróticas. O/A estudante de Letras, que certamente teve pouco ou nenhum contato com escritos homotextuais durante sua formação básica, corre o risco de terminar sua graduação sem tomar conhecimento de um amplo campo de pesquisa a ser explorado e, a depender de suas urgências, sequer se ver representado/a na arte com a qual escolheu trabalhar. A abjeção histórica à figura do não-heterossexual simplesmente interdita o letramento na literatura de temática homoerótica a partir dos grandes manuais de literatura brasileira. Faz-se preciso que o leitor interessado busque outras fontes de informação, felizmente muito mais acessíveis por conta da disponibilidade de trabalhos na internet: artigos, ensaios, dissertações e teses, que cobrem as lacunas deixadas por esses compêndios.

## 2.1 Precusores de Caio Fernando Abreu: da Colônia à redemocratização

As primeiras alusões às práticas homossexuais nas letras brasileiras se encontram em algumas poesias satíricas de Gregório de Matos, poeta do século XVII e um dos principais expoentes do Barroco. Produtor de poesias de diferentes temáticas (sacra, amorosa, filosófica, dentre outras), o lugar do homoerotismo em sua obra não é nada arbitrário: de acordo com Trevisan (2018), já criminalizadas no Brasil desde o século anterior, inclusive com a pena de morte, no final da centúria seguinte (período em que se situa a obra de Matos) as práticas homossexuais continuavam sendo vistas como sujas, pecaminosas e desonrosas à pessoa. A Igreja instaurou verdadeira perseguição tanto à prática como aos indivíduos, e outros tipos de punição foram criados: flagelações, penitências públicas, multas pecuniárias, confiscos de bens, prisão perpétua, entre outros. Isso até 1821, quando a Inquisição portuguesa, à qual o Brasil estava subordinado, foi extinta.

Fortemente combatido, o sexo entre iguais jamais poderia ser cantado como ato de amor genuíno, mas sim na qualidade de algo abominável por ser contrário à natureza humana

criada por Deus. Tal qual no Egito e na Grécia Antigos e também durante a Idade Média, ser um homem adulto que praticava sexo com outros homens na condição de passivo era a pior das ofensas morais, o que poderia terminar de vez com a reputação principalmente daqueles que ocupavam cargos públicos. Por meio dessas poesias, Gregório de Matos deixa muito claro que, em uma sociedade corrompida e hipócrita como já era a do Brasil seiscentista, ser corrupto e manter relações escusas de poder não manchavam tanto a honra como uma simples menção, mesmo sem provas, da prática passiva da sodomia. Trevisan (2018) traz à tona a desavença que o poeta baiano travou com o governador Antonio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, para o qual compôs os seguintes trechos da poesia que tem como didascália “Dedicatória extravagante que o poeta faz destas obras ao mesmo governador satirizado”:

A vós, fanchono beato,  
sodomita com bioco,  
e finíssimo rabi  
sem nasceres cristão-novo:

A vós, cabra dos colchões,  
queestoqueando-lhe os lombos,  
sois físgador de lombrigas  
nas alagoas do olho:

A vós, vaca sempiterna  
cozida, assada, e de molho,  
boi sempre, galinha nunca  
inseculaseculorum  
(MATOS, 2010, p. 121)

Evidencia-se, segundo a voz poética nessas estrofes, que o pior atributo de todos é o fato de o governador ser praticante da homossexualidade (“fanchono”, “sodomita”), ser efeminado (“bioco”) e ainda exercer no sexo entre homens a posição de passivo, posto que sua figura é associada a fêmeas do reino animal e os versos “sois físgador de lombrigas / nas alagoas do olho” servem como metáforas para o coito anal ao qual ele é submetido. Homofobia e machismo se fazem presentes uma vez que, segundo o imaginário daquela sociedade, associar um homem a papéis sociais e características femininas era colocá-lo em condição inferior e passível de todos os deméritos. Elementos muito parecidos igualmente se verificam no longo poema narrativo “Marinícolas”, cujo título é formado por aglutinação do termo *maricas*, que designa homossexual, e o nome próprio Nicolau, que, segundo críticos da obra de Matos, tratava-se de um provedor da Casa da Moeda de Lisboa, benquistado por Dom Pedro II, mas que cedo havia sido iniciado no “vício nefando” como forma de sobrevivência:

Marinícolas era muchacho  
 Tão grã rabaceiro de escumas de rins,  
 Que jamais para as toucas olhava,  
 Por achar nas calças melhor flaldelim.

Sendo já sumilher de cortina  
 De um sastre de barbas, saiu d' aprendiz  
 Dado só às lições de canudo,  
 Rapante de espécie de pica viril.

Cabrestilhos tecendo em arames,  
 Tão pouco lucrava no pátrio país,  
 Que se foi dando velas ao vento  
 Ao reino dos servos, não mais que a servir.

Lá me dizem que fez carambola  
 Com certo Cupido, que fora daqui  
 Empurrado por uma Sodoma,  
 No ano de tantos em cima de mil.

Por sinal que no sítio nefando  
 Lhe pôs a ramela do olho servil  
 Um travesso, porque de cadeira  
 A seus cus servisse aquele âmbar gris.

[...]

Exercendo-os em jogos de mãos  
 Tão lesto os tinha o destro arlequim,  
 Que se não lhes tirara a peçonha  
 Ganhara com eles dois mil potosis.

A tendeiro se pôs de punhetas  
 E na taboleta mandou esculpir  
 Dois cachopos, e a letra dizia:  
 "Os ordenhadores se alquilam aqui."  
 (MATOS, 2010, p. 130-2)

Por conta do contexto social muito influenciado pela perseguição da Inquisição à homossexualidade e aos sujeitos que a praticavam no Brasil até o início do século XIX, o silenciamento de qualquer representação homoerótica em textos literários nacionais durante o século XVIII foi o reflexo do grande tabu que essa temática era para aquela sociedade. Se o erotismo entre homem e mulher já era alvo da censura religiosa, torna-se impossível de se imaginar alguma aceitação de representação do homoerotismo, a não ser sob forte condenação. Nem a obra do Marquês de Sade ajudou em algum aspecto. Uma vez escassos os recursos tipográficos até 1808, quando a imprensa chegou ao Brasil, apenas na segunda metade do século XIX que os livros cheios de (homo)erotismo do escritor começaram a circular limitadamente por aqui em francês como literatura erótica e destinada apenas a rapazes, e sua tradução para o português demorou mais ainda – somente a partir dos anos 1960 (SILVA, 2016).

Segundo Camilo (2019), em artigo sobre o homoerotismo na poesia romântica brasileira, apesar de poetas como Moniz Barreto e Laurindo Rabelo terem herdado o tom satírico-obsceno e condenador de Gregório de Matos na representação do homoerotismo e também de algumas alusões na obra de Álvares de Azevedo, é um poema de Junqueira Freire que a crítica considera como o único poema romântico a expressar aberta e delicadamente uma relação amorosa entre dois homens e o primeiro texto da literatura brasileira a representar tal relação a partir de uma dicção lírica: trata-se de “A um moçoilo”, que se tornou mais conhecido depois de integrar a coletânea *Poesia gay brasileira*, de onde retiramos quatro das nove estrofes:

Eu que te amo tão deveras,  
A quem tu, louro moçoilo,  
Me fazes chiar e amolas,  
Qual canivete em rebolo;  
Eu que, qual anjo, te adoro,  
Então, menino, eu sou tolo?

Quem te venera e te serve,  
Te serve de coração;  
Quem a nada mais atende,  
Senão à sua paixão;  
Quem sustém por ti a vida,  
Tolo não pode ser, não.  
[...]

E tu me xingaste tolo,  
Meu moço, anjinho feliz!  
Só porque amar-te deveras  
Meu Deus, minha sina quis.  
Só porque certo bem maus  
Dois versos te dei que fiz  
[...]

Mas se tolo é admirá-lo  
A todo mundo interpô-lo,  
Querer lá vê-lo num trono,  
Num leito dourado e pô-lo,  
Alfim beijá-lo e gozá-lo,  
Então sim quero ser tolo!  
(*apud* MACHADO; MOURA, 2017, p. 150-2)

Achado após a morte do poeta em um caderninho de 40 páginas, a representação do homoerotismo nesse poema destoa não somente de tudo que fora publicado antes como também do que seria lançado ainda na vigência do século XIX. Com total ausência de moralismo, o eu-poético se descortina ao amado e declara sem pudor algum sua condição homoafetiva. Embora sugira uma diferença de idade entre os dois, o sentimento amoroso prevalece aos ímpetos carnavais e por isso não existe a necessidade de enquadramento das

posições sexuais, como se expressa nos versos “Quem te venera e te serve, / Te serve de coração”. A dor de amar não está subjugada à sexualidade ou ao gênero do outro, mas sim às circunstâncias inerentes à própria grandeza do sentimento. É curioso que a homofobia internalizada, tão inata em sociedades opressoras, faz-se ausente nessa representação bastante idealizada do amor, bem característica da estética romântica.

Apenas nas últimas décadas do século XIX, com a chegada das estéticas realista e naturalista ao Brasil, que o homoerotismo adentrou com mais vigor as páginas literárias. Romances como *O Ateneu* [1888], de Raul Pompéia, *A normalista* [1893], de Adolfo Caminha, e *O cortiço* [1890], de Aluísio Azevedo, representaram não somente ambientes homosociais que proporcionariam a aproximação entre pessoas do mesmo sexo (internatos para meninos, colégios para moças) como também introduziram personagens claramente homoeróticos, todavia estigmatizados. Até Machado de Assis teria ensaiado uma incursão homoerótica em sua obra, como apontam estudos sobre a amizade íntima e ambígua entre Bentinho e Escobar em *Dom Casmurro* [1899], principalmente por ser o seminário um ambiente de homosociabilidade (OLIVA, 2017; REHEM, 2010).

Em artigo que discorre sobre a história da literatura homoerótica no Brasil, Silva (2012) comenta que, de acordo com a crítica especializada, a narrativa epistolar *Um homem gasto*, de Ferreira Leal, publicada em 1885, seria a pioneira a abordar essa temática nas letras brasileiras, porém ainda de forma discreta, posto que a prática da homossexualidade referida teria ocorrido decorrente dos abusos que o protagonista sofreu ainda quando criança no internato religioso para meninos. Entretanto, é praticamente consenso entre os especialistas que o grande divisor é *Bom-Crioulo*, romance de 1895, de Adolfo Caminha, por ser o primeiro em que foi dada a condição de protagonista a homens que mantinham um relacionamento homoafetivo.

Produzido sob os ideais cientificistas do Naturalismo, o romance não deixa de fugir aos estereótipos e moralismos dignos de sua época, tampouco à abjeção social com a qual a união entre o grumete Aleixo e o marinheiro Amaro precisavam lidar: para viverem o seu amor, alugaram um quarto barato de pensão na rua da Misericórdia, que, na época, era considerada a pior rua da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo assim, o romance foi muito mal recebido pela crítica enviesada pela abordagem homoerótica, a ponto de pressuporem que o autor também seria homossexual pela veracidade das descrições. Em livro acerca dos registros das práticas homossexuais no Brasil dos séculos XIX e XX, Green (2019) demonstra que,

para a sua defesa, Caminha afirmou que um dos objetivos do romance seria estudar e condenar o “homossexualismo”. Sobre a narrativa em si, o brasilianista disserta:

Os aspectos do conflito de gerações no relacionamento entre Amaro e Aleixo parecem espelhar as noções do paradigma grego da homossexualidade – ao qual Caminha se refere em inúmeras ocasiões no texto – em que homens mais velhos seduzem garotos de pele tenra para obter prazeres sexuais, ao mesmo tempo que lhes oferecem uma orientação paternal para enfrentarem o mundo. [...]

Por vários motivos, Amaro não se enquadra no estereótipo do homem efeminado tal como era reproduzido por chargistas e médicos brasileiros na virada do século. O Bom-Crioulo é uma figura forte, viril, cuja masculinidade não é questionada [uma vez que performa] como o parceiro penetrador na relação de sexo anal com o jovem Aleixo (GREEN, 2019, p.85).

Trevisan complementa:

Poucas vezes a literatura brasileira produziu uma obra tão corajosa e direta sobre amores proibidos. Num Brasil provinciano, recém-entrado na República, Caminha trata o amor homossexual com surpreendente naturalidade, como um dado específico e irrefutável, chegando até mesmo a criar uma legítima ternura entre dois homens do povo. É verdade que com frequência ele tece comentários estereotipados, que refletem os preconceitos científicos de sua época, sobretudo ao chamar os dois amantes de “seres doentios”. Assim, o negro submete o loiro como faria com um mulher (“só faltam nele os peitos”); e a homossexualidade do Bom-Crioulo é mostrada como um componente selvagem de sua negritude - “negro é raça do diabo, que são sabe perdoar, não sabe esquecer”, diz uma personagem (TREVISAN, 2018, p. 243).

Assim como Tóibín (2004) enumera em seu ensaio sobre literatura homoerótica em língua inglesa casos de escritores que sofreram homofobia no meio literário por causa de sua condição sexual, Trevisan (2018) faz movimento semelhante ao detalhar as perseguições sofridas por dois grandes nomes de nossas letras: João do Rio e Mário de Andrade. Segundo o historiador, João do Rio escandalizou a sociedade fluminense da virada para o século XX ao estreitar na literatura publicando dois contos de temática homoerótica: “Impotência”, no qual um senhor efeminado recorda seus amores frustrados dos tempos da juventude, e “Ódio”, em que se relata o prazer de um rapaz em espancar um colega alvo de seu desejo, argumento muito semelhante ao utilizado por Caio Fernando Abreu no conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Interessa-nos comentar que, muito antes das discussões hodiernamente travadas sobre homoerotismo masculino, João do Rio antecipava duas importantes questões: o desprezo à figura do homossexual idoso e a homofobia internalizada.

Fora isso, o famoso cronista sempre atento aos costumes de seu tempo era constantemente desmoralizado por colegas de profissão e teve sua literatura marginalizada da mesma maneira que sua sexualidade: durante décadas, sua obra permaneceu esgotada por falta

de republicações e, quando raramente mencionada nos compêndios sobre a história da literatura brasileira, enquadram-na como subliteratura. A ausência de seu nome na edição mais recente da *História concisa* de Bosi (2017), um dos compêndios mais adotados nos cursos de Letras e consagrados do gênero, infelizmente depõe a favor dessa tese. Como de praxe, a homofobia a João do Rio se caracterizava em compará-lo ao feminino para assim rebaixar sua masculinidade em razão de sua condição homoerótica, além de ser intensificada por ele pertencer a outras minorias:

João do Rio foi chamado de “Oscar Wilde tupiniquim”, pelo seu culto ao esteticismo decadentista e à vida social mundana, que ele retratava em suas crônicas jornalísticas, mas também por sua conhecidíssima homossexualidade. Obeso, mulato, homossexual e afetado, em vida João do Rio tornou-se objeto preferencial de intrigas e zombarias: dele se publicou anonimamente a notícia de que “fora colhido em flagrante, num terreno baldio, quando entregue à prática de atos imorais, tendo como parceiro um soldado de polícia”. [...] Seu contemporâneo Antônio Torres, que já o xingara publicamente de “larva nojenta”, ridicularizou a fundação do seu jornal *Pátria*, que deveria se chamar *Mátria*, “porque em se tratando de [João do Rio] tudo é feminino”. E Humberto de Campos, que o perseguiu sadicamente em sua coluna jornalística, escreveu que João do Rio usava “anquinhas” (peça do vestuário feminino para acentuar o volume das nádegas) (TREVISAN, 2018, p. 250, grifos originais).

Se João do Rio usava de irreverência para tratar de sua homossexualidade, Mário de Andrade fazia o oposto ao tentar escondê-la e evitar falar sobre o assunto, e em virtude disso sofreu duplamente com a homofobia: a recebida de terceiros e a internalizada por ele mesmo. Ainda consoante Trevisan (2018), a homofobia chegava a partir de amigos mais próximos e queridos, como Oswald de Andrade, que por duas vezes o ridicularizou ao lhe criar epítetos como “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino” e “Mário parecia um Oscar Wilde, por detrás” (*ibid.*, p. 246). E, mais uma vez, salientamos aqui o quanto a comparação ao feminino e a insinuação à posição sexual de passivo são instrumentos constantemente empregados a fim de preservar a cultura da homofobia. Segundo testemunho de Rachel de Queiroz, Mário de Andrade sofria contínuas agressões de seu chefe Augusto Meyer que, quando bêbado, insultava-o de “mulato veado”.

Essas violências implicaram em frequentes tentativas de encobrimento de sua condição sexual durante a vida, a ponto de nunca se envolver em um relacionamento sério, reclamar de solidão em cartas para amigos próximos, viciar-se em álcool para esquecer algo que ele mesmo não sabia dizer e deixar em cláusula testamentária que uma parte de sua correspondência só seria aberta depois de 50 anos de sua morte, provavelmente no intuito de preservar a honra de sua família, que, junto a um certo nicho acadêmico, até hoje tenta ocultar

a homossexualidade do autor de *Macunaíma*, com a desculpa de que tal fato de sua vida privada em nada acrescentaria no entendimento de sua obra ou então que poderia manchá-la. Uma obra que, na verdade, é construída sobre diversas referências homoeróticas, conforme o conto “Frederico Paciência”, publicado em 1947 no livro póstumo *Contos Novos*, em que se narra o desenvolvimento de uma genuína história de amor entre dois rapazes, em moldes bastante semelhantes aos utilizados por Caio Fernando Abreu em narrativas como “Aqueles dois” e “Pequeno monstro”, porém interdita pelas convenções sociais (OLIVEIRA, 2015).

Mário de Andrade foi vítima de um verdadeiro conluio de censores paranoicos, que cercaram sua obra, atuando sobre seu cadáver como abutres zelosos da própria “honra”, em nome da qual têm tornado “indigno” o passado do maior escritor modernista do Brasil - tal como já lhe tinha sido feito em vida (TREVISAN, 2018, p. 249).

No penúltimo parágrafo da primeira parte do capítulo anterior, consideramos o entendimento de Costa (2002) a respeito de como as diferentes ideologias totalitárias na primeira metade do século XX contribuíram para o fortalecimento do discurso homofóbico nas sociedades em que foram adotadas ou receberam simpatizantes. De acordo com Borrillo (2016), se os regimes fascista e nazista creditavam a homossexualidade como uma deturpação moral promovida pela ideologia comunista, esta, por sua vez, pregava que a prática era resultado da decadência das sociedades capitalistas e burguesas, como se expressa neste trecho da *Grande Enciclopédia Soviética*, em edição revisada já embebida em todo ideário homofóbico stalinista:

Na sociedade capitalista, a homossexualidade é um fenômeno frequente; basta indicar que a prostituição homossexual tornou-se uma profissão. O alcoolismo e as impressões sexuais da primeira infância têm grande importância no desenvolvimento da homossexualidade. Na sociedade soviética, que usufrui de uma moralidade saudável, a homossexualidade é reprimida enquanto depravação sexual e sancionada pela lei, salvo em caso de desordem psíquica. [...] Nos países burgueses, a homossexualidade, sinal da decomposição moral das classes dirigentes, é, efetivamente, descriminalizada (*apud* BORRILLO, 2016, p. 80-1).

Nesse íterim, com a insurgência de grupos comunistas no Brasil, a literatura apresentou alguns registros da desaprovação à homossexualidade por escritores que se identificavam com o ideário de sociedade da gestão stalinista. Em 1937, às portas da ditadura do Estado Novo, quando o conservadorismo se manifestou ainda mais destemido e homossexuais foram perseguidos pelo governo, Jorge Amado lançava *Capitães de areia*, obra censurada pelo regime de Getúlio Vargas com a queima de 800 exemplares na Bahia



(TREVISAN, 2018). Diferente de outras narrativas, este romance amadiano, de forte ideário comunista, apresenta uma particularidade quanto à temática homoafetiva: nele, a homossexualidade não se configura como uma prática identitária do sujeito e sim na sua qualidade transitória, algo que pode ser “curado” através de experiências heterossexuais. Em termos de representação, este romance se interpõe entre o moralismo de *Bom-crioulo* e a tentativa de, mesmo que parcialmente, desconstruir estereótipos, como se faria em “Frederico Paciência”.

Conforme alega Antunes (2009) em sua tese de doutorado sobre os personagens homoeróticos nos romances do autor, apesar de serem descritos como indivíduos másculos e sem traços efeminados, aqueles que se submetiam ao papel do passivo (fosse por obediência, fosse por vontade) eram estigmatizados, alcunhados pejorativamente de “xibungos” e ainda, como castigo, expulsos do grupo pelo líder Pedro Bala, que, esgueirado de ser estuprado, repudiava a prática de tal forma a ponto de proibi-la, por não tolerar que os seus comandados se colocassem ainda mais inferiores que as mulheres. Não faltam moralismos: Almiro, que desempenhava voluntariamente a posição de passivo, é o único dos garotos que morre, e sozinho, em um leprosário; o padre José Pedro, a voz religiosa contrária às práticas homossexuais; e a própria aversão de Pedro Bala à homossexualidade, que prontamente negava os “favores” dos outros garotos: uma vez o herói da história, sua recusa surtia efeito pedagógico.

Em 1953, Graciliano Ramos lançava postumamente suas *Memórias do cárcere* em quatro volumes, obra na qual ficcionalizou minuciosamente o período em que, durante o ano de 1936, foi preso político de Getúlio Vargas sob acusação de participação em complô comunista contra o governo. Dentre as diversas temáticas abordadas no relato, incluindo aquele jogo característico do autor em contrapor realidade e ficção por conta dos lapsos de memória, o julgamento homofóbico se faz muito presente, principalmente nos terceiro e quarto volumes, que registram momentos mais adiantados do claustro, nos quais, de acordo com o narrador, homens começavam a se relacionar sexualmente com outros por falta de mulher. Em todas as menções, a homossexualidade é descrita de maneira abjeta e o seu praticante como alguém de quem o narrador se manteria distante, embora houvesse um canhestro intento de compreensão:

Walter Pompeu cortou-me o almoço e o jantar. Sentava-se à minha direita, na primeira mesa. E, percebendo o horror que me inspira o homossexualismo, iniciou um jogo desonesto no refeitório. O horror se atenuava naquele meio; a relatividade moral se impunha, era absurdo pretender que indivíduos sujeitos anos e anos ao

regime carcerário procedessem como pessoas livres. Necessário justificá-los. Mas isso ficava sem explicação, e afastava-me dos corpos imundos com excessivo nojo. Esforçava-me por vencer a repugnância. Poderia dizer onde estava o normal, o anormal? Certo dia, barbeando-me na saleta, vi no espelho o mulato Pernambuco, faxina, em namoro com um rapazola penteado e lânguido. Pernambuco acendia os olhos, coíava os bigodes, um sorriso largo a espalhar-se em toda a cara; o outro, encostado a uma janela, cruzava as mãos no peito, inclinava a cabeça, afetando maneiras pudicas e virginais. O safadinho percebeu que estava sendo observado e entrou a fazer sinais ao amigo, apontando-me (RAMOS, 1996, p. 221).

Com o fim do Estado Novo e uma tímida mas progressiva flexibilização na pauta de costumes, questões sobre gênero e sexualidade aos poucos se fizeram presentes na produção de grandes escritores da metade do século XX, como em *Grande sertão: veredas* [1956], de Guimarães Rosa, *Crônica da casa assassinada* [1959], de Lúcio Cardoso, e *O beijo no asfalto* [1961], de Nelson Rodrigues. De acordo com Berutti (2010), o advento da cadeira de Estudos Culturais nas universidades norte-americanas, nos anos 1960, não apenas inflamou o surgimento e o fortalecimento na década seguinte dos movimentos negro, feminista e homocultural, como o interesse por essas histórias e conseqüentemente por representações.

Trevisan (2018) comenta que, a partir de então, iniciou-se um movimento inédito no Brasil – escritores masculinos abertamente não heterossexuais, assim como ele, passaram a ficcionalizar em suas obras todas as delícias e as dores de viverem fora do armário: Aguinaldo Silva, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Roberto Piva, Glauco Mattoso, Herbert Daniel e, como passaremos a ver, Caio Fernando Abreu. O homoerotismo feminino escrito por mulheres igualmente abdicou seu espaço de direito a partir das narrativas de muito sucesso de Cassandra Rios, a primeira autora a vender mais de um milhão de exemplares no país, embora intensamente perseguida e ameaçada pela ditadura. Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e Clarice Lispector, por cujas obras a literatura de Caio Fernando Abreu vigorosamente se influenciou, são também exemplos dessa leva de escritoras que tematizaram o homoerotismo feminino, apesar de nunca terem se identificado como lésbicas e da censura do regime militar.

### 3 HOMOEROTISMO E HOMOFOBIA EM CAIO FERNANDO ABREU

O regime militar brasileiro provocou nos jovens, nos artistas e nos diversos grupos de intelectuais uma nova urgência de liberdade para que enfrentassem todo retrocesso e conservadorismo em voga no final dos anos 1960, em um movimento que posteriormente se denominou de *desbunde*, palavra que engloba em si todos os levantes contraculturais ao sistema e nos quais a arte se fez muito presente em todas as suas formas de expressão: literatura, música, cinema, televisão, teatro etc. Seduzidos pela proposta de se unirem a outras vozes igualmente reprimidas, os homossexuais viram a chance de se manifestarem e saírem do obscurantismo social para finalmente ganharem visibilidade e acesso ao restante da sociedade.

Como descreve Trevisan (2018), os precursores do movimento de *desbunde gay* no Brasil foram o cantor Ney Matogrosso e o grupo teatral DziCroquettes, pois ambos ironizavam os padrões heteronormativos em relação a sexo e a gênero, e criavam ambiguidades provocadoras: “homem ou mulher?”, “hetero ou gay?” Enquanto o grupo teatral maquiava seus atores peludos e lhes vestia roupas femininas, o cantor enlouquecia multidões com seu timbre agudo de contratenor em canções de teor homoerótico como “Johnny pirou” e “O vira”. Havia também Caetano Veloso, que se dizia heterossexual mas “desmunhecava” e beijava outros homens, além de Gilberto Gil, que cantou uma nova concepção de masculinidade em “Super-homem (A canção)”. Já nos anos 1980, Cazusa e Renato Russo foram modelo de uma nova representação do homossexual, agora distanciada do estereótipo de afetação que a mídia tanto comercializava. Inclusive, são estas as referências de masculinidade que povoam os personagens dos contos homoeróticos de Caio Fernando Abreu, inclusive os aqui estudados.

Também as mídias audiovisuais se aproveitaram desse novo filão para angariar público. No cinema, enquanto as pornochanchadas representavam o homossexual estereotipado no intento de divertir e arrancar risos dos espectadores, produções não tão populares investiam em roteiros que desmistificavam esse imaginário e refletiam sobre o lugar do homossexual na sociedade brasileira: *Asa Branca, um sonho brasileiro*, de 1981, em que a homossexualidade é ambientada no meio futebolístico; *Anjos da noite*, de 1986, cujo protagonista é um garoto de programa; e *Romance*, de 1987, que retratava o início da epidemia de AIDS no Brasil e o pânico instaurado por conta disso. Na televisão, a dinâmica

não foi diferente: se o homossexual era uma caricatura em programas populares de humor de Chico Anysio, Jô Soares e Chacrinha, algumas produções abordavam o lugar social destinado a ele de forma mais realista e respeitosa, como o seriado *Malu Mulher*.

Mas foi o teatro o grande meio de comunicação responsável em difundir os dilemas e os prazeres da experiência de ser homossexual, a ponto de onze das 25 peças em cartaz no primeiro semestre da temporada paulistana de 1978 retratarem, direta ou indiretamente, o amor entre iguais, chamariz irresistível para um público afoito em consumir esse novo “produto cultural”, que dez anos antes havia recebido o crivo da censura por apologia ao “homossexualismo”. Assim como acontecia com os escritores da prosa e da poesia, os dramaturgos passaram a encenar suas próprias vivências, e temas sensíveis como o envelhecimento do homem gay, a procura por garotos de programa e o preconceito do próprio meio passaram a ser representados frequentemente nos espetáculos. Com o início da epidemia da AIDS, a decadência social do homossexual e o seu medo de morrer pela doença tomaram os palcos das principais capitais brasileiras, geralmente em adaptações de textos internacionais. Curiosamente, em 1996, a peça *O homem e a mancha*, escrita por Caio Fernando Abreu, foi encenada apenas nove meses após sua morte.

Respectivamente lançados em 1982 e 1988, já no período *pós-desbunde*, os livros de contos *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso* chegaram a grupos de leitores desejosos a conhecerem histórias escritas e narradas por sujeitos que se posicionavam como não heterossexuais, pois, de acordo com Bora e Ferreira (2010), essa parcela da sociedade já estava cansada das narrativas sobre luta de classes que fomentaram o mercado editorial na década anterior e demandava outras pautas, que surgiram como consequência das brechas deixadas pelos Estudos Culturais – a crítica feminista, a questão racial e a homocultura. Tal qual é a diversidade do ser humano, esses dois livros dão vozes a sentimentos e sensações dos mais diferentes indivíduos marginalizados, portanto constituindo uma literatura polifônica e não panfletária (FIRME, 2017).

Para Schollhammer (2011), Caio Fernando Abreu e outros escritores contemporâneos a ele apresentam em sua literatura certas doses do que Antonio Candido e Alfredo Bosi respectivamente denominaram de *realismo feroz* e *brutalismo*: estética iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, quando do lançamento de sua primeira antologia de contos *Os prisioneiros*, em que a violência é representada em suas nuances mais frias e cruéis por meio de descrições impactantes narradas por sujeitos que, em meio a “barbárie existencial e sofisticação tecnológica” (PELLEGRINI, 2002, p.367) das metrópoles, abdicam dos códigos

éticos e morais socialmente estabelecidos. O choque desse registro guarda em si o intuito de ilustrar a degradação humana e trazer reflexões ao leitor acerca de questões caras àquela altura, como “guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social” (CANDIDO, 1989, p.212). Tal herança estético-literária está muito presente em textos de Caio Fernando Abreu como “Gravata”, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “A margarida enlatada”, todos de seu segundo livro de contos, *O ovo apunhalado*, de 1975.

Entretanto, os escritos do final do século XX são marcados por uma distinção bastante significativa, que vem a ser o ceticismo da geração de 1980, para a qual o passado se configura como um tempo perdido e desconexo com a então realidade, enquanto o futuro é coberto de incertezas por consequência da falta de perspectiva em relação ao presente. Assim, a grande questão para a literatura daquela década era o momento presente, o agora, no qual os problemas da sociedade inevitavelmente não poderiam ser apartados da esfera subjetiva dos indivíduos. Nesse tocante, Schollhammer (2011, p. 27) ressalta o aprofundamento das subjetividades nas narrativas de Caio Fernando Abreu “por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário”.

No ensaio “A nova narrativa”, originalmente de 1979, Candido explana que essa postura do sujeito cidadão ante a vida foi fruto do capitalismo inconsequente que marginalizou o homem do campo ao mesmo tempo que desumanizou o morador da cidade, através de acelerados processos de urbanização e inserção ao consumo. Também, segundo o crítico, a televisão foi um importante difusor para a estética da violência, posto que ela disseminava “o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas na Metrópole, mas de todos nós, seus satélites” (1989, p. 201).

Herdeiro direto dos experimentalismos das duas décadas anteriores, Caio Fernando Abreu adotou na sua prosa a pluralidade e a coexistência harmoniosa entre os gêneros literários e os não literários, por isso não rara a presença da intertextualidade em suas produções, assim como a anexação nelas de depoimentos, confissões, cartas, letras de músicas, poemas, que lhes garantem a singularidade e a possibilidade de expressão de distintos pontos de vista. Desse modo, a fim de manter a “tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214), é o conto o gênero literário que sustentará a intenção de impactar de imediato o leitor. Limitado, por sua estrutura, a um pequeno número de personagens e rápido desenvolvimento da ação, o conto também é o

suporte que melhor representará a aceleração da vida pós-moderna e a efemeridade das relações em uma nova conjuntura que tangencia o produto e o mercado.

Não obstante tenha escrito romances, novelas, crônicas, poemas e peças teatrais, é a contística de Caio Fernando Abreu o grande baluarte de sua obra, pois se trata de onde o autor *sintetiza, condensa e potencia*, para usar as palavras de Bosi (1977) em relação a este gênero, não apenas todas as possibilidades da ficção como também a diversidade de caracteres humanos de seu tempo representados através de seus narradores e personagens:

A invenção do contista se faz pelo achamento (*invenire* – achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e tramas. [...] Da dupla operação de transcender e rerepresentar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto e, como tal, poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em forma nova. [...] *Inventar*, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção (BOSI, 1977, p.7-8).

Na obra do autor gaúcho, foi por intermédio do conto que a temática homoerótica ganhou voz, corpo e nomes dentro de um cenário social ainda caótico graças a um Estado regulador e opressor, que fazia da violência o seu *modus operandi* de doutrinação e condenava ao exílio a quem ele julgava subversivo à sua ideologia. Por conseguinte, ao se desvencilhar do estereótipo de homossexualidade cristalizado pelo imaginário popular, Caio Fernando Abreu desafiou toda uma história literária e de costumes ao representar a multiplicidade de perfis desses homens de inclinação homoerótica: desde o adolescente que descobre o próprio corpo no corpo do primo (“Pequeno monstro”) ao homem adulto que não tem vergonha de assumir que o seu corpo deseja um corpo igual (“Terça-feira gorda”).

Embora detestasse ver sua obra segmentada e ser reconhecido como um escritor panfletário de “literatura gay”, é incontestável a forte presença de textos de temática homoerótica em todos os gêneros em que Caio Fernando Abreu se aventurou, do conto à poesia. De igual maneira, torna-se impossível não reconhecer a riqueza na diversidade de representações desses sujeitos homoeroticamente inclinados, assim como a construção de uma dicção própria para retratá-los e a constante retomada de argumentos narrativos a fim de aperfeiçoar esses textos e lhes inserir algo novo, quando ele próprio já observava a maturidade de sua escrita. Ao construir tantas situações e perfis às vezes até opostos entre si, o nosso autor se valeu de sua arte para mostrar quão limitadas eram as imagens (estereótipos) veiculadas pela mídia e meios de comunicação acerca do homem que se relacionava amorosa e sexualmente com outros homens, incutindo no corpo homoerótico todo arsenal de emoções

e sentimentos inatos a qualquer ser humano, independente de seus desejos e/ou práticas sexuais. Todavia, o componente homoerótico em sua obra também era um instrumento de representação de um sistema de opressão e tolhimento descortinado aos olhos do leitor, posto que, edificada sobre falsos moralismos, o lugar na sociedade para quem era considerado abjeto não poderia ser outro além da exclusão e do não-pertencimento.

Sendo assim, o homoerotismo em Caio Fernando Abreu sempre possui um substrato social como pano de fundo e sua transitividade percorre caminhos muito além de uma simples cena erótica para excitar o leitor, o que já fica bastante claro desde sua primeira publicação, o romance *Limite branco*, de 1969. Preterido pelo próprio escritor que o considerava livro menor, trata-se de uma narrativa complexa em que o tempo todo se problematiza o ato de narrar, em um jogo que experimenta o afastamento e a aproximação por intermediário da alternância dos focos narrativos na terceira pessoa por um narrador observador e na primeira pessoa através da escrita em diário, estratégia que entendemos simular o processo de autoconhecimento do protagonista Maurício, que durante fortes crises de ansiedade chegava a nem saber quem de fato era:

“Eu me chamo”, pensou: “Eu me chamo Maurício.” E era a única coisa que sabia de si mesmo. “Maurício”, repetiu, “eu me chamo Maurício”. Era uma certeza, uma esperança. E, além de tudo, havia agora o pequeno animal encolhido dentro dele. Devagar, passou a mão no peito, numa carícia que ultrapassava a própria pele. Sim, sim, era doce, boa, quente e amiga aquela sensação encolhida ali dentro. A salvação estava nela, se é que havia alguma espécie de salvação (ABREU, 2014a, p. 28)

Este romance, fortemente inspirado pela busca clariciana de uma consciência sobre si, já apresenta características e temáticas que posteriormente seriam retomadas. Como veremos no próximo capítulo, a mescla de gêneros é uma das principais marcas do conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, em que tanto a narração tradicional como os fragmentos de escrita de uma carta interrompem e dão continuidade a uma confissão no mínimo destinada a dois agentes: o leitor e Dudu, de quem o remetente tenta esconder algumas situações ao trocar a escrita epistolar pela narração tradicional. O mesmo pode ser dito em relação às temáticas: claramente, Maurício é um adolescente buscando compreender sua condição homoafetiva, que se isola por conta da criação rígida – seu pai era militar – e que sente um amor platônico por seu primo mais velho Edu. Em suma, é um protagonista que se fragmenta em outros de futuras produções homotextuais de Caio Fernando Abreu: na repressão de “Sargento Garcia”, no amor platônico de “Terça-feira gorda” e na idealização pueril de “Pequeno monstro”:

Só quem não mudava era Edu. Ou melhor, mudava sim, embora fosse uma mudança diferente da dos outros. Parecia que ficava com raiva, e a escondia por trás de um sorriso de superioridade. Maurício ficava confuso. Respeitava muito Edu. Talvez porque só o visse nas férias, mas de qualquer jeito Edu era o sujeito mais sabido que ele conhecia. Quando fosse grande, queria ser como ele. Queria falar aquelas mesmas coisas difíceis de entender. Queria rir igual àquele riso-de-canto-de-boca quando a vovó abria o álbum. Talvez assim conseguisse desvendar o mistério que havia naquele ritual.

Um dia, lembrava bem, enquanto vovó falava, Edu interrompeu-a para chamá-lo:

- Maurício, vem cá. Eu quero conversar contigo.

Aproximara-se devagar, um sestro de felicidade enredando os movimentos. Gostava da maneira como ele dizia seu nome, sem acrescentar os *inhos* melosos de tia Violeta e tia Mariazinha. Mas enquanto caminhava, sentia que a voz da avó ia adormecendo no fundo da garganta, que tia Violeta interrompia no meio um soluço e tio Pedro erguia uma sobrancelha. Tudo mudava, um silêncio de espera se estruturando lento (ABREU, 2014a, 32-3, grifo original).

Assim como os protagonistas de “Aqueles dois”, que tiveram de se afastar de sua terra natal, de sua família e até da empresa em que trabalhavam para possivelmente gozarem de sua homoafetividade, o mesmo ocorreu com Maurício, que termina o romance se desgarrando de tudo, pois compreendeu que essa seria a única maneira de ser ele mesmo: a solidão do sujeito homoerótico é, desde sua estreia literária, uma temática assaz recorrente em sua obra, como se sempre para a realização do desejo tivesse de existir uma dor como contraponto, e assim nunca a materialização da felicidade plena. Durante a década de 1970, na qual lançou três livros de contos, o homoerotismo aparece muito sutilmente nos dois primeiros: *Inventário do ir-remediável*, de 1970, e *O ovo apunhalado*, de 1975 – o primeiro incontestavelmente marcado pela influência de Clarice Lispector, inclusive em títulos de contos (“Paixão segundo o entendimento”, “Amor”, “Fuga”, “Apenas uma maçã”), enquanto no segundo, por causa do endurecimento do regime e de sua condição de exilado na Europa, o autor realçou seu desencanto por intermédio de textos de forte cunho social e crítica ao capitalismo desumanizador.

Deles, destacamos o conto “Madrugada”, do livro de 1970, onde se narra o encontro casual de dois desconhecidos, em um bar, na madrugada fria de uma metrópole. Ao se reconhecerem infelizes e compartilharem suas dores entre várias doses de uísque, cria-se uma atmosfera homoerótica, aos olhos dos outros frequentadores que, indignados, hostilizam os dois amigos e os expulsam do bar, que, na narrativa, metonimicamente representa uma sociedade intolerante com o que ela mesma não conhece. O narrador em terceira pessoa realça não haver nenhum interesse amoroso e sexual entre os dois, mas o que se discute no conto são as performances sociais destinadas ao homem, como ele deve ou não se comportar perante os demais e o quanto que isso afeta a toda a coletividade. Mesmo sem uma menção direta a



nomenclaturas, o narrador elucida que a homofobia e a masculinidade tóxica são produtos diretos do machismo:

[...] subitamente um braço se descontrolou atingindo a mesa mais próxima, varrendo-a quase com doçura. A doçura dos que de repente encontraram sem estar de sobreaviso. A loura oxigenada deu um grito e o homem que a acompanhava apumou-se em ofensa, pronto a atacar, macho pré-histórico protegendo a fêmea em perigo (ABREU, 2018, p. 93).

Mas os frustrados que enchiam o bar estavam achando aquilo um grande desaforo. Não era permitido a duas pessoas se encontrarem num sábado à noite e, ostensivas, humilharem a todos com sua infelicidade dividida. O desespero não repartido dos outros era uma raiva grande, expressa nos gestos de quem não suporta mais. Com a sutileza dos donos de bar, o dono deste sentiu a hostilidade crescente. E medroso de que o choque resultasse em prejuízos para si, colocou-se sem hesitação ao lado da maioria. Dirigiu-se aos dois operários e pediu-lhes que se retirassem. Apoiado em seu metro e noventa, um deles quis reagir. Mas o outro, mais fraco e portanto menos heroico e mais realista, advertiu-o da inconveniência da reação. E olharam ambos os outros desencontrados pelas mesas -subitamente encontrados no mesmo ódio - formando uma muralha indignada. O mais alto, menos por situação financeira do que por força, caindo em si fez questão absoluta de pagar todos os gastos. De braço dado, saíram para a madrugada (ABREU, 2018, p. 94).

Na abordagem do homoerotismo, consideramos o seu terceiro livro de contos, *Pedras de Calcutá*, de 1977, um grande divisor de águas por conta de uma linguagem que não intenciona mais criar subterfúgios a fim de não explicitar a temática, e o maior exemplo dessa nova proposta do ficcionista é “Caçada”, onde uma voz em terceira pessoa narra uma aventura sexual entre dois homens, com elementos do realismo feroz de Antonio Candido que serão retomados e ampliados em “Terça-feira gorda” [1982] e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” [1988], consoante a leitura comparativa no próximo capítulo desta dissertação. O início do conto já supervaloriza o ideário de corpo excessivamente masculino pelo qual os protagonistas de Caio Fernando Abreu tendem a se sentir seduzidos e que servirá de padrão para uma intenção muito clara ao autor: a quebra do imaginário popular de que, no sexo entre homens, um necessitaria possuir trejeitos femininos e ser o passivo, enquanto o outro desempenharia a posição de ativo por sua masculinidade:

Viu primeiro a medalha, corrente dourada confundida entre os pelos do peito, camisa laranja janela desvendando a selva onde se perderia, viu depois, antes de descer os olhos pela linha vertical dos pequenos botões brilhantes, ultrapassar o cinturão de couro para deter-se no volume realçado pela calça branca muito justa esticada contra coxas que imaginou espessas como o peito (denso matagal úmido) para onde novamente subia os olhos (rijos mamilos atrás do pano), o móvel pomo-de-adão, o azulado da barba e miúdos olhos vivos (verdes?) sob grossas sobrancelhas negras unidas sobre um brusco nariz, e então um brilho de dentes, riso/convite, por trás dos beijos vermelhos (ABREU, 2018, p. 268).

Lançado dois anos antes da anistia, o livro já traz consigo certa abertura oriunda do enfraquecimento gradual da ditadura militar brasileira e não foi alvo de censura, como o volume anterior de contos. Entretanto, o falso moralismo de uma sociedade dita religiosa é representado neste conto pela sensação de aversão aos lugares em que se praticam os atos sexuais: banheiro sujo, de paredes gosmentas e “inundado de mijo”, assim como parques ermos e escuros. Em meio à fluidez dos gêneros (homens excessivamente masculinos, “bichinha esfoguetada”, travestis), a literatura de Caio Fernando Abreu ousa com cenas de uma “pornografia religiosa”, na qual o sexo possui não somente as características de um rito, como principalmente de um valor muito inerente a este – a punição:

Avançaram pelo escuro cada vez mais denso até o pequeno templo, missa, ritual, liturgia secreta, ariscas silhuetas entre as folhagens, irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo, contraponto de grilos, gemidos e suspiros leves como folhas pisadas numa dança, dentro não, muita bandeira, aqui no canto. Ajoelhar-se entre as pernas abertas, o ruído do fecho, narinas escancaradas para o cheiro acre das virilhas, mijo seco, talco, sebo, esperma dormido, salivas alheias, tremor dos dedos trazendo à tona finalmente o fruto, palma da mão feito bandeja expondo o banquete à sede que a língua ávida procura saciar como um cão inábil e dedos que devassam vorazes saliências reentrâncias bruscos músculos cabelos até os mamilos onde se detêm, **carícia e ódio**, e de repente as silhuetas destacadas da massa de folhagens e de repente o cerco e de repente o golpe, **suspeita confirmada** (ABREU, 2018, p. 269-270, grifos nossos).

Os trechos em destaque evidenciam como a homofobia é um monstro alimentado pelo silêncio. Ao desconfiar que se tratava de uma armadilha, por que o homem se permitiu arriscar naquela situação? Ele se sentiria digno de tal punição? Qual o tamanho de sua solidão a ponto de passivamente caminhar para a morte? Por que acariciar a quem o odeia? São questionamentos que ficam e elucidam o processo de internalização da homofobia, a ponto de o indivíduo se sentir tão abjeto que o mínimo do desejo correspondido já o faz merecedor de alguma dor, nem que seja a morte, uma vez que ele não se enquadra dentro do sistema binário dos gêneros e dos sexos, consagrado pela cultura heterossexista:

A abjeção é o processo pelo qual a identidade é definida contra o risco de sua dissolução; é um processo de revolta e revulsão contra aquilo que nos dá existência ou sentido, a economia significativa dos binários. Assim, no caso do Brasil, se a homofobia nacional constitui uma tentativa de se fixar o homossexual como o objeto de um discurso unificador do qual ela, em oposição, obtém sua própria identidade, então sua urgência paranoica em abjetar ou purgar este objeto do corpo social, segundo a teoria de Kristeva, surge da natureza binária da construção da própria identidade: a identidade da sociedade só pode se estabilizar tornando explícita sua relação antitética a este objeto, ou seja, forjando um liame hostil com ele. Portanto, a nação-estado depende, com ressentimento, da homossexualidade para a sua identidade heterossexista, uma identidade que, como o termo “heterossexista”

sugere, é centrada na promoção do privilégio de (sua própria) regeneração (POSSO, 2009, p. 23).

Além de “Garopaba monamour”, que registra a homofobia institucional praticada pelos agentes públicos durante o regime de exceção e retomada no livro posterior em “Sargento Garcia”, é oportuna a leitura de que a homofobia é também o pano de fundo para “Uma história de borboletas”, outra narrativa homoerótica de *Pedras de Calcutá*, em que uma voz em primeira pessoa descreve o processo de acometimento pela loucura de seu parceiro, a ponto de ele também se ver louco e ambos internados no mesmo manicômio. O viés homofóbico é colocado em questão justamente pelo foco narrativo: uma vez louco, como poderia construir uma narrativa tão coesa e racional? Ele teria ficado de fato louco ou foi a forma encontrada para não deixar o seu parceiro? Os momentos de lucidez seriam a relativização da loucura? Para além dessas indagações, que o conto não responde, a condição homossexual vista como doença e loucura pela homofobia clínica a partir do século XIX ratifica essa interpretação:

Quando acordei, André me olhava dum jeito totalmente novo. Quase como o jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo. Como se agora partilhássemos o mesmo reino. André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente, apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas. Como não havia telhados próximos, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas – eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar. Mordi-o muitas vezes, tirando sangue da carne, enquanto ele cravava as unhas no meu rosto. Então vieram os homens, quatro desta vez. Dois deles puseram os joelhos sobre nossos peitos, enquanto os outros dois enfiavam agulhas em nossas veias. Antes de cairmos outra vez no poço acolchoado de branco, ainda conseguimos sorrir um para o outro, estender os dedos para nossos cabelos e, com os indicadores e polegares unidos, ao mesmo tempo, com muito cuidado, apanhar cada um uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar (ABREU, 2018, 295-6).

Desse momento em diante, as narrativas homoeróticas se tornam cada vez mais potentes na obra de Caio Fernando Abreu, a ponto de construir talvez o nicho mais significativo de toda sua produção. A coletânea de contos *Morangos mofados*, de 1982, transforma-se em um grande sucesso de crítica e público, e cristaliza o escritor como uma das mais importantes vozes da representatividade homoerótica. “Sargento Garcia”, “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” certamente estão no ranking dos seus contos mais conhecidos, lidos e estudados. Para além desses, o livro já abre com “Diálogo”, originalmente escrito como esquete teatral em 1977 mas transformado em conto, no qual a discussão de um casal

homoafetivo gera um efeito cômico por ser baseada na falta de comunicação entre eles em um momento histórico em que a tecnologia e os meios de comunicação eram evidenciados. E há ainda a insólita narrativa de “Além do ponto”, na qual, em uma noite fria e chuvosa, um homem caminha ao encontro de um outro que, na verdade, era apenas fruto de sua condição solitária e desejo de felicidade. A sintaxe caótica, a repetição de palavras, a flexibilização da pontuação e todo texto estruturado em único e longo parágrafo mensuram na linguagem a urgência desse homem que não pertence a nada nem a ninguém:

[...] era tudo um engano, eu continuava batendo e continuava chovendo sem parar, mas eu não ia mais indo por dentro da chuva, pelo meio da cidade, eu só estava parado naquela porta fazia muito tempo, depois do ponto, tão escuro agora que eu não conseguiria nunca mais encontrar o caminho de volta, nem tentar outra coisa, outra ação, outro gesto além de continuar batendo batendobatendobatendobatendobatendobatendobatendobatendobatendobatendobatendo nesta porta que não abre nunca (ABREU, 2018, p. 338).

Com *Triângulo das águas*, de 1983, Caio Fernando Abreu lançava um livro explorando um gênero até então inédito em sua obra – a novela. Intermediária entre o conto e o romance, o autor viu a possibilidade de sondar com mais minúcias as diferentes manifestações da sexualidade e do desejo humanos. No total de três, em todas o homoerotismo é integrado à dinâmica de seus personagens. Na que abre a coletânea, “Dodecaedro”, o leitor se depara com a masturbação solitária, o sexo homo e heterossexual, além da bissexualidade. Em artigo sobre o livro, Gomes (2018) comenta que a escolha pelo gênero não foi arbitrária, uma vez que as narrativas desestabilizariam a linearidade de tempo e espaço, cara às novelas. Acreditamos que tal desestabilização do gênero também é representada pela fluidez e possibilidades de prazer descritas na primeira novela, que entram em choque com os dogmas heterossexistas que deslegitimam e vulgarizam as práticas sexuais não concebidas entre homem e mulher e que não se destinam à reprodução. Ainda de acordo com Gomes (2018), na novela seguinte, “O marinheiro”, a indefinição entre sonho e realidade do narrador-personagem é o que desequilibraria essas linearidades.

Distinta das outras duas por ser linear nos aspectos temporal e espacial, a terceira e última novela, “Pela noite”, é a mais conhecida dentre elas: uma voz em terceira pessoa narra o relacionamento entre Santiago e Pérsio, dois indivíduos que se conheceram em uma sauna gay, mas que lutam contra a homofobia recebida de terceiros e a internalizada em si mesmos: “– Já começaram a olhar, viu? Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricões, chibungos, frescos, peras, homossexuais, invertidos? Hein, cara? – Bateu forte no joelho sob a mesa” (ABREU, 1983, p. 150). É a

primeira vez que dois elementos muito significativos à homotextualidade de Caio Fernando Abreu aparecem em sua obra: a cidade de Passo da Guanxuma e o medo da AIDS, que teve no estilista Markito a sua primeira vítima, também no ano de 1983. Consoante Bessa (2002), esta novela talvez seja o primeiro texto da literatura brasileira a tematizar a síndrome e a tentativa autoimposta de afastamento em nome do receio de contraí-la, conforme reflete este trecho de diálogo entre os protagonistas:

- Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto pra casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. [...] Já ando vendo as coisas, as coisas todas, o tempo inteiro como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um close, pá, vejo mais perto. Um zoom, pá, vou afastando.
- Ou aproximando.
- Ou aproximando, claro. Mas também fiquei surpreso de eu mesmo ter telefonado.
- E agora você não entende como está aqui.
- Eu não entendo?
- Você disse.
- Eu disse? Não sei bem. As coisas foram indo. Quase não conheço você. – Hesitou. E acrescentou: – Pérsio.
- Faz muito tempo.
- Muito, faz muito tempo.
- E de repente eu ia dizer não, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que eu estou com AIDS, tenho um compromisso, tentei pular da janela [...] (ABREU, 1983, p. 151).

### 3.1 Para além do homoerotismo, a AIDS

A produção ficcional de Caio Fernando Abreu sempre sofreu com grandes hiatos entre uma publicação e outra: foram cinco anos de intervalo entre o primeiro e o segundo livros de contos; tempo igual entre os lançamentos de *Pedras de Calcutá* [1977] e *Morangos mofados* [1982], assim como entre *Triângulo das águas* [1983] e *Os dragões não conhecem o paraíso* [1988], título que de fato projetou o escritor nacional e internacionalmente. No entanto, para sua frustração, nem o reconhecimento internacional lhe garantiu que a literatura fosse sua principal fonte de renda. Além dos rigorosos processos de revisão e reescrita aos quais submetia os seus textos, o jornalismo sempre ocupou a maior parte do seu tempo e à escrita literária eram reservadas algumas poucas horas do seu dia, quando dava e/ou havia inspiração.

Mesmo assim, à esteira de sua típica produção ficcional – contos, romances e novelas – o medo da AIDS e o estigma relacionado à doença foram se destacando cada vez mais nos

outros gêneros a partir de 1983, com maior ênfase nas cartas e nas crônicas. Desde então, os registros antecessores acerca dos malefícios da homofobia estrutural e internalizada deram espaço às reflexões sobre os estigmas sociais da AIDS em relação ao corpo homoerótico, o que não deixa também de ser um registro da consequência de uma ideologia homofóbica. Caio Fernando Abreu passou a observar a AIDS como uma doença social, uma “peste” de cunho moralizante, cujo objetivo se centralizava em punir o homossexual para assim retirar dele a visibilidade recém-conquistada. Um caso que impressionou bastante nosso autor foi o do diretor de teatro Luiz Roberto Galizia, vítima da doença aos 34 anos de idade, sobre quem redigiu uma carta endereçada a Luciano Alabarse, datada de 28 de janeiro de 1985:

Paranoias: vim daí assustado com a história de Fernando Zimpeck. Cheguei aqui, havia outra: Luiz Roberto Galizia. [...] Não éramos amigos íntimos, mas tínhamos uma relação bonita – sempre conversávamos muito quando nos encontrávamos. [...] Bem, ele está hospitalizado há 15 dias, desenganado. Diagnóstico: AIDS. É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa “meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo”. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. Eu ando inteiramente casto. Na verdade, já há algum tempo, desde que conheci o Pedrinho, em julho. O último contato sexual foi com ele mesmo, comecinho de dezembro passado (ABREU, 2016, p. 85-6).

Luiz Roberto Galizia também foi citado em um dos raros registros explícitos sobre a AIDS na produção poética de Caio Fernando Abreu, em um poema sem título no qual o eu-lírico lamenta a perda de pessoas próximas a ele, datado de 18 de março de 1985, mês seguinte à morte do diretor:

O que não chorei por Rômulo  
no dia em que perdeu a vida,  
sem quase não ter vivido,  
mais o que não chorei por Roberto,  
quando a visão se foi, levada pela peste,  
nem pelo sonho que fugiu no momento  
em que Carlinhos estendia a mão, para tocá-lo  
[...] (ABREU, 2012b, p. 154)

A menção à morte do conhecido também na crônica reforça o trauma causado por essa perda. Em 04 de fevereiro de 1987, é publicada no jornal *O Estado de São Paulo* a crônica “No centro do furacão”, que é uma metáfora aos tempos de solidão pelos quais ele passava por conta do medo de adquirir HIV. No texto, o narrador deseja ter voragem, uma força colossal que retirasse dele todo o horror daqueles tempos de tantas despedidas – fosse por AIDS, fosse não:

Ela [a voragem] se debruça sobre mim, me beija com sua grande boca vermelha movediça. Tenho medo mas abro minha boca para me perder.

Ela repete baixinho em meus ouvidos nomes cheios de sangue — Galizia, Ana Cristina, Júlio Barroso — enquanto contemplo o céu no teto do meu quarto, girando intergaláctico em direção a ER-8, a estrela de bilhões de anos, o cadáver insepulto para sempre da estrela perdida nos confins do Universo. Choro sozinho no escuro, e você não enxuga as minhas lágrimas. Você não quer ver a minha infância. Solto nesse abismo onde só brilham as estrelas de papel no teto, desguardado do anjo com suas mornas asas abertas. Você não me ouve nem vê, e se ouvisse e visse não compreenderia quando eu abrir os braços para Ela e saudar, amável e desesperado como quem dá boas-vindas ao terror consentido: voragem, benvinda (ABREU, 2014b, p.60).

E, por fim, até na sua exígua dramaturgia. Escrita em 1977, a peça “Zona contaminada”, cujo enredo encena um mundo pós-apocalíptico devido uma explosão nuclear, ganhou três revisões ao largo dos anos 1980 e uma inserção metafórica quanto ao medo de se contrair o HIV. No fragmento de cena abaixo, críticos dos textos teatrais do autor entendem que as tais “luvas de borracha” são uma alusão à camisinha, já que, na cena seguinte, outros personagens ouvem sussurros e gemidos “obscenos como de um vídeo pornô” vindos do lugar onde está o casal:

HOMEM – Como você é gostosa.

VERA – Quero sentir o teu peso.

HOMEM – Deixa eu entrar em você.

VERA – Não esquece as luvas.

HOMEM (*Começa a vestir as luvas de borracha.*) – Não, meu amor, não esqueço nada.

[...] (ABREU, 1997, p. 75, grifos originais)

Todo esse contexto supracitado ilustra o que grande parte dos pesquisadores da obra de Caio Fernando Abreu assevera: a antologia de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, tem suas narrativas imersas no terror originado pelos estigmas da AIDS, apesar de apenas no texto “Dama da noite” a palavra vir expressa. Em menor ou maior grau, sutil ou explicitamente, a maioria das narrativas é marcada pelo medo do toque, medo de se entregar aos prazeres do amor e do sexo. Medo. E aqueles que não o têm, e por isso se arriscam/aventuram, apresentam sintomas análogos à patologia, como forma de punição por terem ido além do socialmente permitido.

A AIDS já é presença em “Linda, uma história horrível”, conto que abre a coletânea e onde se narra a volta do filho doente para casa da mãe, na cidade interiorana de Passo da Guanxuma – falaremos mais sobre este município e toda sua simbologia no capítulo seguinte. A metonímia foi o recurso de linguagem empregado pelo escritor para suprir a elipse do nome

da enfermidade: a casa e seus utensílios manchados, assim como os corpos do protagonista, da mãe dele e da cachorra que vive na casa, representam a sociedade na qual o vírus se impregnou em suas esferas física e psicológica. Evitar o nome da doença simboliza, na obra ficcional de Caio Fernando Abreu, o tabu, o silêncio, o interdito e o estigma sociais. Conforme sinaliza Bessa (2002, p. 114), é sobretudo uma proposta estilística do autor, para quem a literatura não seria medicina e nem teria função além de retratar, fotografar e transfigurar a realidade, segundo próprias palavras do contista em entrevista ao pesquisador. E é justamente por isso, acrescida a constante fuga dos olhos, que a mãe tinha a percepção de que o filho era homossexual e soropositivo. Porém, em ambos faltava a coragem, também representada pela esquiva de um tocar o outro:

— Tu está mais magro — ela observou. Parecia preocupada. — Muito mais magro.  
 — É o cabelo — ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada. E a barba, três dias.  
 — Perdeu cabelo, meu filho.  
 — É a idade. Quase quarenta anos. — Apagou o cigarro. Tossiu. — E essa tosse de cachorro?  
 — Cigarro, mãe. Poluição.  
 Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: *é agora, nesta contramão*. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo.  
 — Mas vai tudo bem?  
 — Tudo, mãe.  
 — Trabalho?  
 Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:  
 — Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.  
 — Graças a Deus — ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco.  
 — E a dona Alzira, firme?  
 A ponta apagada do cigarro entre os dedos amarelos, ela estava recostada na cadeira. Olhos apertados, como se visse por trás dele. No tempo, não no espaço [...] (ABREU, 2018, p. 428-9).

“Dama da noite” é certamente o conto em que a síndrome é tratada mais explicitamente. Sem a possibilidade de o leitor distinguir a sexualidade e o gênero dessa personagem que fala em monólogo com um “boy”, Caio Fernando Abreu universaliza o risco da doença e dissolve a ideia de “grupo de risco”, pois qualquer um estaria apto a adquiri-la e transmiti-la. Em certo momento, esse ser misterioso personifica a própria doença como se, tão enigmática quanto ela, a AIDS não tivesse rosto, forma física, identidade, nada – a generalização de uma “praga” invisível:



Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos (ABREU, 2018, p. 483).

Segundo Bessa (1997), como a epidemia se transportou da vertente clínica para a dimensão do discurso, a AIDS se transfigurou em uma *epidemia discursiva*, capitaneada sobretudo pela mídia e pelas religiões, e foi contra esse discurso e empregando o seu discurso próprio que Caio Fernando Abreu investiu na quebra de estereótipos acerca da doença. Neste mesmo livro, a AIDS se faz presente em três contos que tematizam relacionamentos heterossexuais, sendo que em “Saudade de Audrey Hepburn” a protagonista é uma mulher bissexual e a liberdade de poder amar sem medo é aludida na singela passagem: “Sem medo da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava” (ABREU, 2018, p. 450).

De forma muito sensível, o medo de se entregar ao sexo igualmente vem representado em “Mel & girassóis”, em que uma voz em terceira pessoa narra o encontro de um homem e uma mulher que se conhecem durante as férias em uma praia. Mesmo com toda urgência dos amores de verão, só haviam trocado beijos na boca “umas três vezes” (ABREU, 2018, p. 493) e sequer dormiram juntos, apesar de todo desejo entre eles, como demonstra passagem que induz que a penetração sexual havia sido substituída pela masturbação solitária: “O cheiro dele era tão bom nas mãos dela quando ela ia deitar, sem ele. O cheiro dela era tão bom nas mãos dele quando ele ia deitar, sem ela” (*ibid.*, p. 495). O conto em si não relata razões para essa interdição sexual, motivo esse que reforça a validade da leitura pelo receio de contrair AIDS.

Por fim, em “Os sapatinhos vermelhos” a doença também surge, porém como punição a um comportamento sexual reprovado por uma sociedade mergulhada na hipocrisia: trata-se de uma mulher praticante de orgias que começa a sentir certos sintomas (ferimentos, dificuldade para andar, estremecimentos) e procura um médico para saber o que tinha: “Só pensou em jogá-los fora [os sapatinhos vermelhos] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (ABREU, 2018, p. 472). O término em suspenso, mimetizando toda a questão do tabu em relação à AIDS naquele contexto social, deixa sugerido o diagnóstico positivo por causa dos gânglios na virilha. E a protagonista ter começado a vestir roupas de gola alta insinua o aparecimento dos sarcomas de Kaposi.

Os contos de temática homoerótica também não fogem ao “projeto” de Caio Fernando Abreu para este livro. O conto “O rapaz mais triste do mundo” revisita “Madrugada”, de *Inventário do ir-remediável*, sobre o qual falamos algumas páginas atrás, ao desenvolver sua trama em cima do mesmo argumento: dois homens desconhecidos e solitários que trocam confidências em um bar de uma metrópole e são hostilizados por alguns indivíduos que pensam existir algo entre eles, mesmo o narrador em terceira pessoa expondo que não. Enquanto os protagonistas de “Madrugada” tinham uma companheira, ou seja, alguém com quem podiam fazer sexo, mesmo acreditando que eram traídos, os protagonistas de “O rapaz mais triste do mundo” são solitários e sem ninguém com quem pudessem transar, restando-lhes apenas a masturbação. A solidão, a incomunicabilidade e o esvaziamento da vida seriam consequências do medo de pegar AIDS:

Eles dividem delicadamente uma cerveja em comum. Eles se contemplam com distância, precisão, método, ordem, disciplina. Sem surpresa nem desejo, porque esse rapaz de casaco preto, barba irregular e algumas espinhas não seria o homem que aquele homem de espaço vazio no alto da cabeça desejaria, se desejasse outros homens, e talvez deseje. Nem o oposto: aquele rapaz, mesmo sendo quem sabe capaz de tais ousadias, não desejaria esse homem através da palma da mão inventando loucuras no silêncio de seu quarto, certamente cheio de flâmulas, super-heróis, adesivos e todos esses vestígios do tempo que mal acabo de passar, quando é cedo demais para saber se se deseja, fatalmente, outro igual. Quem sabe sim. Mas este homem, aquele rapaz – não. É de outra forma que tudo acontece (ABREU, 2018, p. 460).

Uma provocadora “nota do autor” chama a atenção do leitor assim que *Os dragões não conhecem o paraíso* é aberto: ou o volume pode ser apreciado como um clássico livro de contos com 13 histórias independentes que versam sobre diversos aspectos da existência humana, ou como um romance desmontável (“uma espécie de *romance-móblile*”) em que as histórias se conectam e “talvez possam completar-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo” (ABREU, 2018, p. 424). Dessa maneira, parece-nos legítima a segunda possibilidade de leitura, na qual o que encadearia essas histórias em “uma espécie de todo” fosse a AIDS – e todo imaginário pejorativo a ela atribuído.

Os dois contos do livro que servem como *corpus* para esta dissertação também podem ser interpretados por esse viés. Assim como as palavras da Dama da Noite, que sarcasticamente garantiam a masturbação como a única prática sexual segura, em “Pequeno monstro” a relação sexual entre os primos se dá pela masturbação mútua e ausência de penetração. Apesar de o narrador sugerir a repetição daqueles encontros, nenhuma outra

prática sexual é descrita. Já o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” descreve ambigualmente alguns sintomas que tanto podem ser relacionados à síndrome como a uma depressão. Pelo caráter autopunitivo presente no relato, a soropositividade seria uma consequência do sexo pago com garotos e garotas de programa:

Tenho ficado tanto tempo deitado que eles estão amolecendo. Esse é só um dos sintomas, ficar muito tempo deitado. Tem outros, físicos. Uma fraqueza por dentro, assim feito dor nos ossos, principalmente nas pernas, na altura dos joelhos. Outro sintoma é uma coisa que chamo de pálpebras ardentes: fecho os olhos e é como se houvesse duas brasas no lugar das pálpebras. Há também essa dor que sobe do olho esquerdo pela frente, pega um pedaço da testa, em cima da sobrancelha, depois se estende pela cabeça toda e vai se desfazendo aos poucos enquanto caminha em direção ao pescoço. E um nojo constante na boca do estômago, isso eu também tenho. Não tomo nada: nenhum remédio. Não adianta, sei que essa doença não é do corpo (ABREU, 2018, p. 475).

Caminhando para o encerramento deste capítulo, não poderíamos não mencionar o segundo e último romance do autor, *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990, lançado vinte anos depois de *Limite branco*, onde se narra a busca de um jornalista de sexualidade aparentemente fluida e soropositivo pela cantora que dá nome ao livro. Busca na qual também inclui o ex-namorado Pedro, mas que na verdade se trata de uma trajetória de autoconhecimento. No romance, a epidemia de AIDS é abordada de maneira semelhante a de *Os dragões não conhecem o paraíso*: ao minimizar a ideia de grupo de risco, observa-se que de fato a doença havia transpassado os limites do corpo e se transformado em uma epidemia social:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas questão de meses (ABREU, 2003, p. 37).

[...] Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, [Márcia] apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. [...] havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. - Em outros lugares também – ela disse. – Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. – Subitamente abriu os olhos, quase colocados nos meus, e perguntou: - Você é homossexual? Lembrei de Pedro. Retirei os dedos. - Não sei. Márcia endireitou a cabeça: - Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita* (ABREU, 2003, p. 168, grifo original).

Finalizamos este percurso com honrosa menção a “Depois de agosto”, que se situa em um lugar muito simbólico na obra de Caio Fernando Abreu: é o último conto que ele escreveu e que encerra seu último livro lançado em vida, *Ovelhas negras*, de 1995. Já muito debilitado pela AIDS, que havia descoberto no ano anterior, a narrativa funciona como o último suspiro de esperança àquele que sempre foi reconhecido como um autor de textos melancólicos. Em terceira pessoa, narra-se a história de um homem que, diagnosticado com AIDS e desacreditado na possibilidade de amar, conhece outro soropositivo que lhe abre as portas para felicidade e muda completamente sua perspectiva. Apesar da iminência da morte do escritor, ocorrida no ano seguinte, é um texto que celebra a vida e a delicadeza dos encontros, em uma dicção oposta à empregada em “Linda, uma história horrível”, por exemplo. A sua literatura parecia mimetizar um novo olhar ante a vida, cujo brilho infelizmente logo se extinguiu. Em carta na qual revela sua condição recém-descoberta à Maria Lídia Magliani, datada de 16 de agosto de 1994, assinada com um resignado “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)”, assim ele redigiu, cheio de planos e de vontades de viver:

E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de determinar prioridades. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazusa, Hervé Guilbert, Cyril Collard.

[...] Chorei algumas vezes porque a vida me dá pena, e é tão bonita. Passeio pelos corredores da enfermaria e vejo cenas. Figuras estupefacentes. Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente – me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé (ABREU, 2016, p. 278-9).

#### 4 ELIMINAÇÃO DO DESEJO: “TERÇA-FEIRA GORDA” E “UMA PRAIAZINHA DE AREIA BEM CLARA, ALI, NA BEIRA DA SANGA”

A razão da escolha desses contos para elaboração de uma leitura comparativa entre eles é muito simples: dentre todos os textos de Caio Fernando Abreu em que se problematizam questões surgidas na dinâmica homoerotismo-homofobia, entendemos que esses são os que melhor ilustram as consequências da não-aceitação da homoafetividade, tanto em relação ao outro como a si próprio. São duas narrativas que complementam uma à outra por meio de confluência temática e manifestação da violência, apesar de conterem pontos de vista bastante divergentes e serem elaboradas cada uma sobre estruturas narrativas que justamente trabalham a fim de realçarem as divergências dessas perspectivas.

Iniciamos por “Terça-feira gorda”, um dos contos mais conhecidos e estudados do autor. Ele integra a coletânea de inéditos *Morangos mofados*, livro de 1982 que deu a Caio Fernando Abreu a projeção nacional que até então sua obra não havia logrado. A publicação é dividida em três partes. A primeira, chamada “O mofo”, narra nove histórias que se interligam através da dor dos desencontros e das separações graças à interdição ou impossibilidade de concretização do desejo: existe sempre um conflito a frustrar as expectativas dos personagens. A segunda, intitulada “Os morangos”, compõe-se de oito narrativas que, não obstante os conflitos inerentes à experiência humana, conectam-se pela concepção da *possibilidade*, pela qual o leitor não sabe ao certo como terminará aquele personagem, posto que sempre está presente a iminência de um *talvez*.

Porém, é preciso atentar que isso necessariamente não indica um clássico final feliz: quando partimos da simbologia do morango, entendemos sua analogia àquilo que atíça o desejo e dá prazer. Todavia, trata-se de uma fruta cítrica, isto é, o alcance do prazer está intimamente ligado a um gosto amargo, como um preço muito caro que pode ser cobrado. Portanto, ainda se configura uma dor, mesmo que por meio dela se origine uma possibilidade de transformação, como as que ocorrem no desfecho de outros dois contos homoeróticos muito famosos do escritor e que pertencem a essa subdivisão do livro: “Sargento Garcia” (a ser lido no próximo capítulo) e “Aqueles dois” (que, por questões de metodologia e de extensão do *corpus*, não está incluso neste trabalho). A terceira e derradeira parte, “Morangos mofados”, contém apenas o conto que dá nome ao exemplar e serve de amálgama às perspectivas que liam os textos das duas partes anteriores.

“Terça-feira gorda” se encontra na primeira subdivisão da publicação – “O mofo” –, portanto tem como prisma a representação de uma deterioração, de algo que é podre e que assim vai putrefazendo o que havia nascido para ser belo, forte e real. Narrado em primeira pessoa, o conto é ambientado no feriado de Carnaval e, em tom de depoimento, relata o encontro casual entre dois homens que se conhecem em um baile, celebrado perto do mar, em uma metrópole que muito bem poderia ser o Rio de Janeiro. Excitados pela vontade mútua dos corpos, deixam a festa, de onde por sinal partem hostilizados, e se encaminham em direção à praia, onde copulam e, posteriormente, um deles encontrará a morte como punição por sua transgressão.

A objetividade com a qual fala sobre si, o outro e sua sexualidade passa ao leitor a ideia de que este narrador lida perfeitamente bem com o seu desejo e que isso não o traumatiza; os episódios em que é ridicularizado e violado que o abalam profundamente. Já os primeiros períodos do conto prenunciam muito como o uso da linguagem auxiliará a representação do outro como afirmação de sua identidade na estrutura narrativa. Assim, em “De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também” (ABREU, 2018, p.344), observa-se que o advérbio *de repente* denota a surpresa do narrador perante o gesto espontâneo do outro homem, que se aproxima de maneira bastante natural, em um jogo de sedução comum a qualquer sexualidade, à espera da possibilidade do aceite ou da recusa ao convite. Tal jogo é mimetizado na linguagem através de paralelismos e repetições de estruturas sintáticas semelhantes, que, além da passagem supracitada, também se verifica em:

(1a) Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto (ABREU, 2018, p.344).

(1b) Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo (ABREU, 2018, p.344).

(2) [...] apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também [...]. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2018, p.344).

(3) Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero (ABREU, 2018, p.345).

Então, a conveniência desse mecanismo linguístico indica que, para este narrador, a descoberta de si é possível somente através do outro: os gestos dos personagens, suas falas e a sintaxe do texto funcionam como espelhos para identidades fragmentadas em reflexo uma da outra e uma pela outra, como mais adiante o narrador ratifica tal sentimento ao expressar: “A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico”(ABREU, 2018, p. 346).

Conforme debatemos no terceiro capítulo, o homoerotismo masculino sempre foi uma temática bastante relevante na obra de Caio Fernando Abreu, mas *Morangos mofados* também se torna um marco na sua escrita por ser o livro a partir do qual o autor reforça um processo iniciado no volume de contos anterior, *Pedras de Calcutá* [1977], de retirar tanto pudor de sua linguagem para descrever encontros, relacionamentos e relações sexuais entre dois homens. Se na primeira metade da década de 1970, até por conta da ditadura e do seu exílio no estrangeiro, o homoerotismo era representado por meio de lacunas imagéticas e certos artifícios de linguagem (como, por exemplo, o leitor apenas saber que o outro indivíduo se trata de um homem pelo uso dos pronomes pessoais no masculino), a partir dos 1980 o escritor passou a dar nome a alguns desses personagens e inserir cenas de sexo entre dois homens em seus textos, uma liberdade que, segundo seus pesquisadores, adveio da anistia, da diminuição gradual da censura e de um efervescente apelo popular daqueles já cansados dos anos de opressão.

E “Terça-feira gorda” é um dos grandes exemplos dessa virada no estilo de Caio Fernando Abreu. Nele, é possível perceber a tentativa de, através da sua escrita, o autor problematizar certos estigmas que alicerçavam o imaginário da homoafetividade masculina na sua época, inclusive muito enfatizados nos meios de comunicação: por analogia ao casal heterossexual, esperava-se – e era até melhor aceito pela sociedade – que um dos homens tivesse comportamento efeminado e aparência mais feminina, para que assim se enquadrasse no papel de “mulher” na relação e por consequência ainda fosse o passivo. Quando apresenta um casal homoafetivo que destoa de tal paradigma por serem dois homens masculinos, Caio Fernando Abreu não somente passa a representar na literatura uma configuração de casal homoafetivo existente, porém negligenciado na sociedade, como também a questionar para quem e para que esse paradigma interessa(va) e quais consequências têm a arcar aqueles que o subvertem. E ele mesmo responde: às vezes, com a própria vida.

E é nesse ínterim que quem se propõe a estudar as relações entre homoerotismos e homofobias nos textos de Caio Fernando Abreu pode se deparar com uma reflexão bastante espinhosa: na tentativa de ampliar a compreensão sobre as homossexualidades masculinas e deixar um pouco de lado a figura do efeminado em sua literatura, estaria o ficcionista, ao fugir de um estereótipo, caindo na armadilha da sustentação de um outro? Ao representar casais homoafetivos masculinos sem trejeitos, estaria legitimando apenas essa configuração?

Consideramos muito complexa a ideia de analisar qualquer autor e seus escritos sob as concepções contemporâneas do pesquisador, porque elas naturalmente podem resultar em distorções. Havia todo um contexto nos 1980 que impulsionava a emergência desse padrão de masculinidade nos casais homoafetivos, pois era um nicho que ansiava por visibilidade e queria sair da margem da própria comunidade. Quanto a isso, não temos como fazer julgamento de valor estando em plenos 2020. Entretanto, também não podemos fechar os olhos ao que nos é nítido: é um padrão, e a ênfase do mesmo pode resultar em estereótipos que, por sua vez, são edificados e eles mesmos rechaçados pelas homofobias. E é a isto que esta pesquisa se destina. Deixaremos à margem os juízos de valor e nos concentraremos na construção das identidades dos personagens dos contos selecionados sob o viés das ramificações da homofobia e, adicionado a isso, como o trabalho com a linguagem, com a estrutura narrativa e com o contexto em cada conto colabora para a representação literária dessas identidades.

Assim sendo, em textos de temática homoerótica de Caio Fernando Abreu, principalmente a partir dos 1980, são muito recorrentes elementos que denotam a masculinidade dos personagens retratados. Sempre os pontuaremos no nosso *corpus*, mas agora os elencaremos separadamente a caráter de exemplificação: pelos em todo o corpo, principalmente no peito e nas pernas; uso de barba ou barba por fazer; vozes graves; corpos que exalam bastante suor (aspecto “sujo” e ao mesmo tempo sensual); partes do corpo ou todo ele musculoso; presença constante da figura do pênis; e ausência de trejeitos de comportamento feminino. Em suma, são homens masculinizados que se interessam por outros de mesmo perfil e que não possuem conflitos psicológicos em relação a seu sexo e nem a seu gênero, mas comumente a sua sexualidade (manifestação da homofobia). Obviamente que não se trata de uma regra, e abordaremos a questão quando pertinente. Todavia, em “Terça-feira gorda, Caio Fernando Abreu lança mão de alguns desses elementos para a construção da identidade do seu narrador-personagem e a demonstração do perfil-alvo do seu desejo:



Ele encostou o peito suado no meu. Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam. [...] **E não parecia bicha nem nada:** apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. [...]Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também.

Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. [...] Passou a mão pela minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol (ABREU, 2018, p. 344-5, grifos nossos).

Vê-se, então, que os protagonistas possuem pelos em várias partes de seus corpos, são masculinos e preservam seus músculos. Além disso, o posterior aparecimento na narrativa de vocábulos como “pentelhos” (ABREU, 2018, p.345) e “pau”(ibid., p.346) concedem aos personagens aspecto de virilidade por meio da linguagem e do quanto eles se amoldam confortavelmente ao sexo e ao gênero ao qual pertencem. Como anteriormente dito, os componentes descritos no excerto acima que, assim como estabelecem a identidade do narrador-protagonista também revelam ao leitor o perfil do outro desejado, emblemam a tentativa de quebra do estereótipo da *bicha efeminada*, conforme pontua Camargo (2010), em sua tese de doutorado, para quem

[...] a representação dos corpos masculinos de dois personagens que têm uma relação homoerótica estabelece uma ruptura com aquelas representações estigmatizadas em relação aos homossexuais como ser efeminado ou afetado, cujos traços e atitudes assemelham-se ao do gênero feminino (CAMARGO, 2010, p.118).

Todavia, no tocante à sexualidade, é necessário ponderar uma particularidade deste narrador que salta aos olhos. Nos estudos acadêmicos de “Terça-feira gorda”, pode-se dizer que é quase unânime a ideia de que o narrador em questão aceita sua homossexualidade e lida muito bem com ela, inclusive por demonstrá-la em público e por corresponder ao desejo de um outro homem. No entanto, a frase “E não parece bicha nem nada” (em destaque no excerto), que para alguns pode passar despercebida, imprime como este narrador, aparentemente bem-resolvido quanto à sua homoafetividade, se apropria da homofobia institucionalizada e a internaliza dentro de si. Qualquer leitor entenderia sem percalços a história se a sentença fosse suprimida, portanto a sua presença apenas reforça a abjeção com a qual os homossexuais efeminados eram – e continuam sendo – marginalizados pela sociedade em geral e pela então recente comunidade *gay*.

Não há problema em um homem querer e sentir atração por outro que não tenha traços femininos. Ao utilizar o termo "bicha", porém, o narrador deprecia indivíduos homoeroticamente inclinados, assim como ele, característica da homofobia internalizada por

meio da *formação reativa* (ANTUNES, 2016), que se materializa quando a vítima se identifica de alguma forma com o agressor, age inconscientemente como tal e se volta contra si mesma ou o seu grupo. Essa passagem se torna muito interessante por desmistificar que a homofobia internalizada vitimaria apenas os homossexuais não assumidos, perfil que vai de encontro ao dos personagens descritos. De acordo com os acontecimentos da narrativa, o leitor é induzido a pressupor que ambos protagonistas são homens que vivem naturalmente sua homoafetividade, tanto que rompem a clandestinidade e a demonstram em público. Portanto, a internalização da homofobia é um processo muito mais complexo, no qual aquilo que se entende por preferência pode, na verdade, representar a internalização da hostilidade social acerca do indivíduo homossexual e efeminado.

O irônico – e trágico – nisso tudo é que, posteriormente, o casal acaba sendo vítima da homofobia que pelo menos um deles tomou parte para si. Por certo que não é o uso do termo "bicha" por um indivíduo homoerotizado que fará que algo deixe ou não de acontecer a ele ou a seu semelhante: o que se coloca em xeque é o fortalecimento da ideologia homofóbica entre os não-heterossexuais, que como consequência ocasionará o aumento de abusos contra eles próprios e os demais da sua comunidade.

Ademais, nota-se ainda que a repetição da expressão "corpo de homem" neste conto corrobora com toda a ideia com a qual nos ocupamos até agora neste estudo, visto que ela salienta um tópico muito importante no projeto de Caio Fernando Abreu para a vertente homoerótica de sua literatura, que é a quebra do estigma de que o homem homossexual *necessita* ser efeminado. Tal postura se afirma à medida que era esse o perfil que inundava a grande mídia dos anos 1970 e 1980 (referenciais temporais da escrita e da publicação desses contos) e era sempre depreciado por meio de piadas, chacotas e exageros. O problema se dá quando o homem homossexual internaliza que *pode* ser masculino, se assim o quiser (deixar os pelos crescerem, engrossar a voz, trabalhar os músculos) e, na verdade, até *deve* ser assim, para fugir de agressões homofóbicas. Encontra-se aí a fronteira limítrofe da qual nos alerta Antunes (2016) a respeito de como, em alguns casos, é complicado distinguir homofobia internalizada da simples tentativa de autoproteção. Até quanto, naquelas décadas, não (querer) demonstrar afetação era repulsa a esse comportamento ou apenas uma forma para não sofrer violência?

É curioso considerar que, não obstante tão discretos e masculinos fossem, ambos reconheceram a inclinação homoerótica no outro, e foi a partir desse momento que começaram a ser refutados pelos demais frequentadores do baile e o leitor toma ciência de

que, embora fosse Carnaval, os dois estavam inseridos em um espaço de homosociabilidade, que toleraria a homossexualidade se velada mas a repeliria caso revelada. Assim, a violência entra aos poucos na narrativa e ganha gradualmente o seu espaço de direito em uma sociedade intolerante: se de imediato ela se apresenta por um “Ai-ai, alguém gritou em falsete, olha as loucas” (ABREU, 2018, p.345), em seguida é representada por xingamentos, empurrões e com a derradeira ocorrência de um espancamento, atos que igualmente manifestam a ideologia repressiva em relação à homossexualidade.

A passagem, citada no parágrafo anterior, provoca ao menos três considerações deveras instigantes. A primeira delas diz respeito à simbiose entre homofobia e misoginia, conforme já teorizamos nesta pesquisa. A fala que imita a voz feminina e o adjetivo *loucas* reverberam o seguinte pensamento: a fim de depreciar o homem homossexual, há de igualá-lo a uma mulher, subjetivamente inferiorizada ao homem dentro de uma sociedade patriarcal. Ao deixar de ser “homem”, a pessoa concederia a permissão de sofrer qualquer tipo de represália, já que a homossexualidade, por conveniência para perpetuação do preconceito, ainda é vista como uma escolha, pois, de acordo com esse pensamento, se foi realizada a opção pela sexualidade subversiva, há de se pagar o preço pela desobediência.

A segunda consideração está isoladamente vinculada ao termo *loucas*, que se remete historicamente ao período em que as práticas homossexuais designavam uma patologia. Na sociedade brasileira, semelhante entendimento vigorou a partir do projeto de Estado higiênico, ainda na primeira metade do século XIX. De acordo com Trevisan (2018), os governos se empenharam para que o sexo passasse a ser um ato prazeroso aos casais, pois dessa maneira se evitariam traições, e a reprodução saudável geraria crias aptas ao trabalho. Nesse contexto, ser homossexual se configurou em irresponsabilidade perante a pátria, já que não se tornaria possível ter filhos. Antes pecado e crime, transformou-se também em anormalidade. Além disso, o termo *homossexualismo*, criado pelo discurso médico para designar perversão sexual, contribuiu maleficamente com a ideia de patologização das práticas homossexuais. Trevisan exemplifica como no século XIX a ideia da homossexualidade como doença/loucura era difundida nos meios científicos e acadêmicos no Brasil:

Ora, o “homossexualismo é a destruição da sociedade, o enfraquecimento dos países”; se ele “fosse regra, o mundo acabaria em pouco tempo” – acrescentava outro médico-legista, Aldo Sinisgil. [...] A abordagem teria que ser outra, como afirmava de forma categórica o famoso médico-legista Afrânio Peixoto: “Em vez de anátema, *tratamento*. Em vez de enxofre derretido, *hormônios*.” Propondo uma “revisão educativa”, proclamava: “[...] O que nos cumpre, humanamente, moralmente, é tratá-los, corrigir-lhes a natureza errada, *como se faz aos aleijados, aos tarados, aos deficientes*”. Como dizia Leonídio Ribeiro, “[...] tratava-se então de

mais um problema social *a ser resolvido pela medicina*” (TREVISAN, 2018, 180-1, grifos originais).

Por fim, a terceira e última consideração é trazida por Souza (2014, p. 202), em sua tese de doutorado. Segundo a pesquisadora, o emprego na linguagem do sujeito indeterminado, tanto sintática como semanticamente, no que se refere aos homofóbicos, representa a generalização e a normalização da homofobia na sociedade brasileira, o que dificulta a identificação de quem comete as ações. Por esse recurso linguístico, sinaliza-se a legitimação da homofobia assim como a atitude sábia de não-enfrentamento a ela, pois, estando por toda parte, a defesa se torna impossível:

Ai-ai, **alguém** falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, **olhavam** (indeterminação semântica e sintática do sujeito) (ABREU, 2018, p. 345, grifos nossos).

Nos **empurravam** em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai**repeliam** empurrando, olha as loucas (indeterminação sintática do sujeito) (ABREU, 2018, p. 345, grifos nossos).

Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar (indeterminação absoluta do sujeito, a ponto de ele sequer ser referenciado na linguagem) (ABREU, 2018, p. 345).

Mas **vieram** vindo, então, e **eram** muitos. [...] Estavam **todos** em volta. Ai-ai, **gritavam**, olha as loucas (indeterminação sintática e semântica do sujeito) (ABREU, 2018, p. 346, grifos nossos).

Acerca da relação entre Carnaval e sexualidades, Trevisan (2018) aponta aspectos em seu estudo. Segundo ele, o Carnaval europeu, como celebração do início da primavera, chegou ao Brasil, desviou-se e se tornou a última festa profana antes do outono, em que:

[...] durante esses quatro dias, ocorre um movimento de exacerbação sensual e uma espécie de delírio coletivo em que o princípio do prazer eclode onipotente e as regras – ou aquilo que a razão oferece como freio – perdem o sentido [...] e] os instintos não pedem licença para passar; dança-se, canta-se, trepa-se, briga-se, rouba-se e mata-se num único movimento tornado voragem. (TREVISAN, 2018, p.56)

Citando a multiplicidade de bailes, incluindo os *gays*, que se espalharam por metrópoles brasileiras, Trevisan (2018) diz não exagerar ao argumentar que o Carnaval é o triunfo do desvio e da inversão das normas, em que o pobre pode ser rico e o homem ser mulher nesse curto intervalo de tempo. Isso posto, o conto em análise traz dois questionamentos paradoxais que fazem o leitor refletir sobre a ideologia de uma sociedade e a presença do imaginário acerca do homossexual: se o Carnaval abraça(va) de maneira tão

calorosa a pândega dos prazeres e a cultura *gay*, até onde iriam os limites de toda essa permissividade, haja vista um homossexual ser morto única e exclusivamente pelo fato de ser homossexual? Ou, sendo o Carnaval o pretexto para todo e qualquer exorcismo, a eliminação do que é tido como marginal não estaria autorizada dentro de um código social tácito? Dialogando de maneira precisa com esta narrativa de Caio Fernando Abreu, Trevisan resume o destino desses dois homens nas seguintes palavras:

O Carnaval tornou-se entre nós uma dança que precede a morte, a última alegria que prenuncia o fim. Misturam-se morte e festa até o ponto de não ser mais possível distinguir uma da outra – e isso ocorre, quase literalmente, durante as folias carnavalescas. Entra-se no jogo do vale-tudo (TREVISAN, 2018, p.362).

Mais uma vez regressamos à tese de Souza (2014), que faz notáveis ponderações acerca do encadeamento entre o conto “Terça-feira gorda” e o Carnaval. Segundo a pesquisadora, os dois amantes perturbam a lógica da estigmatização dos gêneros permitida durante o Carnaval. Enquanto homens, aparentemente heterossexuais, se vestem de mulher, exageram na depreciação do comportamento feminino e seduzem levemente outros homens, os protagonistas deste conto não apresentam nada de feminino nem a sua motivação sexual se trata de uma brincadeira. Dessa forma, passam dos limites para os critérios dessa sociedade que se quer tolerante, o que justificaria, dentro do sistema de culpa e punição, a futura agressão.

Ao manifestar publicamente um real desejo homossexual, beijando e abraçando outro homem no meio da multidão, o narrador comete um erro grave [...]: a história deixa claro que não há liberação sexual possível no Carnaval, a despeito de tudo que se apregoa sobre os sentidos da festa no Brasil. As fronteiras que delimitam o papel social dos sexos permanecem rígidas, assim como a total exclusão dos homossexuais (SOUZA, 2014, p. 194-5).

Em 2009, a jornalista Paula Dip lança pela Editora Record a biografia *Para sempre teu, Caio F.– Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*, que reúne diversos depoimentos de pessoas que conviveram com ele durante todas as fases de sua vida. Entre as diversas imagens que são construídas sobre o escritor gaúcho, algumas inclusive bastante paradoxais, duas nos chamam a atenção. A primeira trata de uma certa antecipação de Caio Fernando Abreu em situações referentes a sua própria vida. Sobre os contos em que o autor tematiza a AIDS, amigos acreditam que de alguma forma o contista sabia que poderia ser acometido pela doença e por isso passou a abordá-la tanto em sua produção ficcional, mesmo que sob interditos. A segunda diz respeito a uma simbiose entre a vida que levava ou cuja inspiração buscava nas de outrem e os textos que escrevia, em um constante processo de

autoficção (BARBOSA, 2008), conforme relata Pedro Paulo de Sena Madureira, um dos depoentes:

As pessoas ainda não se deram conta de que Caio *era* o seu texto, no sentido cartesiano da palavra. Escrevia em cima de uma experiência de vida rica, que quando ele não tinha, ia buscar. [...] Ele viveu cada um dos seus livros e tinha uma crença básica, quase religiosa, na literatura. [...] Ele pertenceu a uma escola literária que não copiava a realidade e nem outros autores, fruía o texto na própria vida. Suas cartas eram um exercício cotidiano que dão conta dessa experiência (DIP, 2009, p. 441, grifo original).

Se de fato existe uma associação entre vida e obra na literatura de Caio Fernando Abreu e se ele foi essa pessoa que anteciparia situações de sua própria vida, é pertinente considerar, então, que a antecipação também seja um instrumento de que o autor se valesse em seus textos. Talvez na novidade da primeira leitura essa observação não fique tão perceptível, mas relendo o texto ao menos pela segunda vez é possível encontrar tais prenúncios e assim compreender que este é um recurso literário muito empregado por ele.

Em “Terça-feira gorda” a antecipação é utilizada de maneira descarada, inclusive. Além de todos os ataques que sofrem dos frequentadores do baile de Carnaval e do consumo de drogas, que por si só alucinam e comprometem a percepção dos sentidos, ao saírem do recinto e caminharem em direção à praia, o narrador avista no céu uma constelação de estrelas no formato de uma raquete. Apesar da atmosfera romântica da cena e de o objeto não estar propriamente ligado a demonstrações de violência, é o receio por ter se revelado na frente de todos que provoca tensão na passagem. Pode ser que o leitor que congregue todos esses indícios e pense a sociedade de forma pessimista já prenuncie que alguma coisa boa não acontecerá.

Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. A música era só um tumtutum de pés e tambores batendo. Eu olhei para cima e mostrei olha lá as Plêiades, só o que eu sabia ver, que nem raquete de tênis suspensa no céu. Você vai pegar um resfriado, ele falou com a mão no meu ombro. Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 2018, p. 345)

Nos seus textos, principalmente nos de temática homoerótica, a simbologia da máscara é um componente contumaz. Ela pode não aparecer como objeto em sua forma física, mas sempre como metáfora para representar diversos sentimentos, a depender da situação narrada. Na maioria das vezes ela sequer é mencionada, mas pelo contexto se compreende a sua presença. Ou a sua falta. Trata-se da estratégia do *encobrimento*, que, de acordo com Antunes

(2016), é a única que o sujeito evoca conscientemente. Porém, o encobrimento pode não somente configurar a homofobia internalizada por não querer ser reconhecido como homossexual, como também a autoproteção das possíveis violências nos mais diversos espaços sociais. Tal defesa está presente na maioria dos textos de temática homoerótica de Caio Fernando Abreu, incluso “Terça-feira gorda”.

A angústia do narrador é motivada quando percebe que eles não levam as duas máscaras: a do Carnaval e a do comportamento heterossexual, ou seja, estão descobertos. Enquanto a primeira esconde o rosto e dá coragem para cometer certos atos, a segunda oculta a identidade e evita incontáveis perigos. A despeito da alegria momentânea de se descortinar perante uma sociedade intolerante, a mão do outro no seu ombro denuncia intimidade. Ao coadunar dor ao não-uso da máscara, o narrador pressente que aquela ousadia lhe custará caro, pois no fundo ele tem ciência de que, independente do Carnaval, a sociedade continua a mesma e pode ser ainda mais perversa. Essa aflição do narrador, portanto, também se enquadra na estratégia da antecipação que o ficcionista manipula em seus escritos.

Rapidamente a narrativa chega a seu clímax e os dois amantes se acham sozinhos na areia, onde fazem sexo. Embora Caio Fernando Abreu seja prontamente reconhecido como um autor que exprime a perda, a desesperança e a não-realização de algo muito desejado, seus textos procuram compensar as frustrações do leitor e dos personagens com alguma beleza, se a experiência ou o sentimento destes forem verdadeiros. Fundamental frisar essa condição. É como ocorre em “Aqueles dois”, narrativa em terceira pessoa em que o narrador a todo tempo se mostra complacente com os sentimentos de Raul e Saul, descrevendo todo o processo de descoberta mútua. O vocabulário, a sintaxe repleta de paralelismos, as figuras de linguagem, as características de cada um, a sequência dos acontecimentos, a grandeza dos dois em comparação aos demais, tudo parece querer suavizar os efeitos maléficos da homofobia sobre o casal (supercompensação).

A beleza em “Terça-feira gorda” se configura na narração do momento íntimo que eles compartilham e na interseção de seus corpos com a paisagem natural. Beleza essa cheia de erotismo, uma vez que se trata de sexo casual, nem por isso menos verdadeiro e intenso. Não há esse pudor nas narrativas de Caio Fernando Abreu, que em muitas vezes representam, como em “Os sobreviventes”, pessoas que se conhecem há tanto tempo, mas que não conseguem (man)ter uma relação de intimidade. Essa ausência de julgamento do narrador aproxima o leitor das personagens e gera empatia/identificação, conforme no conto em

apreciação. Retorna a metáfora dos figos maduros que simbolizam os lábios doces e cheios de desejo, e cria-se uma cena de verdadeiro encontro, afinal, juntos, eles brilhavam:

A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente.

[..] A gente foi rolando até onde as ondas quebravam para que a água lavasse e levasse o suor e a areia e a purpurina dos nossos corpos. A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor.

E brilhamos (ABREU, 2018, p. 346)

Assim como há a intenção de quebra de estereótipo quando se apresenta um casal homoafetivo sem que um deles seja efeminado, existe também um outro estigma homoerótico a ser quebrado neste conto. Como se verifica na breve descrição do momento íntimo entre os dois, os movimentos transparecem versatilidade quanto à posição sexual. Ou seja, a maneira como cada um explora o corpo do seu parceiro não dá margem à rotulação de que “ele é o ativo, porque fez coisa tal” ou “esse aqui é o passivo, porque fez coisa outra”. Tamanha fluidez confunde uma coletividade já tão cristalizada no modelo heterossexista de casal, em que existe definidamente um homem e uma mulher, cabendo a ele o papel do ativo e a ela o do passivo: “Tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia. Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone, teu signo ou endereço, ele disse. O mamilo duro dele na minha boca, a cabeça dura do meu pau dentro da mão dele” (ABREU, 2018, p. 346).

A violência que até então era mais simbólica rompe abruptamente a narrativa, como o faz de igual maneira ao encontro dos dois. Assim como o leitor, os personagens são surpreendidos por um ataque homofóbico. A linguagem representa esse assombro por meio de descrições genéricas e vagas das pessoas, que mais parecem vultos. Além do efeito do álcool e das drogas, que entorpeceram a perspectiva do narrador, era noite, os agressores possivelmente estavam mascarados, enquanto ele corria pela vida, senão também seria uma vítima. Só é possível fazer uma suposição: de que os assassinos sejam as pessoas que estavam no baile, presenciaram a aproximação dos dois e os seguiram, visto que as ofensas foram as mesmas:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele



ficou no chão. Estavam todos em volta. **Ai-ai, gritavam, olha as loucas.** Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 2018, p. 346, grifos nossos).

Portanto, a interpretação de que todos aqueles indícios fossem a antecipação de algo ruim prestes a acontecer é válida, pois instantes seguintes um dos personagens seria brutalmente assassinado em um ataque homofóbico, em decorrência do não-uso da máscara: expuseram seus corpos no momento em que despiram suas sexualidades. Ao introduzir o texto com a sentença “De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim” (ABREU, 2018, p.344) e começar a concluí-lo com a proposição “Mas vieram vindo, então, e eram muitos” (*idib.*, p.346), as semelhanças na sintaxe funcionam como o início e o encerramento de um ciclo para o narrador, tão curto quanto a extensão do encontro: assim como o homem do baile, os agressores chegaram de surpresa e suas ações foram representadas pela mesma locução verbal em um período coordenado aditivo. Desse modo, tem-se o começo e o fim espelhados nas estruturas linguística e narrativa do conto: a beleza e o horror, a vida e a morte, o amor e a violência, a civilização e a barbárie, o “nós” e o “eles” – polos naturais de oposição que agem, em simetria destrutiva, sobre a efemeridade humana.

É importante destacar que a relação entre o narrador e os personagens que ele move não é hierarquizada, porque tanto os opressores como os oprimidos possuem fala e expressam seus diferentes pontos de vista, o que gera um debate também dentro do texto. Ao descrever a última lembrança de seu parceiro vivo, menciona o narrador: “Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens” (ABREU, 2018, p.346), o que corrobora com o entendimento de o outro também ser um personagem que não se culpava pelo seu desejo e a quem tampouco sua sexualidade fosse erro e motivo para punição.

“Terça-feira gorda” já traz o primeiro perfil que nos interessa para o estudo das conexões entre homoerotismos e homofobias: são dois indivíduos homoerotizados que não se culpam pelo que são nem pelo que sentem, e tampouco se limitam àquilo que seriam os papéis do ativo e do passivo no sexo. Entretanto, sofrem duplamente por conta da homofobia: enquanto o narrador internaliza o discurso social que repugna o homossexual com trejeitos (“bicha”), ele e seu parceiro acabam sendo vítimas dessa mesma sociedade que continua excluindo toda sexualidade que considera desviante. A linguagem, por intermédio das metáforas, descrições, paralelismo e até do erotismo, estimula a empatia do leitor por dar

legitimidade ao encontro daquelas duas metades que, antes já perdidas uma da outra, assim permanecerão para sempre.

Por seu turno, o conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” integra *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. De acordo com a biografia de Dip (2009), foi o título e mais o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* que alçaram o escritor à carreira internacional e o fez sair em excursão por vários países europeus, como França, Holanda, Portugal, Inglaterra, Alemanha, entre outros, com livros traduzidos para essas línguas. A imagem desmistificada do Brasil e de seu povo foi o que encantou os críticos internacionais, exaustos das representações da cultura brasileira que já haviam chegado a seus países por autores como Jorge Amado. Se no exterior a obra de Caio Fernando Abreu triunfou por escapar do estereótipo, no Brasil ele ainda não havia logrado êxito talvez por esse mesmo motivo, que sobremodo o incomodava, conforme este registro de suas percepções acerca do atraso brasileiro em uma carta de 26 de março de 1994, enviada de Paris à amiga biógrafa:

Querida, ao chegar aqui, pós-entrevero em London – me dei conta de como e quando SP está doente, de como o Brasil está louco. Só agora, depois de duas semanas, consegui diminuir o ritmo do meu passo sempre a mil e parar de olhar para todos os lados à espera de um assalto a qualquer momento. [...] *Anyway*, meus livros vão indo muitíssimo bem. [...] Muitas fotos, entrevistas, rádios e tudo e tal: só não pintou dinheiro... Mas há de pintar. [...] Henry Douguier, meu editor, diz que, infelizmente, o Brasil não está na moda... E quer saber, não sinto saudades. De algumas pessoas, claro, pais e sobrinhos. Mas não, jamais, do que o Brasil se tornou. [...] Quando contemplo à superabundância deste mundo – apesar de também em decadência - tenho uma pena enorme de mim mesmo e de todos nós, *brazilianpeople*, tão sem nada, tão arrancado com as unhas o mínimo para a sobrevivência (DIP, 2009, p. 399-401, grifos originais).

O conto é narrado em primeira pessoa, em tom confessional, por alguém muito atormentado por um ato que cometeu sete anos antes em sua cidade natal, a gaúcha e fictícia Passo da Guaxuma, revelado ao leitor apenas ao final do relato. Vivendo agora em uma metrópole, optou pelo exílio como autopunição para sua culpa e seu arrependimento, como demonstra de imediato já no primeiro período do texto: “HOJE FAZ EXATAMENTE sete anos que fugi para sempre do Passo da Guaxuma, Dudu” (ABREU, 2018, p.473), em que o verbo *fugi* e a locução adverbial *para sempre* denotam sua condição de exilado perpétuo e seu conformismo perante tal situação, visto ele se achar merecedor.

Para Souza (2011, p. 84), neste escrito o exílio se apresenta como uma “representação da condição subjetiva do sujeito moderno, deslocado tanto em relação ao mundo em que vive, como dentro de si mesmo” e que, para fazê-lo, o autor “constrói uma narrativa marcada pela fragmentação, tal como os sujeitos que representa”. Dessa forma, explicar-se-ia a mescla de

gêneros – conto e carta –, que funcionam na narrativa como capítulos de relativa independência entre si, inclusive diferenciados graficamente, já que a escrita epistolar é marcada pelo texto em itálico.

O que transformou este narrador em exilado foi o crime que ele cometera sete anos antes: surpreendido pelas investidas homoeróticas do amigo de infância Dudu, durante uma seção de banhos na sanga Caraguatatá, o narrador, em um ataque homofóbico, apanha uma pedra à sua volta e a lança contra a cabeça do amigo com tamanha violência que o mesmo morre imediatamente. Temendo penalidades, ele foge da cidade de Passo da Guanxuma e se exila em São Paulo, perdendo todo contato com o seu passado. Até aí nada que aparentemente instigue tanta curiosidade, se não fosse a nota do autor, citada aqui no capítulo anterior, que abre o volume de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Depois da leitura das 13 histórias do livro, é possível já fazer uma conexão entre elas. Assim como o narrador deste conto, o também narrador de “Pequeno monstro” e o personagem central de “Linda, uma história horrível” são oriundos de Passo da Guanxuma, possuem inclinação homoerótica, viveram essa experiência sexual fora da cidade e nutrem por ela um estranho misto de sentimentos entre amor e ódio. E não para nisso. Em 1995, portanto um ano antes de sua morte, Caio Fernando Abreu lançava a compilação de contos *Ovelhas negras*, com 24 textos divididos em três segmentos, com oito textos em cada. E um desses escritos é “Introdução ao Passo da Guanxuma” que, segundo o autor, foi composto em 1990 e seria o primeiro capítulo de um romance que se passaria nessa cidade fictícia, projeto reconhecidamente por ele muito “ambicioso e caudaloso”, e por isso abandonado.

Como reflete Souza (2014), com cuja análise concordamos e ainda tentaremos ampliar, ao publicar “Introdução ao Passo da Guanxuma”, Caio Fernando Abreu possibilitou ao seu leitor a compreensão do contexto sociocultural onde esses personagens estavam inseridos e a base na qual seus valores foram construídos, logo um valiosíssimo objeto de estudo para quem pesquisa a sua obra. Obviamente que isso não os isenta de qualquer responsabilidade acerca de seus atos, mas torna possível o entendimento – e não a justificativa – do comportamento desses personagens, principalmente no que diz respeito à dicotomia homoerotismo e homofobia, o cerne desta dissertação.

Basicamente, o conto apresenta a geografia do lugar e suas especificidades. Consoante o narrador em terceira pessoa, existem quatro estradas de entrada e saída para a localidade (norte, sul, leste, oeste) e todas culminariam na igreja, que fica bem no centro da cidade e lhes serviria como ponto de interseção. É uma maneira bem simbólica de representar o papel

central da religião na vida local e conseqüentemente todos os valores e dogmas que advêm dela e direcionam as condutas dos seus habitantes. Uma vez que o cristianismo condena as práticas homossexuais, é plausível deduzir o quanto que o homoerotismo se constituía na qualidade de interdito e a homofobia, por sua parte, uma constante legitimada por aquela comunidade:

[...] a cidade se pareceria exatamente com uma aranha na qual algum colecionador tivesse espetado um alfinete bem no meio, como se faz com as borboletas, no ponto exato em que as quatro estradas se cruzariam, se continuassem cidade adentro, e onde se ergue a igreja. A torre aguda da igreja seria a cabeça desse alfinete prendendo no espaço a aranha de corpo irregular, talvez disforme, mas não aleijada nem monstruosa — uma pequena aranha inofensiva, embora louca, com suas quatro patas completamente diferentes umas das outras (ABREU, 2018, p. 568).

Ao descrever esses quatro caminhos, o argumento de que a homossexualidade era prática comum, porém silenciada e designada à encolha, vai ficando claro ao leitor por meio das menções do narrador. A primeira delas se encontra na descrição da passagem a leste, que seria o caminho mais bonito, escolhido pelos românticos e sonhadores, e apelidado de Túnel do Amor devido à natureza exuberante da região. Os adjetivos “fortes” (grifado originalmente) e “estranhas” expressam não o ponto de vista do narrador, mas o dos moradores do Passo, que reprovavam o romance lésbico referido:

Novamente entrelaçadas nas copas altas, dispondo sombras, noite alta elas [as árvores] conspiram a favor daqueles namoros considerados *fortes* e de certas amizades estranhas, como aquela que durante anos uniu a Tarragô filha do vice-prefeito à alemoa Gudrun da revistaria (ABREU, 2018, p.569).

“Menos romântica e mais erótica, porque no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso, é a pata estendida em direção ao norte. Do vale onde fica a cidade ela sobe áspera, em linha reta até o topo da coxilha da zona do meretrício” (ABREU, 2018, p. 570). Assim se inicia a descrição da rota a norte, justamente na que fica a sanga, evidenciando a clara distinção entre amor e sexo que haveria para os residentes daquela localidade. É uma característica muito importante para a compreensão do comportamento do narrador-personagem de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, como veremos adiante. Em paradoxo a uma comunidade que se quer tão conservadora, é o lado da cidade que melhor transparece a sua face hipócrita, posto que, além de abrigar um famoso prostíbulo, condiciona todas as espécies de encontros sexuais, conforme insinua cheio de ironia o narrador:

Essa, claro, é a estrada preferida da bagaceirada do Passo. Nas noites de verão dizem que a soldadesca, os rapazes e até senhores de família, médicos e vereadores costumam arrebanhar o chinaredo das pensões de La Morocha para **indescritíveis bacanais** na beira dos lajeados [...]. Depois dessas noitadas a areia branca da pequena praia da sanga Caraguatatá amanhece atulhada de brasas dormidas, pontas de cigarro, restos de carne mastigada, algum coração de galinha mais fibroso, **camisas-de-vênus úmidas**, tampinhas de garrafa, **restos de papel higiênico com placas duras** e, contam em voz baixa para as crianças não ouvirem, às vezes algum sutiã ou calcinha de cor escandalosa, dessas de china rampeira, alguma cueca manchada ou sandália barata de loja de turco com a tira arreventada.

Ao cair da tarde, principalmente em janeiro quando as famílias **direitas** buscam o frescor da sanga, a **tradição** manda os maridos irem na frente para limparem **discretamente** as areias, enquanto as **senhoras se fingem de distraídas** e diminuem o passo, sacudindo as toalhas sobre as quais vão sentar, que Deus me livre pegar doença de rapariga, comentam baixinho entre si [...] (ABREU, 2018, p. 570-1, grifos nossos).

O trajeto a sul dialoga intratextualmente com um outro conto, também *corpus* desta dissertação, que é “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados*, posto que igualmente são *sugeridas* (até como reforço ao interdito) práticas homossexuais dentro dos quartéis, certo ponto até admitidas, uma vez que são reclusas e o comportamento em público dos soldados incute obediência aos padrões de masculinidade. Todavia, caso se queira estabelecer um relacionamento homoafetivo, é necessário deixar o município:

No alto da coxilha, com a Vila Militar dentro, o quartel parece um pequeno castelo medieval, principalmente por causa do arco branco na entrada, que pode ser visto desde a praça central, longe dali. Acontece cada coisa, dizem, entre os oficiais de fora e a soldadesca do Passo, tudo rapaziada farrista e sem vergonha, mas nunca esclarecem que coisas, só dizem Deus-me-livre revirando os olhos se alguém insiste um pouco. Logo após o arco suavizado em muros caiados de branco em torno do quartel e da vila, a estrada se desagrega nuns descampados de cupins, unhas-de-gato, pitangueiras magrinhas, ásperos gravatás e pedras branquicentas, entre as quais rastejam mortais cruzeiras, que só mesmo a soldadesca fazendo manobras se atreve a enfrentar. Diz que passatempo preferido de milico com mira boa é apontar justo onde, na testa da cobra, os dois braços da cruz se cruzam, quem acerta vira lenda, como virou Biratã Paraguaçu, morenã que depois foi pro Rio viver em Copacabana com padrinho capitão (ABREU, 2018, p. 571).

Por último, tem-se na direção oeste à cidade um grande deserto em que vive apenas um homem que teria cometido incesto com a única das sete filhas que ficou a seu lado e acabou louca. Portanto, apreende-se que, embora o lugar em si tenha tentado se resguardar das práticas sexuais desviantes e erguido sua estrutura de moralidade sobre valores conservadores da família e dos bons costumes, todos os acessos que levam a ela, incluído o mais romântico, estariam “contaminados” por essas mesmas práticas. Assim sendo, apenas longe dos julgamentos alheios seria possível vivenciar a homoafetividade em um ambiente desse, caso

contrário se enfrentaria a fúria dos habitantes, que “dizem, dizem tanto, ai como dizem nesse Passo” (ABREU, 2018, p. 573). O sujeito com desejo homoerótico fatalmente internalizaria a homofobia social e institucional, sufocando suas vontades e se condicionando às normas heterossexistas vigentes. De fato, só restaria a ele a fuga como opção.

Conhecido o contexto em que o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” cresceu e recebeu seu conjunto de valores, voltamos à sua interpretação. O primeiro aspecto que distingue o narrador deste conto do narrador de “Terça-feira gorda” está justamente no tom dado ao relato. Enquanto aquele mais se assemelha ao arquétipo do depoimento, caso conjecturarmos que a narração linear dos acontecimentos pode significar a tentativa de rememoração inclusive para identificar os agressores, este está claramente estruturado sob o modelo da confissão, ritual consagrado nas religiões cristãs em que o indivíduo explana seus pecados a fim de obter o perdão por meio de alguma punição. Assim como a carta é escolhida como gênero-suporte para a escrita, a opção pelo tom confessional também não é arbitrária, posto que este narrador se origina, como vimos, de uma cidade interiorana conservadora que tem uma igreja como centro geográfico e pilar moral. Sobre as ligações entre a prática da confissão, sexualidades e homofobias, expõe Antunes (2016):

Por meio da prática da confissão, os desejos consumados e até mesmo imaginados eram revelados. Em manuais de confissão, o desejo vai sendo mapeado e estudado para ser mais bem controlado. A vida sexual das pessoas passa a ser exposta pelas confissões. [...] Os desejos foram categorizados em pecado e não-pecado. Com a liberação daquilo que foi denominado de sexualidade, tornou-se possível construir um padrão de certo e errado, normal e anormal em relação a isso. O falar de si inaugurou o espaço de reconhecimento e captura. Da culpa e pecado o sexo passa a ser considerado normal ou patológico. A profusão de discursos normatiza o sexo. O corpo não pertence [mais] ao sujeito e sim às instituições que o definem como, por exemplo: a igreja, a família, o Estado, as ciências biomédicas, químicas, físicas e humanas, a filosofia e demais setores da sociedade (ANTUNES, 2016, p. 158).

Em sua tese de doutorado, Souza (2014) reflete sobre o poder da palavra e da escrita para este narrador. Trata-se ao mesmo tempo de não perder as raízes de sua identidade que estão no passado como também de um outro mecanismo para autopunição: por isso a carta, suporte que deixa um registro, mesmo que não enviada. Sua intenção não é ser pego nem pagar legalmente pelo que fez, caso contrário não teria fugido – ele busca se conectar consigo, aliviar-se, ter alguma perspectiva ilusória de vida ao imaginar que tudo poderia ter sido diferente: “Penso às vezes que, quando eu estiver pronto, embora não tenha a menor ideia de como possa ser estar-pronto, um dia, um dia comum, um dia qualquer, um dia igual hoje, vou encontrar você claro e calmo sentado no Bar, à minha espera” (ABREU, 2018, p. 478).

Dividido em três seções, a primeira versa sobre o início da confecção da carta-confissão destinada a Dudu, a respeito de quem a princípio o leitor não possui nenhuma informação como tampouco sobre que tipo de relação eles vivenciaram, embora já se vislumbre uma inclinação homoerótica. Se, todavia, pouco se fala sobre Dudu, o mesmo não se pode alegar acerca do narrador, que vai se descortinando sem rodeios ao leitor:

Lembrei disso agora há pouco, olhando minha cara no espelho enquanto decidia se faço ou não a barba. Continua **dura e cerrada**, a barba, você conhece. Se faço todos os dias, a cara vai ficando meio **lanhada**, uns fios encravados, uns vermelhões. Se não faço, fica parecendo **suja**, a cara. Não decidi nada. Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. Quando pensei *setembro*, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebatando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tanta besteirada tinha naquela cidade, meu Deus. Ainda terá? (ABREU, 2018, p. 473, grifos nossos)

Leitor esse que, se bem observar, resgatará importantes elementos referentes ao ponto de vista que o narrador expõe sobre si mesmo e sua condição. O primeiro aspecto está no uso dos adjetivos em destaque que, conquanto diretamente se remetem à barba por fazer e ao rosto ascoroso, na verdade é ele próprio quem se sente *duro* (indiferente em face da vida), *cerrado* (fechado às experiências de amor verdadeiro), *lanhado* (ferido pelo remorso) e *sujo* (desmoralizado perante si mesmo). O exterior é nada senão o reflexo do que há dentro dele, percepção que nasce ao se olhar no espelho. Sozinho, como um total juiz de si mesmo – apenas ele sabe o que fez –, esses atributos depreciativos lhe conferem, conforme mencionamos, punição autoimposta.

As três ocorrências da palavra *cara*, empregada como sinônimo para rosto/face e que se repete em outros momentos no texto, é mais uma particularidade nessa passagem. Socialmente se convencionou que referida substituição confere aspecto grotesco à pessoa, visto que, consoante diz o ditado, “quem tem cara é cavalo”. Porém, tal uso se justifica nos meandros do relato, uma vez que o narrador se animaliza por sua indignidade: “[...] meto a cara fundo no travesseiro e tento chorar. Claro que não consigo. Solto uns arquejos, roncões, soluços, barulhos de bicho, uns grunhidos de porco ferido de faca no coração” (ABREU, 2018, p.474).

Por fim, outro item que ao final da leitura daquele parágrafo se evidencia são as duas oposições basilares que submeterão toda a narrativa à temática do exílio: *metrópole vs. província* e *presente vs. passado*. Juntos, esses polos operam destrutivamente sobre a subjetividade dilacerada do narrador, pois o elo com o passado o mantém preso, jamais será

rompido e sempre torturará o presente: as visões que o narrador tem de Dudu servem de exemplo para isso, como também explicam a possibilidade de interagir com a pessoa amada unicamente no plano metafísico. Por isso Souza (2011) arrazoia que são o espaço e o tempo os dois elementos determinantes na construção desta narrativa, por cindirem o indivíduo de modo austero. Segundo a pesquisadora, ao passo que a barba por fazer e o calendário são elementos que metaforizam o tempo e toda angústia oriunda de sua passagem, a saudade da terra natal e o vazio da cidade grande representam a cisão do narrador e sua constante sensação de exílio, mimetizada nos parágrafos seguintes quando ele compara lembranças da cidade do passado, que remetem a momentos felizes em tons coloridos, com as imagens cinzentas da metrópole onde vive no presente, em que a janela do seu quarto:

[...] dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso, engordurado [...]. Sempre olho para cima, para ver o cinzento entre a minha janela e o paredão do outro edifício que se encomprida até misturar com o céu. Feito uma capa grossa de fuligem jogada sobre esta cidade tão longe aí do Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca (ABREU, 2018, p. 473).

Essa agrura por não se sentir acolhido nos grandes centros urbanos não é exclusiva deste narrador e está presente em muitos outros escritos de Caio Fernando Abreu, seja nos que tematizam o homoerotismo, seja nos que não. Ocorre o mesmo com os protagonistas de “Aqueles dois”, Raul e Saul, provenientes de cidades pequenas de outras regiões do Brasil e que apresentam dificuldade em entender o que sentem um pelo outro por conta desse estranhamento. E nem sempre necessitam ser personagens interioranos, os próprios cosmopolitas também sofrem do mesmo não-pertencimento, como se narra no interessantíssimo conto “O rapaz mais triste do mundo”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, em que dois homens desconhecidos, um com o dobro da idade do outro, encontram-se ocasionalmente em um bar e trocam suas tristes impressões sobre a vida, sendo observados por um “narrador-voyeur” que o tempo todo parece manipulá-los. Eles também compartilham da mesma sensação de exílio do narrador-protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, que assim sinaliza a Dudu:

Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer - ou não pode - voltar. [...] Sem nenhum lugar no mundo, dá para entender? (ABREU, 2018, p. 474).



Abandonada momentaneamente a feitura da carta, o narrador se volta ainda mais para si na segunda seção do conto e se abre de tal forma, a ponto de ficarem evidentes as malélicas e irreparáveis consequências que as homofobias lhe resultaram. Como o narrador de “Terça-feira gorda”, este possui características físicas que enaltecem sua masculinidade e o excluem do estereótipo do efeminado, que são a quantidade de pelos em excesso e o corpo musculoso. Também incide essa reiteração sobre o vocábulo *cara*, visto que é um tratamento bastante usual entre homens heterossexuais ou sem trejeitos. E novamente ressurge a falta do Passo:

Não sou um **cara** feio [...]. De vez em quando tiro toda a roupa e fico me olhando nu na porta de espelho do guarda-roupa. Tem pelo por todo lado, quando faço a barba tenho que começar a raspar ali onde termina o peito e começa o pescoço. [...] Tem pelos também nos ombros, um pouco nas costas, depois rareia, só começa de novo pouco abaixo da cintura, antes da bunda.

Pelos pretos, crespos. Nos lugares onde não tem pelos, a pele é muito branca. Não era assim, lá no Passo. Quero dizer, não que eu não fosse peludo - isso começou com uns treze, catorze anos, e não parou até hoje. Pelo é o tipo de coisa que não para nunca de crescer no corpo de um **cara**. Mas a pele, isso que eu quero dizer, a pele não era branca. No Passo tinha sol quase todo dia, e [... eu] nadava e nadava e nadava naquela água limpa. Deve ser por isso que, embaixo desses pelos todos, os músculos são muito duros. (ABREU, 2018, p. 474-5, grifos nossos).

Em seguida, o narrador enumera sintomas físicos que ele mesmo entende se tratar de doença que não é do corpo e por isso não toma remédios, outro indicativo de autopunição: ele quer e merece sentir dor pelo que fez. Como alternativa, vaga pelas ruas desertas à noite em busca de todo tipo de prazer, com sua sexualidade que, de tão fluida, contrasta com o autoexílio: “À noite saio, dou umas voltas. Gosto de ver as putas, os travestis, os michês pelas esquinas. Gosto tanto que às vezes até pago um, ou uma, para dormir comigo. Foi assim que acabei conhecendo o Bar. Mas não quero falar disso agora” (ABREU, 2018, p. 475).

Na terceira e última parte, o narrador retoma a escrita da carta, e, como se espera em uma confissão que envolva sexualidade, é o momento de revelações, que culminam no clímax e desfecho do conto. Além da utilização do *encobrimento* para disfarçar seus desejos e atividades homoeróticas, ao descrevê-los se potencializa o quanto eles ainda são uma grande questão a ser resolvida por este narrador. O michê ao qual ele fez rápida menção anteriormente trata-se de Carlão, cujo nome, em analogia ao serviço prestado, pressupõe um homem de pênis avantajado. As relações ocorrem mediante condições bem específicas: depois do uso de bebidas e drogas, e por o profissional ter semelhanças físicas e comportamentais com Dudu. De acordo com Antunes (2016), o narrador se vale da *racionalização*, estratégia

de quem internaliza a homofobia e precisa criar uma desculpa para se absolver do que na verdade condena:

Nem falta de amor, que te falei da Teresângela, e tem também o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, me esqueço de mim e fico meio mulher [...] (ABREU, 2018, p. 477).

Fiquei dando umas voltas por ali, sem acreditar, até ir parar na Praça Roosevelt. Foi nessa noite que encontrei o Cartão pela primeira vez, parado na frente do cinema Bijou, onde passava, lembro tão bem, *A História de Adele H*, o tipo de filme que você gostava. De longe, as mãos nos bolsos, cigarro na boca, mascando chiclete ao mesmo tempo, parecia você. Essa foi só a primeira vez que te vi (ABREU, 2018, p. 478, grifos originais).

Para além da temática da eliminação real do corpo homoerótico, a inserção da violência aflora como a maior interseção entre “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, mesmo sob estratégias diferentes. Enquanto naquele conto a violência surge a partir de manifestações simbólicas, vai se escalonando até chegar ao ápice do assassinato e o leitor de alguma forma pode ir se preparando por conta dos indícios de antecipação na narrativa, neste conto agora em estudo a violência emerge abruptamente e choca o leitor, posto que o indício de um possível homicídio cometido pelo narrador pode passar despercebido para alguns. Entretanto, em ambos a beleza das paisagens naturais contrasta com a violência descrita, sendo o recurso empregado para amenizar o impacto de tamanha brutalidade no leitor, que fica ciente do crime desta maneira:

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar depressa no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d’água e **plac! ó**, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros - para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente (ABREU, 2018, p. 479, grifo nosso).

O indício de antecipação ao qual nos reportamos no parágrafo anterior se trata de um verso do poema “The Ballad of Reading Goal”, de Oscar Wilde, citado no filme *Querelle*, de Rainer Werner Fassbinder, que serve como epígrafe a este conto de Caio Fernando Abreu: “Eachmankillsthethingheloves” (“Todo homem mata aquilo que ele ama”), que também

permite ao leitor entender traços da personalidade deste narrador, um homem que não possui pré-disposição a amar, porque tudo que ama, ele destrói. Por isso ele não mata os profissionais do sexo nem as pessoas avulsas com os quais transa, porque ele separa sexo e amor, assim como os caminhos que levam à sua cidade natal.

Se bem lembrarmos do que é descrito em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, entre os quatro caminhos há dois que são opostos entre si: o leste, do amor, e o norte, do sexo. Portanto, essa segmentação entre amor e sexo na psique do narrador nada mais é do que a mimetização dos acessos que guiam a Passo da Guanxuma e faz parte do arcabouço de valores que fundamentaram sua identidade. Além de também constituir mais um instrumento autopunitivo pelo crime cometido, a recusa à experiência do amor se enquadra na estratégia da *negação* (ANTUNES, 2016) da vivência plena do homoerotismo, consequência direta da homofobia internalizada pelo narrador, conforme ratifica o excerto abaixo:

Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas (ABREU, 2018, p. 477).

Da mesma forma que em “Terça-feira gorda” Caio Fernando Abreu se propôs a quebrar estereótipos ao trazer uma narrativa protagonizada por dois sujeitos homoeróticos sem trejeitos femininos, em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” o autor indica fazer o mesmo. Muito peludo, o narrador revela que ele se encontra com Carlão quando bebe e usa drogas demais, esquece de si mesmo e fica “meio mulher”. Na cena do assassinato, relata que Dudu pretendia tocar em um “lugar muito escondido e perigoso” do seu corpo. A associação entre as duas passagens denota que o narrador, então, exerce o papel de passivo na relação homossexual, o que rompe completamente com o estereótipo de que o passivo tem de ser um homem sem ou com poucos pelos e ainda efeminado.

Isso explicaria, dentro da lógica homofóbica, a reação tão violenta do narrador às repentinas investidas de Dudu: sendo tão másculo, como ele se sujeitaria a ter intimidades com outro homem e ainda na condição de passivo? A internalização da homofobia, oriunda de um ambiente social de repressão, fez com que ele agisse como seu potencial agressor e matasse o alvo de seu desejo, o que Antunes (2016) tipifica como *formação reativa*. O conto “Introdução ao Passo da Guanxuma” acrescenta maiores detalhes acerca da violência do crime: “Numa delas [praias de águas cristalinas da sanga], certa manhã de setembro, Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda

com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas cinzas de cérebro” (ABREU, 2018, p. 571).

Assim como o fantasma de Dudu, a morte também se manifesta como uma presença vultuosa em toda narrativa de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” por meio de um recurso linguístico muito singelo: a onomatopeia “plac! ó” (Souza, 2014), que representa o som de algo ao encontro de um corpo prestes a ser morto, conforme destacamos na citação da página anterior que descreve a cena do assassinato de Dudu. De maneira sistemática, tal recurso aparece três vezes no conto que se fragmenta em três partes, ou seja, uma vez em cada seção. A onomatopeia aparece na primeira parte como metáfora para o suicídio e na segunda como possibilidade real. Entretanto, o narrador não o comete: continuar vivo, da forma como ele está, é mais um de seus inúmeros instrumentos autopunitivos:

Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer - ou não pode - voltar. Você fica igualzinho a um daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame **plac! ó**, arrebenta, daí você fica lá, suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá para entender? (ABREU, 2018, p. 474, grifo nosso).

Eu estava de costas contra a porta quando olhei pela janela aberta do outro lado do quarto. Então pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo para jogar meu corpo por ela e **plac! ó**, pronto, acabou: moro no décimo andar. Não foi a primeira vez que isso me passou pela cabeça. O que me segurou desta vez, como me segurava em todas as outras, foi pensar naquele monte de latas de lixo lá no térreo. [...] Tenho horror à ideia de ficar sujo, mesmo depois de morto (ABREU, 2018, p. 476, grifo nosso).

Por fim, é interessante abordar que, destoante de “Terça-feira gorda”, neste conto a voz do narrador é uníssona. A carta certifica a sua urgência de linguagem e de comunicação com quem se ama, mesmo este sendo incapaz de uma resposta: o amor é simbolizado pelo silêncio e pela ausência. Assim, o único ponto de vista do narrador sobre o relato é o do narrador, o que resulta na falta de empatia do leitor ao seu sofrimento. A consciência de que não há chance de perdão pelas suas atitudes – matar e fugir – levam-no a confessar-se, sem direito à defesa, à espera da mesma condenação por quem o lê.

Como se atesta, o perfil do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” se desenha em antagonismo ao do narrador de “Terça-feira gorda”. Enquanto no outro conto o leitor se depara com um homem que vive sem culpa o seu homoerotismo, apesar de alguns interditos, neste o mesmo leitor é provocado a pensar o quanto a repulsa socialmente construída e normalizada às práticas não heterossexuais pode gerar indivíduos

reprimidos, doentes, infelizes, a ponto de cometerem delitos contra aqueles que identificam como iguais e dizem amar. Se o outro narrador ainda é capaz de vislumbrar possibilidades futuras, posto que não atribui a si culpa alguma, para este a inclinação homoerótica tem a dimensão de “[...] um peso, um calafrio. Uma memória, uma vergonha, uma culpa, um arrependimento em que não se pode dar jeito” (ABREU, 2018, p. 476).

## 5 INICIAÇÃO SEXUAL: “SARGENTO GARCIA” E “PEQUENO MONSTRO”

Dando continuidade às leituras de alguns contos de Caio Fernando Abreu sob o viés das relações entre homoerotismo e homofobia, agora nos debruçamos sobre estes dois contos que em comum tematizam a iniciação sexual na adolescência por meio da prática homoerótica. Apesar dessa convergência e de um contexto sociofamiliar que aproximam estes dois narradores, as consequências dessas primeiras experiências moldarão identidades que observarão o homoerotismo de maneiras completamente antagônicas. Mais uma vez, tais percepções estão acessíveis ao leitor através dos recursos linguísticos, das estruturas narrativas e dos contextos socioculturais nos quais os personagens se inserem.

Iniciamos por “Sargento Garcia”, certamente um dos textos homoeróticos mais lidos e debatidos em trabalhos acadêmicos sobre o escritor. Ele está alocado na segunda divisão do livro *Morangos mofados*, de 1982, denominada “Os morangos”: parte que, conforme abordamos no capítulo anterior para o estudo sobre “Terça-feira gorda”, reúne contos cujos protagonistas passaram por alguma experiência – boa ou ruim – que lhes resultasse em aprendizado e consequente transformação, sem que isso obrigatoriamente resulte em um final feliz. É o que acontece com o protagonista do conto que abre a seção e que se intitula “Transformações”, cuja narrativa descreve a mudança de perspectiva de um sujeito sobre a vida, inclusa sua abertura para o amor. Entretanto, tal alteração de ponto de vista não aconteceria se o personagem não tivesse vivenciado a experiência da solidão, pois essa foi a dor que transformou o seu olhar. E o narrador em terceira pessoa não deixa de fazer uma consideração pontual: “A partir de então, tudo ficou ainda mais **complicado**. E **real**” (ABREU, 2018, p. 363, grifos nossos). Portanto, não há promessa de felicidade que não venha isenta de alguma dor, pois são esses polos que equilibram a vida, segundo também ponderou o narrador de “Terça-feira gorda”, ao dizer que assim como a alegria que sentia, havia lido que a dor era o único sentimento que não usava máscara.

E “Sargento Garcia” é o conto que vem a seguir de “Transformações”, conectado igualmente aos demais daquela seção à perspectiva de que uma *grande* transformação advém de uma *grande* dor. Narrado em primeira pessoa por Hermes, o texto relata linearmente os eventos que culminaram na primeira experiência sexual do garoto com o indivíduo que dá nome ao conto, majoritariamente ambientado em três espaços: no quartel onde eles se conhecem; no carro de Garcia onde se aproximam; e no quarto de pensão em que o

adolescente sofre o estupro. Novamente, o leitor se depara com um texto do autor que relaciona a experiência homoerótica com a incidência de um crime hediondo, na tentativa de representar como a sociedade em geral, e aí incluso o próprio sujeito homoerotizado, rechaça qualquer prática que subverta o paradigma heteronormativo.

Entretanto, existe uma diferença fundamental para melhor compreender os eventos narrados por Hermes. Se em “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” são respectivamente identificados os tons de depoimento e de confissão, conforme esmiuçamos no capítulo anterior, a narrativa de “Sargento Garcia” se constrói sob os matizes da *denúncia*, e há muitos componentes textuais que ratificam essa leitura. O primeiro deles é a identificação tanto do agressor como da vítima, uma vez que seus nomes são revelados, e nomear personagens não é um recurso muito utilizado por Caio Fernando Abreu em seus textos, principalmente nos contos, em que o anonimato generaliza e universaliza a essência humana representada no(s) personagem(ns), possibilitando que o leitor crie empatia e/ou se identifique com a situação exposta, como se fosse com ele próprio.

O segundo componente advém dos elementos constitutivos do gênero *denúncia*, dentro do Código de Processo Penal (CPP), conforme elencam Pereira, Prado e Pereira (2018), segundo as quais na denúncia é preciso haver, por determinação legal, a presença destes quatro itens: (i) o fato criminoso exposto em todas as suas circunstâncias; (ii) dados que possibilitem a identificação do criminoso; (iii) a classificação do crime; e (iv) o rol de testemunhas. No conto em exame, todos esses componentes são respectivamente especificados: (i) pelos mecanismos empregados por Garcia para seduzir e coibir Hermes; (ii) por dados como o nome completo do militar, a sua patente, sua descrição física e a localização do quartel em que servia; (iii) pela cena em que claramente se reproduz um estupro; e (iv), finalmente, por Isadora, a travesti dona da pensão que se enquadra tanto no papel de testemunha como também no papel de cúmplice, posto que sabia do *modus operandi* do sargento.

Persistindo nessa linha de raciocínio, o terceiro indício se configura no título dado à narrativa, que leva o nome do agressor que, consoante as pesquisadoras supracitadas, é a figura central da denúncia, haja vista que é sobre o ato cometido pelo acusado que a infração incide: “É em torno dele que funciona esse gênero. Vale lembrar que a denúncia é um pedido para que seja instaurado um processo a quem se diz, baseado em provas, ter cometido certo crime. Desde o início da denúncia a pessoa do acusado detém relevância” (PEREIRA, PRADO & PEREIRA, 2018, p. 2991). A última e derradeira sinalização fica por conta do

contexto histórico que serve como pano de fundo para a narração de Hermes: a ditadura militar brasileira vigente entre 1964 e 1985. Voltaremos a este tópico, mas não custa adiantar que a figura de Garcia simboliza todo falso moralismo que se prestou de alicerce ao regime para o controle da sociedade, inclusa a questão das práticas homossexuais. Em vez de liberdade e proteção, o Estado autoritário só era capaz de fornecer opressão e violência:

[M]esmo possuindo o desejo homoerótico, Garcia precisava manter aspereza e outros elementos de uma masculinidade performática, mesmo que de forma ilustrativa. O militar agia assim para poder ocupar aquele espaço heterossexista que impossibilitava a existência dos encontros sexuais entre homens dentro daquela estrutura de controle. A personagem do sargento tem uma relevância simbólica e ambígua, por representar, de forma intercambiável, tanto a instituição repressora como o enfrentamento à opressão sexual perpetrada pela instituição militar ao se engajar em encontros íntimos com outros homens (NASCIMENTO, 2018, p. 126).

Assim como “Terça-feira gorda”, quando a narrativa de “Sargento Garcia” se inicia, o leitor encontra o narrador-personagem inserido em um ambiente homosocial, ou seja, intolerante a todo comportamento que não se alicerce sobre o paradigma heteronormativo. Esses protagonistas compartilham algo em comum: ambos se sentem humilhados como decorrência do não-uso de uma máscara tão apropriada para que não sofressem qualquer tipo de violência por conta de suas inclinações homoeróticas. Mas a situação de Hermes se mostra mais complexa: fisicamente nu e se apresentando ao quartel ainda durante a vigência do regime, o garoto se expunha a toda sorte de desmandos:

Os outros olhavam, nus como eu. Só se ouvia o ruído das pás do ventilador girando enferrujadas no teto, mas eu sabia que riam baixinho, cutucando-se excitados. Atrás dele, a parede de reboco descascado, a janela pintada de azul-marinho aberta sobre um pátio cheio de cinamomos caiados de branco até a metade do tronco. Nenhum vento nas copas imóveis. E moscas amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre o cheiro da bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos. De repente, mais nu que os outros, eu: no centro da sala. O suor escorria pelos sovacos.

— Ficou surdo, idiota?

— Não. Não, seu sargento.

— Meu sargento.

— Meu sargento.

— Por que não respondeu quando eu chamei?

— Não ouvi. Desculpe, eu...

— Não ouvi, meu sargento. Repita.

— Não ouvi. Meu sargento (ABREU, 2018, p. 364).

Objetiva como precisa ser a linguagem de uma denúncia, a narrativa estrategicamente fornece indícios ao leitor e lhe antecipa que o final da história será desagradável para Hermes. Além do acuação do garoto e do contexto ditatorial, o quartel é representado como



reprodução da degradação moral não somente do regime, que no início dos 1980 já se esfacelava, como também daqueles que o compunham e da parcela da sociedade que o apoiava. A amplitude dessa degradação se materializa no recurso linguístico da *sinestesia*, uma vez que quase todos os sentidos eram capazes de captá-la: a visão (o reboco descascado), a audição (o ruído das pás enferrujadas), o olfato (cheiro de bosta quente de cavalo) e o tato (sensação exorbitante de calor).

Ademais, as metáforas e as comparações empregadas para descreverem o praça formam um interessante conjunto semântico que igualmente antecipa a experiência traumática de Hermes. Em várias passagens da narrativa, o sargento é comparado ou a um animal de caça ou a uma praga, o que já evidencia o seu instinto predatório. Dessa forma, Hermes também diz muito sobre si, posto que se coloca na qualidade de submisso e de quem se permitiu ser caçado, como demonstra nestes trechos:

(1) Parecia divertido, o olho verde frio de **cobra** quase oculto sob as sobrelanceiras unidas em ângulo agudo sobre o nariz. Começava a odiar aquele bigode grosso como um **manduruvá** cabeludo rastejando em volta da boca [...] (ABREU, 2018, p. 364, grifos nossos).

(2) O **manduruvá** contraiu-se, **lesma** respingada de sal, a cortina afastou-se para um lado. Um brilho de ouro dançou sobre o **canino** esquerdo (ABREU, 2018, p. 365, grifos nossos).

(3) O **leão** brincando com a **vítima**, patas vadias no ar, antes de desferir o **golpe mortal** (ABREU, 2018, p. 365, grifos nossos).

(4) Sorriu. Eu pressenti o **ataque**. E quase admirei sua capacidade de comandar as reações daquela **manada bruta** da qual, para ele, eu devia fazer parte. **Presa succulenta, carne indefesa e fraca** (ABREU, 2018, p. 366, grifos nossos).

Como representante máximo do regime, a prática dos bons costumes deveria começar pelos quartéis e assim se expandir para além dos muros. Porém, tal qual sinaliza em “Introdução ao Passo da Guanxuma” ao trazer o homoerotismo para a caserna e explorá-lo ao longo de todo o texto, Caio Fernando Abreu também faz uma denúncia: a ineficiência do autoritarismo em disciplinar seus partícipes. Se o que estava dentro dos seus domínios já fugia ao controle, como fiscalizar o que ficava de fora? Dessa maneira, o conto dá a entender que, para suprimirem seus ímpetos, oficiais se despiam desnecessariamente com os alistados, um dos instrumentos de trabalho (rebenque) se fazia análogo ao pênis e ao sexo oral, assim como a aproximação dos corpos se estabelecia feito limite entre o que se desejava e o que se permitia concretizar:

Podia ver, à minha direita, o alemão de costela quebrada, a ponta quase furando a barriga sacudida por um riso banguela. E o saco murcho do crioulo parrudo.

— Não, meu sargento.

— E no rabo?

[...]

Levantou-se e veio vindo na minha direção. A camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque curto de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados duros de brilhantina, colados ao crânio. Num salto, o rebenque enveredou em direção à minha cara, desviou-se a menos de um palmo, zunindo, para estalar com força nas botas. Estremeci.

[...]

Muito perto. [...] O mamilo do peito saliente roçou meu ombro. Voltei a estremecer (ABREU, 2018, p. 364-5).

No tocante à homofobia, “Sargento Garcia” talvez seja o único texto de Caio Fernando Abreu em que os papéis de ativo e passivo apareçam tão marcados ao leitor e em total acordo com os estereótipos sociais: enquanto o milico se emolda ao papel do ativo por ser dominador, mais velho e sem trejeitos (portanto reforça os arquétipos de masculinidade, tanto física como psicologicamente), a Hermes se reserva o lugar do passivo por ser submisso, mais novo e possivelmente efeminado, conforme palavras do próprio Garcia ao tachar o rapaz de “delicado” e “perobão” (ABREU, 2018, p. 366), termos pejorativos que designam o indivíduo passivo que pratica o sexo com outros homens. Sobre esse aspecto, recorreremos mais uma vez a Borrillo (2016), que, em seu estudo crítico acerca da construção histórica da homofobia, teoriza de maneira bastante precisa esse pensamento que supervaloriza o ativo em detrimento do passivo, situação representada no conto em debate:

Nesse sentido, um grande número de homens que assumem papel ativo na relação sexual com outros homens não se consideram homossexuais; na realidade, em vez do sexo do parceiro, a passividade é que, para eles, determina o pertencimento ao gênero masculino. O fato de ser penetrado aparece, assim, como o caráter próprio do sexo feminino; essa passividade, vivenciada como uma feminização, é suscetível de tornar o sujeito efetivamente homossexual. Em compensação, ao adotar o papel ativo, o indivíduo não traição seu gênero e, por conseguinte, não corre o risco de tornar-se “*péde*” [“veado”]. No entanto, é insuficiente ser ativo: ainda é necessário que essa penetração não seja acompanhada de afeto, porque essa atitude poderia colocar em perigo a imagem de sua própria masculinidade. Eis, portanto, por um efeito de denegação, como vários homens, sem deixarem de ter relações homossexuais regulares, podem rejeitar qualquer identidade gay e sentir ódio homofóbico. Tal ódio serve, neste caso, à reestruturação de uma masculinidade frágil que, constantemente, tem necessidade de se afirmar pelo menosprezo do outro-não-viril: o maricas e a mulher (BORRILLO, 2016, p.90, grifo original).

A rendição a esses estereótipos não foi arbitrária e sobre ela refletiremos mais adiante, à chegada da cena do estupro. Por ora, chama-nos atenção o fato de que Hermes em momento algum descreve o seu próprio corpo, como se lhe fosse motivo de vergonha por ainda ter um

corpo típico de adolescente e não estar no padrão masculino. O que o leitor de fato conhece é que o jovem, sempre que possível, tenta encobrir algum trejeito/afetação, conforme na passagem em que ele é convidado pelo sargento para ficarem sozinhos: “– Que lugar? – Temi que a voz desafinasse. Mas saiu firme” (ABREU, 2018, p. 371). Aliás, o *encobrimento* é a mesma estratégia de que se vale o militar, visto que para ele o quartel também é o lugar onde só precisa haver a força e qualquer tipo de intelectualidade ou sensibilidade é repellido:

Passo o dia inteiro naquele quartel, com aquela bagualada mais grossa que dedo destroncado. E com eles a gente tem é que tratar assim mesmo, no braço, trazer ali no cabresto, de rédea curta, senão te montam pelo cangote e a vida vira um inferno. Não tenho tempo pra perder pensando nessas coisas aí de universo. Mas acho bacana. – A voz amaciou, depois tornou a endurecer. — Minha filosofia de vida é simples: pisa nos outros antes que te pisem (ABREU, 2018, p. 370).

Entre uma investida e outra de Garcia, Hermes vai tecendo contrapontos entre os dois. Diferente dos narradores de “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, que chegavam a dividir afinidades em comum com seus pares, inclusive um afeto verdadeiro, este nada compartilha com o homem que o seduz, e por isso que a beleza no texto não incide sobre a relação deles, apenas sobre Hermes. Oprimido por uma criação religiosa e homofóbica, o jovem inexperiente é sonhador, almeja descobertas e deseja conhecer mais acerca do mundo, e por essas suas características a Filosofia lhe configura um campo atraente. Na segunda parte do conto, quando a narrativa se move um pouco mais em direção a Hermes, a linguagem transpassa a sensação de deslocamento através de indagações filosóficas que se podem resumir com as seguintes palavras: para onde vai aquilo que não pertence a lugar algum?

Cada coisa era cada coisa e inteira, na união de todas as suas infinitas partes. Mas e as sombras e os reflexos, esses que não se integravam em forma alguma, onde ficavam guardados? Para onde ia a parte das coisas que não cabia na própria coisa? Para o fundo do meu olho, esperando o ofuscamento para vir à tona outra vez? Ou entre as próprias coisas-coisas, no espaço vazio entre o fim de uma parte e o começo de outra pequena parte da coisa inteira? Como um por trás do real, feito espírito de sombra ou luz, claro-escuro escondido no mais de-dentro de um tronco de árvore ou no espaço entre um tijolo e outro ou no meio de dois fiapos de nuvem, onde? (ABREU, 2018, p. 368)

Pela necessidade de Garcia de disfarçar seu homoerotismo para a sociedade (hipocrisia), os dois chegam separados à pensão que servirá como cenário para o clímax do relato. Tão degradado como o quartel, o lugar funciona na narrativa como outro prenúncio do quão negativa seria aquela experiência para Hermes, representando também que a

homossexualidade fosse possível de se realizar apenas na abjeção. Lá, o jovem e o leitor são apresentados a uma das personagens mais excêntricas da literatura de Caio Fernando Abreu: Isadora, a dona do estabelecimento, travesti que de pronto tem sua condição revelada por meio da confusão de gêneros gramaticais de Hermes, que aqui ironicamente exprime o imaginário social acerca de a que gênero pertenceria uma travesti e o quanto essa ambiguidade abalava as bases heteronormativas de uma sociedade dita cristã e conservadora: “– O senhor, hein, sargento? – piscou **íntimo**, **íntima**, para o sargento e para mim. – Esta é a sua vítima?” (ABREU, 2018, p. 372, grifos nossos).

Além do vocábulo “vítima”, a seleção lexical com a qual se fala sobre todos presentes na cena reforça a ideia de que este conto se trata efetivamente de uma denúncia e Isadora seria, ao mesmo tempo, testemunha e cúmplice dos crimes praticados pelo sargento com outros rapazes que ele teria levado para lá:

(1) – **O de sempre**, então? – ela perguntava [...] (ABREU, 2018, p. 372, grifos nossos).

(2) Isadora piscou **maliciosa**, os cílios duros de tinta respingando pequenos pontinhos pretos nas faces (ABREU, 2018, p. 373, grifos nossos).

(3) Não é todo dia que a gente tem carne fresquinha na mesa. De primeira, **não é, sargento?** (ABREU, 2018, p. 373, grifos nossos).

(4) **Ninguém** esquece uma mulher como Isadora (ABREU, 2018, p. 373, grifo nosso).

Pouco antes de sua morte, Caio Fernando Abreu decidiu revisar grande parte da sua obra, e *Morangos mofados* foi um dos que passou por esse processo. Enquanto na revisão final, o texto que traz a justificativa da travesti pela escolha do seu nome feminino ficou “Isadora, queridinho. Nunca ouviu falar? Isadora Duncan, a bailarina. Uma mulher finíssima, **maravilhosa**, a minha ídola, eu adoro tanto que adotei o nome” (ABREU, 2018, p. 372, grifo nosso), o texto original trazia a ambígua grafia “má-ravilhosa” (ABREU, 1985, p. 94), numa espécie de aglutinação entre as palavras *má* e *maravilhosa*, que de certa forma enfatizava sua cumplicidade para com Garcia por ser ciente das práticas criminosas do militar e do trauma inculcado que não faria dela menos que esquecida.

Stacul e Lima (2012), em artigo sobre a construção desta personagem, apontam que Isadora obedece propositalmente aos parâmetros do clichê e do brega, visto que era desse jeito que o estigma social pensava a figura da travesti: exagerada, afetada, cafona, uma paródia do *ser mulher*. Nesse contexto, é interessante observar como ela exerce a função de elo entre

paradoxos para os dois personagens: para Garcia, é o que liga o mundo institucional ao subversivo; para Hermes, é a ponte entre o mundo desconhecido e o real. Em todo caso, Isadora lhes representa a dor do ser e, principalmente, a do não poder ser, pois as homofobias também os conectam: enquanto a negação da experiência plena do homoerotismo em Garcia suscitará o mesmo sentimento de rejeição em Hermes quanto ao seu próprio desejo, Isadora usufrui da *supercompensação* ao proporcionar tal sofrimento a ambos, possivelmente por tudo que possa ter passado na vida.

Como aponta Antunes (2016), na enumeração das estratégias de defesa operadas por quem internalizou a homofobia, trata-se de uma recompensa e uma forma de finalmente se sentir superior. De alguma maneira, ao manter um estabelecimento mesmo deteriorado, Isadora se distingue de outras travestis que, por falta de oportunidade e por conta do lugar de invisibilidade que ocupam na sociedade, não conseguem sair das ruas nem obter um negócio próprio. E a relação estabelecida com Garcia, no contexto da ditadura militar, torna-se bastante peculiar: como se nota pelos códigos verbais e não verbais que estabelecem, do portão da pensão para dentro não há hierarquia entre eles, ambos cúmplices um da atividade ilícita do outro. Consequentemente, ao menos naquele espaço, isso garantia a Isadora certo poder, uma superioridade da qual outros frequentadores não poderiam desfrutar. Por isso, foi tão perversa com Hermes, que, logo na primeira concretização de seus ímpetos homoeróticos, não recebeu nenhum acolhimento, apenas a potencialização do que já havia sofrido, por meio de outra e ainda mais cruel manifestação de violência.

Esse amargor de Isadora é materializado na narrativa através de seu canto. Também consoante Stacul e Lima (2012), são os boleros entoados por ela — e nenhum outro gênero musical pode ser menos clichê — que concedem ao enredo carga dramática quase cinematográfica, além de uma ambiguidade digna de alguém que subverte a padronização dos gêneros: o entrelugar entre o lírico e o brega, a beleza e o estranhamento, a sedução e a abjeção, conforme os pesquisadores enumeram. E ampliamos: o canto de Isadora também concede ironia aos eventos narrados, mas em sua vertente mais perversa, uma vez que as letras das canções convergem com o que acontece no quarto, um espaço inóspito no qual Hermes adentra empurrado por Garcia que, ao retirar a máscara de animal dócil enquanto eles conversavam dentro do carro, voltava a ser o predador que o narrador conhecera no quartel:

[...] aquele bafô morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. O cheiro azedo dos lençóis, senti, quantos corpos teriam passado por ali, e de quem, pensei. Tranquei a respiração. Os olhos abertos, a trama grossa do tecido. Com os

joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. Mordeu minha nuca. Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim.

— Seu puto — ele gemeu. — Veadinho sujo. Bichinha-louca.

Agarrei o travesseiro com as duas mãos, e num arranco consegui deitar novamente de costas. Minha cara roçou contra a barba dele. Tornei a ouvir a voz de Isadora *que mais me podes dar que mais me tens a dar a marca de uma nova dor*. Molhada, nervosa, a língua voltou a entrar no meu ouvido. As mãos agarraram minha cintura. Comprimiu o corpo inteiro contra o meu. Eu podia sentir os pelos molhados do peito dele melando a minha pele. Quis empurrá-lo outra vez, mas entre o pensamento e o gesto ele juntou-se ainda mais a mim, e depois um gemido mais fundo, e depois um estremecimento no corpo inteiro, e depois um líquido grosso morno viscoso espalhou-se pela minha barriga. Ele soltou o corpo. Como um saco de areia úmida jogado sobre mim (ABREU, 2018, p. 373-4, grifos originais).

A longa citação supracitada descreve a cena do estupro e ratifica muitos pontos aqui já assinalados, como: a) a inserção abrupta da violência física em uma narrativa que apresenta a ocorrência de um crime; b) o trabalho de linguagem para amenizar o horror do leitor; c) a relação entre machismo, misoginia e homofobia; d) o arquétipo de masculinidade na figura do agressor; e) a ausência de uma ligação entre a natureza e os dois amantes, posto que a experiência de Hermes, além de traumática, é destituída de sentimentos verdadeiros. Mesmo no lugar de vítima, o jovem se culpa pela violência sofrida e internaliza ainda mais o discurso homofóbico, afinal, de acordo com as estratégias de defesa da homofobia internalizada elencadas por Antunes (2016), entregar-se condenavelmente a uma experiência que sempre se preanunciou maléfica foi a maneira encontrada por Hermes de justificar (racionalização) a aversão contra si mesmo, principalmente por julgar abominável o desejo homoerótico.

Se antes Hermes se valia também do *encobrimento* para não transparecer afetação e assim se preservar de agressões, no instante em que alega que nele se despertou algo que deveria ter ficado para sempre em silêncio, tais palavras expressam um leque enorme de sentimentos pejorativos em relação ao seu homoerotismo: “porque [essa coisa] devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim” (ABREU, 2018, p. 374).

Desse momento em diante, parece que Hermes assume a *negação* (ANTUNES, 2016) da homoafetividade como estratégia para sobreviver em uma sociedade extremamente intolerante. E, caso seja vivenciada, será através de muita dor. Parece também que, quando decide começar a fumar, Hermes incorpora os estereótipos de Garcia a fim de se aparentar mais másculo, resultado de uma espécie de simpatia pelo agressor, o que Antunes (2016)

chama de *formação reativa*. E frisamos o “parece que”, pois compartilhamos da interpretação de Souza (2014), para quem o destino de Hermes é muito mais incerto que o do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”: enquanto este escolhe a autopunição perpétua e não mais amar alguém, o leitor não faz a mínima ideia de qual será o destino de Hermes e o que ele escolheu para si, até porque nem ele próprio o sabe. Só restam questionamentos.

Há poucas páginas atrás, prometemos uma reflexão mais profunda acerca da rendição aos estereótipos do ativo e do passivo neste conto, depois de citada a cena do estupro. Conforme também mencionamos, não é comum Caio Fernando Abreu dar nome a seus personagens. Portanto, quando o faz, é porque há ganhos de sentido para a narrativa. Hermes é um deus pertencente à mitologia grega, relacionado, entre outras coisas, à riqueza, sorte e fertilidade. Nesse aspecto, a escolha do nome torna-se uma ironia, visto que o que se concretiza é o seu oposto.

No entanto, pela origem grega clássica, estabelece-se conexão com a pederastia, em que um jovem soldado era iniciado por seu superior nas práticas homoeróticas. Para aquela sociedade, era um ritual apropriadamente pré-estabelecido, não forçado, através do qual se pensava passar força, honra e virilidade pelo sêmen. Para sua efetuação, uma regra era bastante clara: o iniciado submetia-se ao papel do passivo, não deveria ter pelos no corpo e nem músculos desenvolvidos. É o que se observa com Hermes, igualmente iniciado, mas aprendiz de outra lição, muito mais dolorosa: em vez de o sêmen do seu “mestre” passar sabedoria e força, transmitiu-lhe homofobia e toda sorte de vulnerabilidades.

É mais uma interação que Caio Fernando Abreu estabelece com a tradição homoerótica clássica, em um jogo intertextual de convergência e divergência, similar ao procedido com “Terça-feira gorda”, conforme mostramos no primeiro capítulo desta dissertação. Se no outro conto essas referências convergem com o mito do andrógino de Aristófanes e divergem do protótipo de pederastia, neste se confere o inverso: converge-se com os estereótipos heteronormativos das posições sexuais à medida em que se diverge do mito pela busca da outra metade perdida no mundo.

Aliás, o mesmo estereótipo heteronormativo é reforçado também pelo nome de guerra do militar. Segundo a versão virtual do *Dicionário de Nomes Próprios*, Garcia é um dos sobrenomes mais comuns em língua espanhola, cujo significado seria “aquele que é generoso”. Sua origem é incerta e poderia estar relacionada com *hartz* (“urso”, na língua basca). Perversamente generoso, assim como Isadora, o urso é o animal que muito bem

representaria o sargento: indócil, predatório, parrudo e peludo. Dado o exposto, concluímos que o condicionamento a esses estereótipos é proposital às intenções da narrativa, que, entre outros assuntos, discute como paradigmas e estereótipos seculares fortalecem, na sociedade atual, discursos e práticas homofóbicas.

Portanto, “Sargento Garcia” é uma narrativa que muito bem ilustra como a homofobia constitui um processo tão consolidado na estrutura social, a ponto de naturalmente ser transferida de pessoa para pessoa, em eterno ciclo vicioso, posto que a homofobia praticada e interiorizada por Garcia é a mesma que, por conta do estupro, foi transferida para Hermes, que poderá fazer igual com seus futuros parceiros. Assim como “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, este conto evidencia o quão ceifador pode ser retirar a máscara da heteronormatividade e revelar seus reais desejos: um jovem que inicia seu relato idealizando tanto a vida é o mesmo que o encerra sem vislumbrar perspectivas. De tão aberto, uma das indagações que ficam é uma terrível possibilidade: será que Hermes, na qualidade mitológica de mensageiro dos deuses, se transformaria em um outro Garcia, em um ladrão de identidades? Reflexões à parte, é certo que Hermes fez a sua denúncia. E Caio Fernando Abreu também.

Para além de “Sargento Garcia”, pensamos que os sucessos de público e de crítica conquistados com *Morangos mofados*, de 1982, possam ter influenciado significativamente a escrita de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o livro de contos posterior, lançado em 1988. Da mesma forma que “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” retoma um assassinato de cunho homofóbico tal qual o descrito em “Terça-feira gorda”, o conto “Pequeno monstro” tematiza a iniciação homoerótica na adolescência igualmente a “Sargento Garcia”, todavia com a pontual distinção entre os pontos de vista destes dois últimos narradores. Sendo assim, tais retomadas temáticas não se prestam a fazer mais do mesmo: o autor pretende ampliar o leque de possibilidades e dar espaço a uma maior diversidade de perfis em sua literatura. Caio Fernando Abreu sabia, pois, que as formas de vivenciar o homoerotismo (desejo) e a homofobia (a dor por esse desejo) são múltiplas e, infelizmente, indissociáveis.

Em livro onde estuda a homossexualidade em adolescentes, Taquette (2015) explica o desenvolvimento da sexualidade humana a partir da teoria freudiana, que descreve esse processo de descoberta em cinco fases: oral (primeiro ano de vida); anal (segundo ano de vida); fálica (do terceiro ao sexto ano de vida); de latência (do sétimo ano à puberdade); e genital (período pubertário). Enquanto nas duas primeiras fases a criança vai estabelecendo



conexões com os ambientes ao seu redor através de partes específicas de seu corpo que também lhe dão algum prazer, a partir dos três anos de vida ela já tem consciência de seu órgão genital e consegue distinguir características corpóreas do sexo oposto, chamando-lhe muita atenção o fato do órgão do menino ser “para fora” ao passo que o da menina “para dentro”.

Ainda segundo Taquette, é na fase fálica que a criança começa a performar as características preconcebidas socialmente em relação ao seu gênero e tende a se interessar por pessoas do sexo oposto – a menina dizendo que vai se casar com o pai e o menino que namora a mãe –, uma complexa rede de sentimentos que Freud denominou *Complexo de Édipo*, em referência ao mito do grego que mata seu pai e se casa com sua mãe. Juntamente a isso, iniciam-se os questionamentos referentes à origem biológica da vida e ao relacionamento conjugal dos pais, assim como o conhecimento de certo prazer ao tocar seus órgãos genitais, apesar de ainda não haver nisso uma projeção ao corpo de outra pessoa. No instante em que interage com outras crianças na escola, aprimora sua linguagem e é envolvida por outros estímulos, a criança se desliga parcialmente dos interesses relativos a seu genital e parece para ela “não haver primazia de sentimentos prazerosos em nenhuma parte anatômica do corpo” (TAQUETTE, 2015, p. 45), o que constitui a chamada *fase de latência*, quando o complexo de Édipo entra em declínio e o pai e a mãe, outrora componentes de um intrigante “triângulo amoroso”, assumem de vez seus papéis sociais aos olhos da criança e lhe são paradigmas para as performances de cada gênero.

A aquisição da sexualidade como a concebemos se dá na puberdade (fase genital), iniciada por volta dos dez anos de idade, nos meninos e nas meninas, período em que o corpo se modifica a fim de em pouco tempo ficar apto para reprodução. Os órgãos sexuais se desenvolvem e há a incidência do desejo pelo corpo do outro, necessidade muitas vezes suprida na masturbação, já que, diferentemente da fase fálica, o ato sexual se transforma em finalidade, pois o gozo é oriundo da imaginação de estar intimamente com alguém. De acordo com a médica hebiatra, as alterações corporais podem afetar negativamente a autoimagem e, por consequência, a autoestima desses adolescentes, que se distanciam do convívio social por se sentirem deslocados, grotescos e incapazes de estabelecerem ainda a própria identidade:

O choque com as mudanças provocadas pela puberdade os faz perguntar [os adolescentes] se são normais. Há questionamentos variados sobre alterações corporais, masturbação, tamanho dos órgãos genitais, ejaculação, entre outras. [...] A fase inicial da puberdade, entre 10 e 13 anos, é a que exhibe as maiores transformações físicas e biológicas e o comportamento sexual, em geral, é dependente dessas mudanças. Os adolescentes ficam se comparando uns aos outros

e, como há grande variabilidade no desenvolvimento pubertário, os que ainda não se desenvolveram se sentem inferiorizados e aqueles que já têm um corpo formado se angustiam com a nova postura que devem assumir, sem ainda ter maturidade (TAQUETTE, 2015, p. 46).

Munidos dessa teoria freudiana por intermédio das palavras da pesquisadora, entendemos de maneira mais profunda o narrador de “Pequeno monstro”, relato em primeira pessoa que descreve as transformações positivas na vida de um adolescente que descobriu os prazeres da sexualidade nas experiências homoeróticas com o primo Alex. Pertencente à coletânea de inéditos *Os dragões não conhecem o paraíso*, como vimos bastante marcada pelo pessimismo e pelo estigma em relação à AIDS, o tom mais leve e jovial do conto não destoa apenas do livro do qual faz parte como também da obra completa de Caio Fernando Abreu. É um dos poucos registros em que a prática homoerótica não recebe uma brusca interdição externa e tal vivência é contemplada sem culpa e, conseqüentemente, ausente de punição. Em diálogo alusivo com sua produção ficcional na crônica “Lamúrias com chantili”, publicada em 9 de outubro de 1986, n<sup>o</sup> *O Estado de São Paulo*, o escritor, ao intertextualizar com duas imagens literárias clássicas, descreve como se daria esse processo de mudança de perspectiva e ressignificação de sua existência pelo qual passaria o narrador-personagem deste conto: “Todo mundo é médico e monstro. A vida também. Você deve ficar ao lado do médico, mas encarar o monstro quando ele pinta. Senão, meu caro, um dia ele te devora” (ABREU, 2012a, p. 47).

O título da narrativa já anuncia ao leitor o que ele encontrará logo nas primeiras linhas do relato. Enquanto o adjetivo *pequeno* designa autopiedade, a forma diminuída pela qual se enxerga perante o mundo e não guarda nenhuma relação com o tamanho corporal, o substantivo *monstro* se refere ao que não se classifica, não pertence a nenhuma categoria, é abjeto e esteticamente contrário ao sublime. Dadas as particularidades de cada um, o psicológico deste narrador adolescente trabalha de maneira semelhante ao do narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”: depressivos e com baixa autoestima, a ojeriza à própria imagem impõe a eles um ciclo vicioso de autoexílio, retroalimentado toda vez que apresentam alguma consciência de sua autocomiseração.

O primeiro parágrafo ilustra as considerações de Taquette sobre a fase genital, que marca a puberdade. Nota-se um adolescente que não mantém contato com parentes mais próximos e está inserido em uma família disfuncional: de um lado a mãe, que não capta os problemas existenciais do filho; de outro o pai omissivo e opressor, que possivelmente veja no garoto alguma característica em desacordo com o estereótipo da homossexualidade e por isso

deseja que entre no quartel, lugar que dentro do imaginário popular ensinaria um rapaz a “virar homem”. Tal distanciamento é representado na linguagem por um duplo processo: ao mesmo tempo que o narrador não nomeia os pais, a eles se refere como “Mãe” e “Pai”, grafados com iniciais maiúsculas, como substitutos dos nomes próprios. Ademais, havia as mudanças físicas da puberdade, com as quais não sabia lidar e lhe provocavam sensações de não-pertencimento:

NAQUELE verão, quando a Mãe avisou que o primo Alex vinha passar o fim de semana conosco na casa da praia alugada, eu não gostei nem um pouco. Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos. Só tardezinha saía de casa, na hora que as empregadas domésticas - as dosas, o Pai dizia - estavam voltando da praia. Então caminhava quilômetros na beira do mar, me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer. Não suportava ninguém por perto. Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai e um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom - isso já é dose suficiente para um verão. Como se não bastasse a minha desgraça, agora ia ter que dividir meu quarto com o tal de primo Alex. E não queria que ninguém ouvisse minha voz de pato grasnando, visse meus braços compridos demais, minhas pernas de avestruz, meus pelos todos errados (ABREU, 2018, p. 504, grifos originais).

De imediato, torna-se possível fazer algumas ponderações entre este narrador e Hermes, de “Sargento Garcia”: ambos advêm de uma família não acolhedora e possuem uma relação de estranhamento com o próprio corpo – lembremos que Hermes não se descreve fisicamente e teme “desafinar” a voz enquanto conversa com Garcia. Esses dois elementos muito bem representam as consequências negativas do machismo estrutural na criação de meninos, tenham eles inclinação homoerótica ou não: precocemente são desamparados pela família para que aprendam “a ser homem” ao mesmo tempo que silenciosamente sofrem por ainda não conseguirem atuar ou fingir a performance atribuída ao gênero masculino.

Paralelamente, algumas diferenças entre os narradores despontam. A narração em “Pequeno monstro” possibilita um mergulho muito mais imersivo no psicológico do protagonista do que se observa em “Sargento Garcia”. Por se apossar de elementos característicos do gênero denúncia, como vimos, é inerente que o foco seja mesmo o militar, que assume a condição de agressor. Aqui não: esmiúça-se a subjetividade do narrador por intermédio da repetição de sua autocomiseração, visto que, até a chegada de Alex, o “pequeno monstro” reforça sua solidão, inclusive para que ela seja a contraposição de sua posterior mudança de perspectiva. Neste conto, Caio Fernando Abreu intertextualiza com a própria

obra e sintetiza as angústias de Maurício, personagem central de seu primeiro romance, *Limite branco*, que sofria com crises de ansiedade e baixa autoestima por ainda não se encontrar no mundo e nem entender seus desejos.

Outro diferencial está no aspecto temporal. Ao passo que a narração de “Sargento Garcia” reproduz evento sexual que acabara de acontecer, a de “Pequeno monstro” instaura um distanciamento temporal das primeiras experiências, comparativamente implicando sentidos antagônicos tanto às narrativas em si como à aceitação do homoerotismo em cada um dos dois. A linguagem nos permite inferir isso. Ao terminar o seu relato, Hermes enuncia frases como “Vai chover amanhã, pensei, vai cair tanta e tanta chuva que será como a cidade toda tomasse banho” e “Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a fumar” (ABREU, 2018, p. 375), nas quais o advérbio *amanhã* e os tempos verbais que designam uma ação futura próxima afloram duas possibilidades: ou Hermes narra os eventos logo após sua ocorrência ou se reporta a eles como tivessem acabado de acontecer. Entretanto, o efeito é o mesmo, o que explica o estresse pós-traumático do garoto e sua falta de perspectiva em relação a vivências plenas da homoafetividade.

Por sua vez, a narração de “Pequeno monstro” se inicia por um *naquele verão*, em que o pronome demonstrativo reflete uma experiência não tão próxima ou que se quer longínqua, reforçada dois parágrafos abaixo no seguinte trecho: “Quase dormindo, mais tarde, **naquela** mesma noite que a Mãe avisou que o primo Alex vinha, eu tentava lembrar a cara dele e não conseguia” (ABREU, 2018, p. 504-5, grifo nosso). Além disso, como veremos, as consequências foram tão gratificantes para o narrador, que não somente se deixou permitir como repetiu a experiência outras vezes com o primo. Ou seja, não houve estresse pós-traumático algum. E o distanciamento temporal ainda pôde proporcionar maior entendimento sobre o ocorrido, tanto que este narrador não demonstra arrependimento e tampouco questionamentos acerca de sua sexualidade.

Em ensaio no qual discute a questão do corpo “monstruoso” e abjeto neste conto, Coimbra (2018) assevera que o narrador se tornou sujeito de si a partir do momento em que rejeitou a identidade de monstro e a expeliu junto com a primeira ejaculação. Na comparação com “Sargento Garcia”, interessa-nos pontuar o movimento contrário de Hermes, posto que, ao internalizar o monstro ao qual Garcia lhe serviu de paradigma, o rapaz rompe definitivamente com sua ingenuidade e seus sonhos, e se compreende como abjeto por levar dentro de si algo que nunca deveria ter despertado – o homoerotismo.

Uma das mais estimadas características de Caio Fernando Abreu está no emprego da linguagem, ao fazê-la representar o estado de espírito do personagem para, a depender do que se pretende, imputar maior densidade ou leveza aos textos. Apesar de partir de argumentos trágicos, o registro linguístico mais “descolado” do narrador vai produzindo colorido à história e de alguma forma antecipando ao leitor um provável desfecho benéfico para o nosso “herói”. Já que a narrativa nos permite reconhecer o distanciamento temporal, mas não o mensurar com precisão, talvez por isso que determinados jogos e inadequações linguísticas resgatem certo frescor típico desse período da vida, como se examina neste excerto:

No dia que era o dia que ele vinha - e eu sabia porque a Mãe não falava outra coisa, arrumou lençóis limpos na cama ao lado, mandou eu empilhar os gibis, guardar no guarda-roupa a roupa da guarda da cadeira -, saí de casa um pouco mais cedo e fiquei caminhando *séculos* na praia (ABREU, 2018, p. 505, grifo original).

O bem que o primo distante faria ao adolescente aparece no tom da narrativa no momento em que Alex também aparece para o “pequeno monstro”, anunciando uma futura transformação. Entram em cena humor e ironia nos episódios em que o primo positivamente frustra as expectativas daquilo que o narrador pensava que ele fosse. Esse revés agrega tanto leveza ao conto como a antecipação de uma série de desconstruções. É um dos momentos mais importantes do relato, pois, ao se defrontar com o corpo nu de Alex pela primeira vez dormindo na cama ao lado, o garoto se depara com sentimentos nunca antes experimentados, uma mistura de curiosidade, admiração e desejo que muito bem definem o homoerotismo.

A luz da lua batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado. Meus olhos se acostumavam cada vez mais, e eu podia ver o primo Alex virado sobre o lado direito, as duas mãos juntas fechadas no meio das pernas meio dobradas. Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pelos. Ele tinha a cara virada de lado, afundada no travesseiro, eu não podia ver. Via aqueles pelos brilhando - uns pelos nos lugares certos, não errados, que nem os meus - descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés. [...]

Fiquei deitado na minha cama, olhando para ele. Depois de um tempo, comecei a ouvir a respiração dele e fui prestando atenção na minha própria respiração, até conseguir que ela ficasse igual à dele. Eu respirava, ele respirava. Eu cruzei as mãos no peito e encostei a cabeça na guarda da cama para poder olhar melhor. Ele tinha cruzado as mãos no meio das pernas decerto para dormir melhor, o pobre, pobre da viagem. Fiquei olhando pra ele, respirando devagar, no mesmo ritmo. Bem devagar, para não acordá-lo. Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era (ABREU, 2018, p. 507-8).

Além da perceptível alteração do ponto de vista a que nos referimos anteriormente, a passagem supracitada corrobora alguns tópicos elucidados nas interpretações dos demais contos desta dissertação. Um deles está na comunhão entre natureza e estado de espírito, assim como se verificou em “Terça-feira gorda” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. Em artigo onde trabalha algumas simbologias do conto em estudo, Silva (2013) explica que a lua, tal qual o crepúsculo, metaforiza vida e morte, a depender do contexto, embora as duas imagens expressem início e término de ciclos, portanto são signos de transformação. Se observar o corpo nu de Alex à luz da lua representa uma transição para o narrador de “Pequeno monstro”, o equivalente acontece para Hermes ao caminhar pelas ruas, sob a luz do crepúsculo, logo após ter sido estuprado por Garcia. Como grande admirador da áurea mística dos astros, Caio Fernando Abreu tinha consciência dessas simbologias e se valeu da natureza não somente para embelezar suas narrativas, mas para lhes dar sentidos muito particulares.

Estabelecendo um diálogo com “Terça-feira gorda”, observa-se que o corpo de Alex é admirável e desejado por ser excessivamente masculino, grande, musculoso e coberto por pelos. A princípio alvo apenas de comparação, esse corpo também passa a despertar desejos que, de tão desconhecidos, chegavam a ser inomináveis. Essa mesma comparação é fruto do reconhecimento de algo que se almeja ser igual, uma inspiração. Então, da mesma forma que no baile de carnaval o corpo de um imitava os gestos do outro, aqui o “pequeno monstro” sente ter encontrado sua outra metade perdida, o que sempre quis ser.

O fato de apenas o nome do primo ser revelado configura um outro indício para o leitor da vindoura transformação do narrador. Tal qual Alexandre, a forma diminutiva Alex significa, consoante a versão virtual do *Dicionário de Nomes Próprios*, “protetor do homem” ou “defensor da humanidade”, cuja raiz etimológica deriva do verbo grego *aléxo* (“repelir”, “defender”, “proteger”) e do substantivo *andrós* (“homem”). Na mitologia grega, refere-se a Páris, aquele que mata Aquiles com uma flechada certa e salvaguarda Troia contra as investidas do exército inimigo. Não podemos deixar de comparar os sentidos da denominação dos personagens tanto em “Sargento Garcia” como em “Pequeno monstro”: se lá existem desvios quanto ao significado dos nomes, aqui é levada em consideração a sua literalidade, pois ambos os usos obedecem aos propósitos de cada narrativa — o desencanto na outra e o encantamento nesta. Sobre a potência do nome Alex neste conto, ficamos com a apreciação de Silva, no seu já referido artigo:

[...] Alex é o que rapta o narrador-personagem de seu universo melancólico, oferecendo-lhe a possibilidade de vislumbrar uma outra subjetividade. É ainda quem aniquila o Aquiles que habita a alma do personagem central (a imagem do pequeno monstro), o guerreiro que o prende a um mundo cheio de recalques e de traços fixos que o tornam amarrado num mesmo significante negativo. Alex é ainda aquele que cuida da tropa interior, as pulsões em desordem no pequeno monstro, para que elas encontrem possibilidade de satisfação em outros desejos e não fiquem presas ao ego do próprio sujeito. Como o Páris mitológico, Alex acerta com sua flecha certa o ponto fulcral da alma do protagonista do conto, libertando-o de sua caverna subjetiva (SILVA, 2013, s/p.).

A todo momento equilibrando sensações e sentimentos antagônicos através da linguagem, outro exemplo de atribuição de leveza neste conto pelo registro linguístico está na divertida representação da transição entre a infância e a puberdade do narrador. Fugindo de Alex por instintivamente entender que não deveria sentir o que estava sentindo, o adolescente é surpreendido pelo primo lendo uma história infantil de Tarzan e fica sem saber o que fazer quando ele decide tirar do corpo a areia da praia. Tentando se concentrar na leitura, os fragmentos do livro, em itálico, são ironicamente dispostos juntos às novas sensações experimentadas pelo garoto – curiosidade, desejo, certa repulsa –, visto que depois ele sai correndo, cheio de vergonha.

[...] *Com a mão esquerda segurou na outra e, apoiando um dos joelhos de encontro à porta, vagorosamente dobrou o cotovelo direito.* Cada braço dele era assim quase da grossura da minha coxa. A água começou a levar embora a areia da praia, e agora eu podia ver melhor o corpo dele, escondido embaixo da camada de areia. Eu não conseguia parar de olhar. *Ondulando como aço plástico, os músculos de seu antebraço e os bíceps cresceram até que gradualmente a barra arqueou na sua direção.* Ele virou de frente, com as duas mãos afastou o calção e avançou um pouco o corpo, para a água bater na barriga e descer por dentro do calção. Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspidando água (ABREU, 2018, p. 511, grifos originais).

Como em “Aqueles dois”, o homoerotismo vai ganhando força gradual em “Pequeno monstro” e reconstruindo toda uma identidade. A transição entre o desejo na mente e a vivência no corpo se estabelece quando, escondido, o narrador vê o primo se masturbar, sem saber do que se trata, e dele sair uma gosma viscosa e prateada, assim como o rastro das lesmas do seu quintal. É o momento da epifania, oriunda de uma nova consciência de si. É muito simbólico ele correr em direção ao mar e parar em frente ao farol, estrutura que não apenas irradia luz, mas também direciona e orienta. Haveria ele enfim se encontrado?

[...] Não conseguia parar. Só parei quando o coração disparou demais, e minha cara ficou lavada de suor, bem na frente do farol. Então olhei em volta, vi que não tinha

ninguém, e fiz uma coisa que nunca tinha feito antes. Tirei a bermuda e a camisa, larguei na areia e fui entrando na água completamente pelado. Abri as duas pernas, os dois braços, me joguei no meio da espuma. Dei de bunda na areia do fundo do mar, mas não doeu. Aí me virei de bruços e comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele, um fio prateado brilhante. Mas não saía nada, a areia ardia, o sal queimava. Aí eu peguei e abri a minha bunda com as duas mãos bem no lugar onde as ondas arrebentavam, e fiquei assim, deixando as ondas arrebentarem e a espuma morna do fim da tarde entrar pela minha bunda aberta. Foi me dando uma tontura, eu sem querer pensei no braço direito do primo Alex, cada vez mais depressa, parecia assim que ia explodir alguma coisa. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou coisa que queria porque queria sair de dentro de mim sem encontrar o jeito (ABREU, 2018, 512-3).

Outrora propenso a apenas se esconder e negar seus instintos, o narrador aqui se abre totalmente às possibilidades das práticas homoeróticas. Ao roçar tanto o pênis como as nádegas na areia, ele transmite que não estabelece nenhum limite à obtenção do prazer e quebra com os estereótipos estanques de *atividade vs. passividade* do sexo entre homens, uma proposta que entendemos crucial na produção homotextual de Caio Fernando Abreu. Novamente regressamos a Silva, que elabora uma primorosa leitura dessa passagem:

Ainda que por meio da fantasia, o pequeno monstro realiza a primeira relação sexual com o primo. Há no trecho supracitado elementos que apontam diretamente para esse ato sexual. O garoto abre-se como numa entrega ao mar/primo, deixando que as ondas (aqui com o seu movimento de ida e volta insistente representa a prática do ato sexual) o invadissem. A reiteração do significante “espuma” remete ao esperma ejaculado em que ele se banha e deixa que o invada, além do “braço direito do primo Alex”, metonímia aqui do pênis que ele não vira no momento em que o visitante se masturbava e por onde vê escorrendo o esperma. “Deixar as ondas arrebentarem” remete à perda da virgindade, ao ser amado pelo primo. O batismo nesse caso, portanto, dá-se por meio das águas sagradas que sai do primo Alex, outro líquido que dá vida ao pequeno monstro (SILVA, 2013, s/p.).

Decidido não mais lutar contra o que sente, a amizade entre os primos se estreita. Saem, bebem, chegam a fazer planos de morarem juntos na capital e finalmente voltam à casa de praia onde estão hospedados, quando os adultos já dormiam. A cena que se inicia com brincadeiras entre dois jovens que performam o estereótipo do homem heterossexual – bêbados e bobos, “feito dois mangolões” (ABREU, 2018, p. 516) –, aos poucos ganha matizes homoeróticos quando, ao voltar do banheiro, o narrador encontra seu primo nu na cama, com a mão entre as pernas que já escondia seu pênis ereto, que o garoto comparou com o seu e passou a não achar mais tão feio. Novamente, a descoberta de si foi possível a partir do instante em que também descobriu o outro, em um ambiente permeado por cheiros



masculinos de suor, loção de barbear e do aroma do jasmineiro, que, de acordo com Silva (2013), simboliza a morte da inocência:

[...] Ele chegou mais perto. Então pegou outra vez no meu braço, cuspiu na palma da minha mão e levou até o pau dele. Ele cuspiu na palma da mão dele e levou até o meu pau. Quente molhado rijo macio. A cama rangia. Eu cheguei ainda mais perto. Aquela coisa crescia dentro de mim feito louca de atar, como se o meu corpo fosse arrebentar [...] eu ia gritar alto quando aquela coisa começou a se juntar dentro de mim feito uma onda que vai se armando longe da praia enquanto a gente espera que ela venha ali na beira, sem me importar nem um pouco que o Pai e a Mãe ouvissem e a vizinhança toda e a cidade inteira acordassem. Ele chegou ainda mais perto. Eu coleí meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele.

– Vem comigo – ele chamou. E eu fui.

Ele passou as mãos molhadas nas minhas costas. Eu passei as mãos molhadas nas costas dele. Ele afastou a boca da minha, depois deitou a cabeça no meu ombro. Meu coração batia batia, ele podia ouvir. O suor da gente se misturava, O coração dele batia batia, escutei quando deitei a cabeça no seu ombro. Eu fiquei passando as mãos nas costas dele. Elas ficaram todas molhadas da água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim. Ele não se importava de ficar molhado da água de mim. Eu também não me importava de ficar molhado da água dele. Nojo nenhum, eu sentia. Ele passou a língua na curva do meu pescoço. Eu enrolei os dedos naquele triângulo de pelos crespos na cintura dele. Não sei quanto tempo durou. Sei que de repente a gente se afastou e, olhando um pro outro, começamos a rir feito loucos outra vez. (ABREU, 2018, p. 518)

Depois de conhecer o primo Alex e se dar conta de que nutria o que “não deveria”, o narrador iniciou um processo de *negação* desse sentimento, mas logo dissolvido, visto que não foi interdito e sim correspondido. Oposto ao que houve com Hermes, depois da prática sexual ele foi acolhido, deu e recebeu carinho, portanto não há o que se falar de *formação reativa*, posto que não sofreu agressão. Apesar do quarto abafado da casa de praia, o recinto nem se compara ao quarto imundo em que Hermes perdeu a virgindade e o fez associar homoafetividade com abjeção. Enquanto Garcia lhe tapava a boca para que ele não gritasse ou até pedisse por socorro, o “pequeno monstro” nem se importava em ser ouvido por seus pais, desejando mais até que de fato o fosse. Não que certa dose de homofobia internalizada não se fizesse presente no uso da bebida alcoólica para encorajar a prática (racionalização) e no enaltecimento da beleza do primo, a ponto de acreditar que as pessoas que passassem pelo bar teriam inveja por ter ao lado dele um homem tão bonito (supercompensação). Todavia, nada análogo aos episódios de extrema violência homofóbica narrados nos três contos anteriores.

Não obstante também a possível manutenção da máscara da heteronormatividade como tática de defesa (encobrimento), a desnecessidade de se rotular e nem menções a outros desejos homoeróticos, acreditamos que com “Pequeno monstro” Caio Fernando Abreu

consegue propagar a perspectiva de que o homoerotismo pode, sim, ser vivenciado com ausência de culpas e de traumas; e que o ciclo da homofobia, senão de todo quebrado, pode ser atenuado a partir do instante em que se encontrem pessoas que também não levem consigo essas marcas tão negativas: “Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (ABREU, 2018, p. 519).

Assim como a homofobia se fortalece nas relações sociais, é por meio delas que igualmente é combatida, segundo também prega Borrillo (2016). Uma mensagem de esperança para o mundo que, como alegou na crônica “Um prato de lentilhas”, publicada em 18 de fevereiro de 1987, n’*O Estado de São Paulo*, estava duro demais: “Parem o mundo que eu quero descer. Só um pouquinho, não vai atrapalhar ninguém. Deixa eu descer do mundo, que tá duro demais” (ABREU, 2012a, p. 76).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Herdeira de todas as reivindicações por libertação identitária e sexual oriundas da marcha revolucionária de Stonewall e da consequente visibilidade que a recente “comunidade gay” ganharia nos meios de comunicação, a literatura de Caio Fernando Abreu desnuda que a sociedade brasileira não foi e nunca esteve preparada para essa abertura, uma vez que continuava – e ainda continua – reproduzindo ideias, atitudes e discursos em prol da exclusão dos indivíduos não heterossexuais do convívio social. Embora, paradoxalmente, eles sejam fundamentais para o fortalecimento do ideário heterossexista.

Todos os textos do autor aqui referidos comungam as reflexões levantadas por Sedgwick (2007), acerca da simbologia do *armário*, para quem se identifica como homossexual. De acordo com a pesquisadora, os eventos de 1969 e tudo por eles desencadeado acentuaram a discrepância entre público e privado, dentro e fora, sujeito e objeto: se por um lado grupos impuseram seu modo de vida com o propósito de saírem da clandestinidade, outros insistiam em recolocá-los exatamente de onde nunca deveriam ter saído, afinal, uma vez sempre reservadas à vida privada, era muita audácia que as práticas não heterossexuais fossem descortinadas aos olhos de todos. Inclusive, a constante apologia ao ter-de-se-assumir também incomodou àqueles que mantinham relacionamentos homossexuais mas, por algum motivo, não se interessavam em revelá-los.

Se fizermos uma retomada ao *corpus*, verificaremos que no conto “Terça-feira gorda” um dos namorados foi assassinado por demonstrar sua sexualidade “desviante” em público; o personagem-narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” igualmente matou seu melhor amigo Dudu não apenas por este ter revelado o desejo homoerótico que nutria como por ter dado àquele a consciência de sua própria homoafetividade; protagonista de “Sargento Garcia”, Hermes foi punido com estupro por assumir sua condição no primeiro instante em que, tragicamente, achou mais propício; e, finalmente, o “pequeno monstro” guardou as boas experiências vividas com seu primo apenas para si, na “palma das mãos”. Caso fizéssemos o mesmo nos demais textos do autor que citamos, encontraríamos igual processo: *sair do armário* imprime adversidades que obrigam o indivíduo a *retornar ao armário*. Como salientamos durante a leitura de “Terça-feira gorda”, esse instrumental homofóbico é representado, na literatura de Caio Fernando Abreu, pela metáfora da máscara, usada pelo sujeito homoerótico para evitar abusos e agressões. Portanto,

o homoerotismo sempre sofre alguma espécie de interdição e não se concretiza de forma plena.

Entretanto, assim como postula Barcellos (2002), há de se observar algum ganho na experiência homoerótica, a despeito de toda homofobia; e, para nós, tal ganho é representado, nos textos de Caio Fernando Abreu, pela linguagem ao descrever: o encontro das duas metades perdidas em “Terça-feira gorda”; a pessoa adorável e solar que deveria ser o Dudu de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”; Hermes como um adolescente cheio de sonhos em “Sargento Garcia”; e a transformação proveniente de uma experiência homoerótica positiva em “Pequeno monstro”. Recuperando os apontamentos de Silva (2013) sobre as imagens nos escritos do contista, não nos esqueçamos de sua capacidade de criar cenários repletos de simbologias com elementos naturais e artificiais, como as ondas, a lua, o crepúsculo, os cheiros, as flores, o farol, os edifícios, os outdoors. Dessa maneira, Caio Fernando Abreu *humaniza* o sujeito homoerótico e transmite a mensagem de que não é nele que está o problema, mas sim no sistema homofóbico. Acerca dessa atmosfera de beleza, concordamos com as seguintes palavras de Lopes (2002) em ensaio no qual discorre acerca do romance *Onde andará Dulce Veiga?* [1990] e sua adaptação para o cinema:

Parece que se o cinema brasileiro me empurra para fora dele, a literatura não faz o mesmo. É nela, em particular na obra final de Caio Fernando Abreu, que encontro uma pessoal mistura de ética, homoafetividade e sublime. [...] Sublime que não está necessariamente em um Deus ou uma religião, mas no cotidiano, nas pequenas alegrias diante de uma situação inesperada, um gesto, uma paisagem que emerge. Sublime não como volta de fundamentalismo, certezas incontestáveis sobre que se apoiar, mas de leveza e delicadeza. Sublime associado a uma ética ambivalente, pluralista, concreta, calcada numa experiência reencantadora do mundo, para além do cinismo e da solidão (LOPES, 2002, p.220-1).

Assim sendo, nessas narrativas, são o sistema homofóbico e os seus representantes os elemento de interdição: os frequentadores do baile de Carnaval e o grupo de espancadores (“Terça-feira gorda”); a cidade hipocritamente moralista e religiosa (de onde vieram os valores do narrador-personagem de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”); o quartel (“Sargento Garcia”); a família disfuncional (“Pequeno monstro”); e, ainda, o ambiente profissional (“Aqueles dois”), os espaços públicos (“Madrugada”)... É a força estrutural da homofobia que age contra o indivíduo, fragiliza-o e, não raro, faz agir contra si mesmo e/ou um outro sujeito homoerótico.

Portanto, essa multiplicidade de perfis e situações que Caio Fernando Abreu insere em seus escritos homotextuais *desmistifica* o sujeito homoerótico na qualidade de ele não ser o

detentor do problema, conforme os postulados clínicos homofóbicos do século XIX pregaram e enraizaram tal estigma até os dias de hoje. Apesar de ter frisado ser um autor que não levantava bandeiras, ele foi extremamente generoso ao *humanizar e desmistificar* o indivíduo homoerótico – não simplesmente por também o ser, mas pela consciência da força destrutiva que a sociedade pode exercer sobre as subjetividades, quaisquer que fossem elas.

Generosidade que se ampliou a partir do instante em que sua obra ficcional tematizou a AIDS, quando tanto a homofobia como a epidemia passaram a ser representadas em sua literatura como os verdadeiros *câncer e peste* discursivos. Por esse aspecto, impressiona como Caio Fernando Abreu foi visionário e antecipou discussões que ainda mal cabiam à sua época: enquanto era mais fácil marginalizar os não heterossexuais e torná-los os únicos culpados pelo avanço da doença, o escritor usou sua arte para naturalizá-los e lutou contra o estigma do “grupo de risco”, conforme interpretamos no terceiro capítulo, onde abordamos uma leitura de *Os dragões não conhecem o paraíso*. O sujeito homoerótico não ganha centralidade na obra do autor: conforme os demais, é somente mais um indivíduo que sente as mesmas inquietações de toda uma sociedade, apenas com a especificidade de o seu corpo desejar e/ou amar um outro igual.

Se, para Bakhtin (2008), os textos de Dostoievski são de uma excelência por conseguirem dialogar com concepções distintas de mundo daquela do momento de sua produção e assim reunirem várias vozes, ousamos alegar que a literatura de Caio Fernando Abreu também logra esse êxito, uma vez que, nas urgências de sua época, nosso autor dialogou de diferentes maneiras com modelos de homoerotismo concebidos desde a Antiguidade Clássica, com as concepções cristãs e medievais de família e sexualidade, com a homofobia clínica do século XIX, e ainda acenou para pautas além de seu tempo, como masculinidade tóxica, questões de gênero e sexualidade fluida. Tudo isso sem rotular: ele não fez de sua obra um manifesto ou manual, tratou do que queria em um subtexto gritante aos olhos de qualquer um que compartilhe esses ideais.

Essa postura doce na forma porém acre no conteúdo nos remete à astúcia sobre a qual fala Santiago (2004), em ensaio em que comenta o que para ele seria um “homossexual astucioso”: aquele que não faria questão de expor publicamente sua condição, tampouco exagerar nos trejeitos ou então vigiá-los em excesso; que explicitaria a violência originada e mantida por um sistema heterossexista em vez de se achar culpado por a ter sofrido; que não se colocaria na condição de juiz-da-vontade-e-do-corpo-alheios, a ponto de tachar quem apresentasse características destoantes da norma heterossexista. Em suma, esse “homossexual

astucioso” seria o produto do exercício de viver naturalmente e deixar o outro viver livremente, sem reproduzir valores que, como num ciclo vicioso, voltariam contra ele próprio:

Compete aos heterossexuais, isto sim, mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se autoexclui da sociedade como um todo em vias de normatização.

Em outras palavras: pergunto se o homossexual não pode e deve ser mais astucioso? Se formas sutis de militância não são mais rentáveis do que as formas agressivas? Se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento de conscientização, não condiciona melhor o futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o afrontamento aberto por parte de um grupo que se automarginaliza, processo dado pela cultura norte-americana como mais rápido e eficiente? (SANTIAGO, 2004, p. 15-6)

Sem adotarmos julgamento de que atitude política seja certa ou errada, melhor ou pior que a outra, assentimos que essa imagem descrita por Santiago representa muito bem a postura de Caio Fernando Abreu no tocante ao homoerotismo, tanto na sua vida pessoal como na sua obra. Ele, seus narradores e personagens não se apropriaram do discurso agressivo para se posicionarem contra as injustiças sofridas ou relatadas: as cartas, que ele nunca pensou serem publicadas, atestam isso; as crônicas, com sua mescla de realidade e ficção, também; os contos, romances e novelas, *a priori* ficção por excelência, igualmente.

A violência, o sexo e o baixo calão, quando entram na sua obra, sempre contêm justificativa em um substrato social, conforme explanamos algumas vezes ao longo desta dissertação. Através de sua literatura, Caio Fernando Abreu revela que nunca foi adepto a gratuidades, obviedades e lugares-comuns. E a totalidade do discurso apaziguador se coloca contra tudo isso, sobretudo perante as injustiças, atitude que ele ilustra na crônica “Gente deve ser bom”, publicada em 24 de dezembro de 1986, n’*O Estado de São Paulo*, em despedida à Marion Frank, que ia morar em Berlim. A maneira elogiosa como se dirige ao engajamento discreto da colega de redação espelha, como mencionamos, a postura por ele adotada em relação ao homoerotismo na sua vida pessoal e na sua obra:

Minha amiga Marion Frank é do Povo das Fadas.

E pós-feminista. Não se dá o trabalho de lutar-para-impor-seus-direitos-de-mulher, porque ela não se sente inferiorizada como mulher: está sempre na mesma altura, seja de quem for. Homem, mulher, patrão, figurão ou figurinha. Não é arrogante: é igual. Aliás, ela acha que não devia haver sexo nas pessoas. Ou então, que houvesse pelo menos meia dúzia de sexos. No que concordo.

[...] Baixou uma saia-justa por aqui [na redação], desde que todos soubemos. E ficamos contentes, porque somos legais, somos do bem, e queremos que ela seja feliz, aqui ou lá. Mas. Pois é: más.

(ABREU, 2012a, p. 62-3, grifos originais).

Cheia de referências ao cinema, música, literatura, pintura, a arte de Caio Fernando Abreu é multifacetada e apresenta um diálogo constante com essas vozes exteriores e consigo mesma. Como maneira de homenageá-lo, tentamos mimetizar essa sua característica nesta dissertação, não apenas por se tratar de um texto acadêmico e conseqüentemente necessitar de um suporte teórico para sua realização, mas por, sempre que possível, estabelecermos conexões entre a obra do autor e os discursos que para cá trouxemos, assim como encontrarmos esse diálogo dentro dela mesma.

Como encerramento, fazemos nossas as seguintes palavras de Caio Fernando Abreu em carta endereçada ao diretor Luciano Alabarse, datada de um longínquo 1º de agosto de 1984. Ler Caio Fernando Abreu é um processo de identificação e de autodescoberta. Por isso, somente nos resta agradecer por tanto e por tudo:

Compreendo tudo que você diz. São coisas que me digo, também. Mas há uma diferença entre você saber intelectualmente da inutilidade das procuras, da insaciabilidade – vixe, que palavra! – do corpo e conseguir passar isso para o seu comportamento – tomar ato o que é pensamento abstrato. Os caminhos são individuais/intransferíveis.

Meu problema maior é minha própria moral – ou a que adquiri através da educação, da sociedade, não importa. Meu problema é que tenho dentro de mim, muito claros, os conceitos de “moral” e “imoral”. É que cada “imoralidade” que cometo me deixa um saldo enorme de culpa, de amargura, de sofrimento. [...]

Mas estou mais tranquilo. [...]

E decidi me poupar mais. Tem sido difícil. E não sei se há recompensa. Talvez, quem sabe, me sentir melhor comigo mesmo. [...]

Obrigado pelas tuas palavras. Obrigado pela tua presença. Te quero sempre bem (ABREU, 2016, p. 73-5).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Contos Completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Italo Moriconi (Org.). 2. ed. HB/e-galáxia, 2016. *E-book*.
- ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.
- ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a. *E-book*.
- ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012b.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? (Um romance B)*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas: Noturnos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ADAID, Felipe. Homofobia e misoginia no medievo: Genealogia da violência. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, São Paulo, v. 29, n. 1, 2018. Disponível em: [https://www.rbsh.org.br/revista\\_sbrash/article/view/43](https://www.rbsh.org.br/revista_sbrash/article/view/43). Acesso em:: 20 out.2020.
- ADAID, Felipe. Homofobia e misoginia na Pré-História: Genealogia da violência. *Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, João Pessoa, v. 21, n. 1. Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/27750>. Acesso em:: 20 out.2020.
- ALEXANDRE. *Dicionário de Nomes Próprios*. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/alexandre>. Acesso em:: 15 abr.2021.
- ANTUNES, Ana Luiza Rodríguez. *Homossexualidade: a mestiçagem que Jorge Amado não viu: um estudo sobre as personagens homossexuais nos romances de Jorge Amado*. 323f. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1918>. Acesso em:: 30 out.2020.
- ANTUNES, Pedro Paulo Sammarco Antunes. *Homofobia internalizada: o preconceito do homossexual contra si mesmo*. 443f. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia. Social Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/17142>. Acesso em: 20 ago.2020.



BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinitamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. 401f. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072009-172856/pt-br.php>. Acesso em: 31 08.2020.

BARCELLOS Jr., José Carlos. Literatura e Homoerotismo Masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (Org.). São Paulo: Scortecci, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

BERUTTI, Eliane Borges. *Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

BORRILLO, Daniel. *Homofobia – história e crítica de um preconceito*. São Paulo: Autêntica, 2016.

BORA, Zélia, FERREIRA, Nelson Júnior. Itinerários homoeróticos na obra de Caio Fernando Abreu. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 18. Londrina, 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24954/18289> Acesso em: 20 jul.2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRANCAGLION Jr, Antonio. Homossexualismo no Egito Antigo. *Revista Médis: História & Cultura*, Caxias do Sul, RS, v. 10, n. 20, 2011. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1339>. Acesso em: 20 out..2020.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Revendando as margens: a (auto)representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*. 287f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5932> Acesso em: 17 nov.2020.

CAMILO, Vagner. Da sátira obscena ao axioma do frei: poesia romântica e homoerotismo no Brasil (1850-1864). *Journal of Lusophone Studies*, Geórgia, Estados Unidos, v. 4, n. 1., 2019. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/297>. Acesso em: 5 nov..2020.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COIMBRA, Rosieley Andrade. Corpo abjeto e identidade desviante em “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu. *Revista Literatta*, Ilhéus, v. 8, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1854>. Acesso em: 15 ago.2020.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

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

FIRME, Henrique Albuquerque. *Solidão e repressão: “câncer gay” e homossexualidade em Caio Fernando Abreu*. 73 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufes.br/pos-graduacao/PPGL/detalhes-da-tese?id=11211>. Acesso em: 12 ago.2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. 4.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GARCIA. *Dicionário de Nomes Próprios*. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/garcia>. Acesso em: 15 abr..2021.

GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

GOMES, Guilherme Augusto da Silva. No sonho e na astrologia: o sexo nas estrelas em *Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. *Revista Literatta*, v. 8, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1723>. Acesso em: 13 jul 2020.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

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

MACHADO, Amanda; MOURA, Marina. *Poesia gay brasileira: antologia*. Belo Horizonte: Editora Machado; São Paulo: Amarelo Grão Editorial, 2017.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. José Miguel Wisnik (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MEDEIROS, Martha. Martha Medeiros comenta a obra de Caio Fernando Abreu. *Jornal Estado de Minas*, maio 2021. Disponível em:

[https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/05/11/interna\\_cultura,1265173/martha-medeiros-comenta-a-obra-de-caio-fernando-abreu.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/05/11/interna_cultura,1265173/martha-medeiros-comenta-a-obra-de-caio-fernando-abreu.shtml). Acesso em: 18 maio 2021.

MORICONI, Italo (org.). Apresentação. In: *Cartas*. 2. ed. HB/e-galáxia, 2016. E-book.

NASCIMENTO, Andre de Oliveira. O macho performático: a ditadura e a homosociabilidade em “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu. *Revell – Revista de Estudos Literários*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 19, 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2862>. Acesso em: 20 jun.2020.

NUNAN, Adriana; JABLONSKI, Bernardo; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. O preconceito sexual internalizado por homossexuais masculinos. *Interação em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/12212>. Acesso em: 19 jun.2020.

OLIVA, Osmar Pereira. Amizade masculina e homoerotismo em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 10, n. 22. , 2017. <http://machadodeassis.fflch.usp.br/node/32>. Acesso em: 15 jul.2020.

OLIVEIRA, Marcus Rodolfo Bringel de. Apontamentos para uma estética homoafetiva em “Frederico Paciência”, de Mário de Andrade. *Revista Claraboia*, Jacarezinho, v. 1, n. 2, 2015. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/issue/view/29>. Acesso em: 22 ago.2020.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Erechim: Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões; São Paulo: Editora HUCITEC; Mato Grosso do Sul : UFMS, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filologia Românica*, v.19, 2002. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0202110355A/10845>. Acesso em: 15.mar.2020.

PEREIRA, Maria Helena de Melo; PRADO, Anne Carolline Dias Rocha; PEREIRA, Larissa Carvalho de Macêdo. Um olhar para a esfera jurídica: o gênero denúncia em foco. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v.15, n.2, p. 2896-3000, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/issue/view/2660> Acesso em: 4 jan.2021.

PÉRET, Flávia. *Imprensa gay no Brasil: entre a militância e o consumo*. São Paulo: Publifolha, 2011.

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

RABATEL, Alain. Por uma análise enunciativa dos pontos de vista na narração. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Cortez: São Paulo, 2016. V.1

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, 32. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1996. v.2

REHEM, Osmar Miranda. No limiar da fronteira: a relação Bentinho-Escobar. *In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS*, 4., 2010, Bahia. *Anais...* Feira de Santana, BA: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010. Disponível em: <http://www2.uefs.br/enapel/anais.htm>. Acesso em: 19 jun.2020.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHOLLHAMMER, Erik Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28. São Paulo, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2020.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Modos de narrar a narrativa homoerótica na história literária brasileira. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14481>. Acesso em: 02 fev.2021.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A história da literatura brasileira e literatura gay: aspectos estéticos e políticos. *Leitura*, Maceió, n.49, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/946> Acesso em: 21 ago 2019.

SILVA, Gilson Antunes. Quando do pequeno mostra jorra água de prata: reinvenção de si na experiência homoerótica em conto de Caio Fernando Abreu. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES*, 3., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2013.

SILVA, Rodrigo D'Avila Braga. *O Marquês de Sade no Brasil: tradução, recepção e crítica de Historiettes, Contes et Fables*. 296 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21839>. Acesso em: 2 maio 2020.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. A representação das relações entre homens nas cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8533>. Acesso em: 20 jun.2020.

SOUZA, Thais Torres de. *Uma vaga promessa: aspectos do erotismo em contos de Caio Fernando Abreu*. 229f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-08012015-123038/pt-br.php> Acesso em: 22 jun. 2020.

SOUZA, Thais Torres de. “Lixo e purpurina” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”: narradores e narrativas em conflito. *Itinerários*, Araraquara, n.32. jan./jun.

2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4578> Acesso em: 10 set. 2020.

STACUL, Juan Filipe; LIMA, Renato Gama de. “Ninguém conhece uma mulher como Isadora”: a construção da personagem travesti em Sargento Garcia, de Caio Fernando Abreu. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA, 6., 2012, Salvador. *Anais...* Salvador: ABEH, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/2631231/\\_Ninguem\\_esquece\\_uma\\_mulher\\_como\\_Isadora\\_A\\_construcao\\_da\\_personagem\\_travesti\\_em\\_Sargento\\_Garcia\\_de\\_Caio\\_Fernando\\_Abreu](https://www.academia.edu/2631231/_Ninguem_esquece_uma_mulher_como_Isadora_A_construcao_da_personagem_travesti_em_Sargento_Garcia_de_Caio_Fernando_Abreu). Acesso em: 30 jun 2020.

TAQUETTE, Stella Regina. *Homossexualidade e adolescência: sob a ótica da saúde*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

TÓIBÍN, Colm. Percorrendo a floresta. *In*: TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. rev. atual. e ampl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.