

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

HENRIQUE ALBUQUERQUE FIRME

**SOLIDÃO E REPRESSÃO: “CÂNCER GAY” E HOMOSSEXUALIDADE EM
CAIO FERNANDO ABREU**

VITÓRIA
2017

HENRIQUE ALBUQUERQUE FIRME

**SOLIDÃO E REPRESSÃO: “CÂNCER GAY” E HOMOSSEXUALIDADE EM
CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.
Orientador(a): Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2017

HENRIQUE ALBUQUERQUE FIRME

**SOLIDÃO E REPRESSÃO: O “CÂNCER GAY” EM CAIO FERNANDO
ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 31 de julho de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Orientador

Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes (UFES)
Membro Titular Interno

Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (UFAL)
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (UFES)
Membro Suplente Interno

Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ)
Membro Suplente Externo

À minha mãe, pelo amor imensurável.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pois sem ela este trabalho não teria visto sua conclusão. Agradeço ao acompanhamento durante todos esses anos de estudo e dedicação. Aos meus avôs, já falecidos – Alice e José –, pela criação e incentivos constantes.

Ao Sérgio da Fonseca Amaral, por ter me acompanhado na trajetória final da dissertação, confiando e apoiando esta pesquisa, sempre paciente e solícito. À Julia Almeida, por ter me orientado durante os anos iniciais do mestrado. Aos professores Viviana Mónica Vermes, Gilda Brandão, Maria Cristina e Raimundo Carvalho, por aceitarem compor a banca.

Agradeço aos demais professores do PPGL que, com suas aulas, auxiliaram na construção da dissertação. As leituras, debates e análises foram bastante proveitosas.

Ao meu namorado, Breno Rossini, pelo companheirismo, leituras compartilhadas e imenso carinho.

À Julia Pupolin, minha amiga que posso chamar de irmã. A amizade, iniciada durante a graduação na UFES, sempre me acalentou em momentos difíceis. Aos amigos que moraram comigo durante esses últimos anos – Raul Almeida, Junior Coswosk e Natália Gottardo –, por terem ajudado no meu amadurecimento acadêmico e pessoal. A Wallysson Soares, pela preocupação e ajuda inestimável. A Marcello Furtado, pelos longos anos de amizade. À Maria Izabel e Ana Carolina, amigas distantes geograficamente, embora sempre presentes. Suas palavras de encorajamento foram fundamentais para que eu iniciasse essa etapa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo, por ter financiado esta pesquisa.

A todos que me apoiaram, mesmo que minimamente, na finalização deste trabalho.

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em casa poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.

Caio Fernando Abreu

RESUMO

A literatura de Caio Fernando Abreu lança olhares que são capazes de levantar discussões socioculturais, tornando-se uma forma, muitas vezes, de resistência. Neste trabalho, pretende-se realizar um panorama da literatura brasileira contemporânea, observando as características presentes na década de 1960 até a atualidade. A partir disso, inserir a produção ficcional de Caio, verificando a inserção de sua obra no período. A pesquisa também se propõe a examinar noções de gênero e sexualidade e como podemos realizar uma leitura da obra de Caio dialogando com essas teorias. À luz desse campo teórico, investigar como a AIDS, vinculada erroneamente à homossexualidade no começo da década de 1980, influenciou a literatura de Caio. Para essa pesquisa, foram selecionados os contos “Linda, uma história horrível”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2013), “Anotações sobre um amor urbano” de *Morangos Mofados* (2015) e “Terça-feira gorda”, de *Ovelhas Negras* (2009).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Três contos. AIDS. Homossexualidade.

ABSTRACT

Caio Fernando Abreu's literature casts in his oeuvre perspectives that are capable of raising sociocultural discussions, transforming itself, various times, in a form of resistance. In this work, we intend to perform an overview of contemporary Brazilian literature, observing the characteristics present in the 1960s to this day. From that point, insert Caio's fictional pieces, verifying the insertion of his work in the period. The study also proposes to examine notions of genre and sexuality and how we can read Caio's opus dialoguing with these theories. In light of this theoretical field, also investigate how AIDS, erroneously vinculated to homosexuality in the beginning of the 1980s, influenced Caio's literature. For this study, the short stories selected were "Linda, uma história horrível", from *Os dragões não conhecem o paraíso* (2013), "Anotações sobre um amor urbano" from *Morangos Mofados* (2015) and "Terça-feira gorda", from *Ovelhas Negras* (2009).

Keywords: Caio Fernando Abreu. Three short stories. AIDS. Homosexuality.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. CAIO FERNANDO ABREU E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	18
2.1. Literatura brasileira contemporânea: tensões e conceitos.....	18
2.2. Traços e elementos da literatura contemporânea.....	23
2.3. A inserção de Caio Fernando Abreu na ficção contemporânea.....	28
3. GÊNERO E SEXUALIDADE.....	35
3.1. Noções de gênero.....	35
4. CAIO FERNANDO ABREU: A REPRESSÃO E A SEXUALIDADE.....	47
4.1. Violência e desejo: Terça-feira gorda, de <i>Morangos Mofados</i>	47
4.2. O vírus e a cidade: anotações sobre um amor urbano, de <i>Ovelhas Negras</i>	53
4.3. Aids e repressão: “Linda, uma história horrível”, de <i>Os Dragões não conhecem o paraíso</i>	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

1. INTRODUÇÃO

Pop, queer, homoerótica, gay, a literatura de Caio Fernando Abreu já recebeu inúmeros adjetivos, dos mais diferentes críticos que se debruçaram sobre suas obras. A pluralidade de característica marca a literatura de Caio: complexa, densa, plural, que exige uma submersão para conseguir compreender, embaixo da poeira das grandes cidades e dos apartamentos imersos na solidão, sua dicção literária.

Ao escrever o prefácio de *Pedras de Calcutá* (2014), José Castello afirma que a obra de Caio circula nos limites fronteiriços “entre o ouro e o lixo, entre o sensual e o fétido, está sempre borrada” (CASTELLO, 2014, p. 9). As palavras de Castello conseguem ilustrar um pouco a complexa literatura de Caio, que passeia por diversos lugares, com os mais inusitados personagens, nas mais diferenciadas situações. A produção literária de Caio é bruta, é severa, é amarga, é composta pelo mofo e também pelos morangos, como em *Morangos Mofados* (2005). No prefácio de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2014), livro composto por treze contos que versam sobre o amor, “Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (ABREU, 2014, p. 13), Castello afirma que a literatura do autor gaúcho “parece cumprir o papel de carrasco da verdade” (CASTELLO, 2014, p. 7), onde sua obra “quer ser realista justo porque sabe que isto é impossível” (idem, 2014, p. 9).

Nascido em 1948, no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Santiago do Boqueirão, residiu em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, Londres, e teve a cidade como seu principal pano de fundo em suas obras. Publicou romances, peças teatrais, novelas, poemas, crônicas e contos. Iniciou sua vida literária publicando o conto “Príncipe sapo”, em 1963, na *Revista Claudia*. Anos depois, Caio publicou seu primeiro livro, o romance *Limite Branco*, escrito em 1967 e publicado em 1970. Sua produção se estendeu, publicando inúmeras obras como *O inventário do irremediável* (1970), *Pedras de Calcutá* (1977), *O Ovo apunhalado* (1975), *Morangos Mofados* (1982),

Triângulo das águas (1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), *Ovelhas Negras* (1995) etc.

Por muitos anos foi difícil encontrar as obras de Caio. A inacessibilidade ao autor gaúcho frustrou, em parte, a produção de pesquisa, leituras e reconhecimento por parte do público. Contudo, como expõe Maria Adelaide Amaral no prefácio de *Caio 3D: O essencial da década de 1970* (2005), uma compilação de contos, cartas, poemas e depoimentos produzidos por Caio na década de 1970, o escritor gaúcho nunca foi tão lido e acessado como é atualmente.

Caio venceu prêmios importantes e reconhecidos por parte da crítica, como o Prêmio Jabuti de melhor livro de contos por *Ovelhas Negras*. Em 2009, foi inserido na *The Penguin Book of International Gay Writing*, com o conto “Linda, uma história horrível”. Em 1989, Caio venceu o Prêmio Jabuti como melhor livro na categoria “Contos/ Crônicas/ Novelas”, com o Livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (2014).

Perseguido e fichado pelo DOPS – Departamento de Ordem e Política Social, em 1968, Caio se refugiou, a princípio, na Casa do Sol, residência da escritora paulista e amiga íntima Hilda Hilst, localizada no interior do estado de São Paulo, na cidade de Campinas. Anos depois, o escritor gaúcho se exilou na capital inglesa, onde escreveu muito de seus contos. Em sua ficção, músicas como os sucessos do The Beatles e as letras de John Lennon, expressões inglesas e hábitos londrinos embalam a obra de Caio.

Caio, assumidamente homossexual, se descobre portador do vírus do *Human Immunodeficiency Virus*, o HIV, vírus responsável pela AIDS. Contudo, vale ressaltar que um determinado indivíduo pode ser portador do HIV e não apresentar os sintomas da AIDS. Isso, entretanto, não o inibe de transmitir a doença aos demais seres humanos. O escritor faleceu dos efeitos da doença em 1996, aos 47 anos. Caio foi um dos primeiros autores brasileiros a colocar a AIDS na ficção e, sobretudo, abordar a temática patológica abertamente em suas crônicas e cartas enviadas aos amigos. Em *Cartas para além do muro*, por exemplo, publicadas no jornal *Estado de São Paulo*, relata a respeito da vivência com a doença.

Ao saber do resultado do exame, Caio Fernando Abreu, num primeiro momento, reage calmamente. Telefona para amigos e parentes para

dar a notícia. Logo depois, em seu apartamento, na companhia de amigos, o escritor tem uma crise de nervos devido ao impacto psicológico da doença – uma sentença de morte, até então, além da exclusão social a que estaria sujeito. (MAGRI, 2013, p. 172).

Em “Primeira carta para além dos muros”, Caio traz um corpo doente, sob medicação:

[...] Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos de plásticos ligados a agulhas enfiadas para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar (ABREU, 2006, p. 106).

A proliferação da doença acarretou a produção e reprodução de discursos discriminatórios direcionados aos homossexuais masculinos, tendo em vista que no começo da epidemia, a doença era considerada restrita aos homens que mantinham relações sexuais com outros homens. Devido à enorme propagação entre os jovens gays masculinos, a AIDS recebeu alguns adjetivos como, por exemplo, GRID (Gay – Related Immune Deficiency), indicando que a patologia só afeta gays, e WOG (Wrath of God), “Ira de Deus”, em tradução literal, demonstrando o conservadorismo religioso presente na discriminação social. Além das siglas em inglês, a AIDS também foi adjetivada em português como “peste gay” e “câncer gay”.

A eclosão da doença no público predominantemente masculino e homossexual serviu para desqualificar a luta por direitos dos movimentos homossexuais. Acredita-se que a negligência inicial em relação à doença, principalmente pelo governo dos Estados Unidos, foi um dos últimos genocídios recentes na história da humanidade.

Atualmente, alguns anos após a morte de Caio, a AIDS recebeu inúmeros tratamentos, podendo, hoje, o portador do vírus que possui os sintomas da doença levar uma vida de forma semelhante ao que era antes da infecção. Com a evolução da medicina e, portanto, dos medicamentos, a patologia deixou de ser considerada uma epidemia. Contudo, nas regiões mais exploradas do planeta, como alguns países asiáticos e africanos, onde ainda faltam assistências e condições básicas de saneamento, a AIDS avança em números alarmantes.

Por ter, inicialmente, muitos casos em homossexuais masculinos, a história da enfermidade está interligada com as pautas dos movimentos LGBT

e demais movimentos sociais que buscavam direitos a partir da década de 1980, pois a presença da patologia se envolve intrinsecamente com a vivência e militância homossexual.

Logo, dentre deste complexo tecido em que se misturam as luzes das grandes metrópoles, os sons dos automóveis, a rapidez da vida cotidiana, a modificação do ambiente, urbano e rural, a repressão do regime militar, as lutas sociais e a propagação de uma doença que ganhava proporções assustadoras, sobretudo entre os homossexuais masculinos, o pânico e o silêncio aumentavam consideravelmente.

Desse modo, a proposta do trabalho é de explorar, nas obras de Caio, os aspectos convergentes entre sua experiência, curta e intensa, de vida e as marcas deixadas em sua ficção.

Assim, o capítulo de abertura, “Caio Fernando Abreu e a literatura brasileira contemporânea”, divide-se em três subcapítulos. O primeiro trata de questões pertinentes à literatura brasileira contemporânea, observando suas tensões, seus pontos de convergência e divergência. Há, nesse primeiro momento, a intenção de analisar alguns traços importantes da nossa produção literária após a década de 1960, examinando algumas particularidades de cada década, de cada período. No segundo momento, a de averiguar alguns traços particulares dessa produção, verificando mudanças significativas e assinalando ponto de convergência, como a relevância da cidade, por exemplo, e suas implicações na ficção. Já no terceiro, enquadra-se a obra de Caio nesta produção contemporânea, olhando mais atentamente para a relação que o autor gaúcho possui com a produção desse período.

O segundo capítulo trata de questões de gênero e sexualidade, definindo, delimitando e diferenciando determinados conceitos. Nessa etapa da dissertação, pretende-se abordar a noção de gênero, fazendo um breve percurso histórico da sua criação e de como é estudado atualmente. Logo após, observarei como a sexualidade e a homossexualidade convergem para as noções de poder, especialmente das de Michel Foucault. Além disso, nesse capítulo, a AIDS, uma patologia que teve seu surgimento diretamente interligado com as pautas do movimento LGBT, emerge como uma forma de compreender como a doença impactou a militância e a vivência de quem era homossexual e, também, a obra de Caio.

No terceiro capítulo, também dividido em subcapítulos, a análise dos contos escolhidos para o *corpus* desta pesquisa: “Linda, uma história horrível” (2014), “Terça-feira gorda” (2005) e “Anotações sobre um amor urbano” (2009).

Portanto, é necessário cotejar críticas a respeito de Caio, procurando identificar como sua produção dialoga com sua inserção na literatura brasileira contemporânea. Com isso, planeja-se observar como esses contos e as demais obras de Caio se inserem na literatura brasileira pós-década de 1960. Com um panorama histórico traçado, dos anos 1960 aos 1990, o objetivo é abarcar o período de repressão do regime militar e o surgimento da AIDS para dialogar com os elementos a serem analisados nos contos de Caio, tais como repressão, silenciamento e a tematização da morte.

Por fim, a pesquisa realizada se ancorou nas noções teóricas de Michel Foucault (1999; 2006; 2011), Karl Erik Schollhammer (2011), Judith Butler (2003; 2015), Guacira Lopes Louro (2001; 2014; 2015) e Flora Sussekind (1985).

2 – CAIO FERNANDO ABREU E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

2.1 – Literatura brasileira contemporânea: tensões e conceitos

Tratar da literatura brasileira contemporânea pode, muitas vezes, representar uma tarefa escorregadia, afinal, agindo como um dos reflexos das inúmeras mudanças ocorridas nas últimas décadas, nossa produção literária passou por diversas transformações aceleradas, em inúmeros campos, sejam eles meramente acadêmicos, críticos e teóricos, sejam eles históricos, políticos e sociais.

Portanto, a tentativa de conceituar o termo “contemporâneo” se torna necessário, tendo em vista que a crítica literária sempre se debruçou em estudos a fim de criar e delimitar recortes temporais para assimilar determinados momentos e movimentos. Compreende-se, inicialmente, uma dificuldade: contemporâneo não se delimita apenas como um dado temporal. Logo, o que “contemporâneo” abrange? O que significa, atualmente, ser contemporâneo?

Em 2009, Giorgio Agamben publica um ensaio intitulado *O que é o contemporâneo?*, refletindo a respeito da abrangência do termo, “De quem e de que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Para pensar essa questão, o filósofo italiano recorre a Friedrich Nietzsche, através de uma anotação do francês Roland Barthes: “o contemporâneo é o intempestivo” (ibidem, p. 58). Para Agamben, Nietzsche reflete sobre a contemporaneidade em uma relação com o presente, “numa desconexão e dissociação” (idem, ibidem). Para Karl Erik Schollhammer, em uma leitura da obra de Agamben, o significado verdadeiro de contemporâneo “não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 9).

a literatura contemporânea não seria necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e

obscuras do presente que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (ibidem, p. 10).

Para alguns críticos brasileiros, o termo “contemporâneo” pode representar, por exemplo, uma substituição do termo “pós-moderno” ou “caracterizar uma determinada relação entre o momento histórico e a ficção (ibidem, p. 9).

Sobre o conceito de pós-modernidade, Tânia Pellegrini afirma que o termo iniciou sua difusão a partir da década de 1970, nos Estados Unidos. Para a pesquisadora, seu surgimento está diretamente relacionado ao nascimento da revista *Boundary 2 – Journal of PostModern Literature and Culture*, em 1972. “Foi a recepção da revista que, pela primeira vez, estabeleceu a ideia de pós-moderno como uma referência coletiva” (PELLEGRINI, 2001, p. 54). Portanto, percebe-se que “pós-moderno” surge no seio da crítica literária, adentrando futuramente as demais ciências. O diálogo com outros campos científicos e artísticos, como a arquitetura, as artes, a comunicação, entre outros, adquire maior visibilidade com a publicação do ensaio *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography*, de Ihab Hassan. No Brasil, Tânia Pellegrini afirma que as ideias de Fredric Jameson, publicadas em “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”, em 1985, ilustram a pós-modernidade “em alterações concretas da ordem econômica e social mundial, ou seja, ele vê o pós-moderno como um conceito de periodização” (ibidem, p. 35). A partir disso, novos debates relacionados à pós-modernidade começam a surgir no país, que, muitas vezes, acabam tangenciando a crítica ao sistema capitalista e ao consumo desenfreado. Nessa imensidão teórica, onde há debates que cercam a contemporaneidade e a pós-modernidade, como enquadrar e denominar a produção literária das últimas décadas? Sabendo que existe uma literatura em franca produção, o que as obras deste determinado espaço/tempo teriam em comum? Para fins de pesquisa, este trabalho adotará o termo “contemporâneo” para se referir à produção brasileira a partir da década de 1960. Qual, afinal, seria a uniformidade literária congruente nas obras publicadas dessa década em diante? Quais são os traços, unidades ou

particularidades que seriam encontrados na literatura brasileira contemporânea?

Inicialmente, alguns elementos são pertinentes à discussão. Nossa literatura acompanhou eventos importantes na história brasileira nas últimas décadas. Durante a contemporaneidade literária brasileira, o país vivenciou os anos do regime militar iniciado em 1964 e finalizado em 1985, o período de redemocratização, a eleição que deu a presidência a Tancredo Neves, que faleceu antes de tomar posse, os governos de José Sarney, Fernando Collor de Mello, Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, um avanço populacional em direção aos grandes centros urbanos e, na esfera literária, uma nova relação entre leitor e autor, por meio das novas tecnologias de informação e do barateamento das formas de publicação, dentre outros acontecimentos que modificaram as conjunturas políticas e sociais do país.

A partir da década de 1960, os autores adotaram, então, uma prosa urbana, que coincide com a migração da população brasileira do campo para as metrópoles. Os anos iniciais do regime militar acabaram culminando na criação de uma literatura que tinha um compromisso com “a realidade social e política, até mesmo quando se expressava em formas fantásticas e alegóricas” (SCHOLLHAMMER, p. 23). Portanto, o espaço urbano, a repressão e a censura do regime¹ e os aspectos sociais das grandes cidades brasileiras marcam a arte produzida nesse período. Já em 1968 a ditadura emitiu o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que marcou o auge da repressão dos militares, proibindo manifestações de caráter político, sejam elas artísticas ou não. Sobre a literatura produzida durante a ditadura, Tânia Pellegrini afirma que nossa produção desse período também serve como documento histórico.

A literatura do período ditatorial foi extremamente importante, pois, nas suas linhas e entrelinhas, podem ser detectados os constrangimentos exteriores a que ela foi submetida, tanto nas escolhas temáticas quanto nos modos expressivos. É nesse sentido que ela funciona como documento histórico (PELLEGRINI, 2014).

¹ O regime militar (1964-1985) foi um período comandado por militares, que se alternavam no poder. A partir do golpe de 1964, “a sucessão presidencial se realizava de fato no interior da corporação militar, com audiência maior ou menor a tropa conforme o caso e a decisão final do alto comando das Forças Armadas” (FAUSTO, 2011, p. 284).

Com o regime, a literatura brasileira encontra-se cerceada, perdendo, assim como as demais artes, sua liberdade de pensar, expor, criticar. Contudo, a literatura pode gozar de uma liberdade maior em relação às demais produções artísticas, já que a censura olhou mais atentamente para, por exemplo, o cinema e a música (SUSSEKIND, 1985, p.12), assim como também o teatro. Diante do olhar do Estado autoritário, a literatura brasileira adquire algumas propriedades.

Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas diretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura (SUSSEKIND, 1985, p. 10).

Na década de 1970, o conto curto urbano seria a principal forma de se produzir literatura. Nessa década, que viveu sob o olhar atento dos reflexos do AI-5, que só teve seu fim em dezembro de 1978, as produções buscavam “encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário” (SCHOLLHAMMER, *ibidem*, p. 22).

A década de 1980 apresenta em suas produções uma literatura cuja condição principal foi a de desenvolver uma economia de mercado, que buscou a integração das editoras do país e a profissionalização da profissão do escritor (SCHOLLHAMMER, *op. cit.*). Para esse crítico, foi na década de 1980, de bastante efervescência cultural e política, com o fim do regime e a redemocratização do país, que a literatura brasileira apresenta um novo traço. São

romances que combinam qualidades de best sellers com as narrativas épicas clássicas [...] Apesar de representar um retorno aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento da identidade cultural, esses romances representam, ao mesmo tempo, uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna (*ibidem*, p. 29).

Com a redemocratização, a literatura passa a encarar uma liberdade que lhe foi negada nos anos anteriores. São sob esses aspectos que muitos autores escrevem críticas ao período do autoritarismo militar brasileiro. Sobre tal contexto, Tânia Pellegrini afirma que a ficção “corresponde a uma

necessidade de reescrever a história do país, até então sob censura” (PELLEGRINI, *ibidem*, p. 36). Logo, com a abertura política da década de 1980, surge, então, uma escrita mais psicológica, como afirma Karl Erik Schollhammer, uma produção que configura uma “subjetividade em crise” (SCHOLLHAMMER, *ibidem*, p. 27).

A década de 1990 é marcada pelo advento da internet, quando a ferramenta começa, aos poucos, a se popularizar no país. Com o crescimento de usuários, a internet experimentou, ao longo de seus anos, diversas formas de interação virtual. Com o acúmulo de experiências dos programadores e dos navegadores, surgem inúmeros meios que podem ser campos férteis para a produção literária. Com isso, a década de 1990 apresenta uma geração de “transgressores”. Este nome teve sua consolidação a partir da publicação de Nelson de Oliveira, intitulada *Geração 90 – os transgressores*. Com a criação dos *blogs*, das ferramentas de busca, do *Tumblr*, *Twitter*, *Facebook*, *Orkut*, etc., a literatura encontra novos caminhos para sua disseminação, excluindo a figura da editora e criando uma ponte direta entre o leitor e o autor.

Com essas novas plataformas de visibilidade da escrita surgiu um inédito espaço democrático e foram criadas condições para um debate mais imediato em torno das novas propostas de escrita”. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 13).

No mundo virtual, vive-se um mundo não apenas textual, mas também imagético, com um forte apelo visual. A literatura passará a se apropriar com mais afinco desses recursos disponíveis, utilizados até então na literatura infantil e infanto-juvenil, na televisão, nos *sites* e, principalmente, no cinema. Portanto, a linguagem utilizada pela literatura passa a incorporar nuances da linguagem cinematográfica, dialogando com a teledramaturgia e a publicidade. A interação entre literatura e cinema marca a produção contemporânea, sobretudo na última década do século XX e nas duas iniciais do século XXI, absorvendo os *flashes*, a movimentação, os enquadramentos, o ritmo, etc. A utilização de outros meios, contudo, não é inédito na história da literatura. Os vanguardistas do começo do século XX já dialogavam, por exemplo, com o telégrafo, assim como também com o cinema. A literatura contemporânea caracteriza-se por conseguir dominar aspectos imagéticos, informatizados e interacionais. Essa nova configuração, definitivamente, alia-se à produção

cultural de massa, que se reorganiza com esses traços bastante significativos, nas últimas décadas, sob a lógica de mercado.

Pode-se observar que, mesmo produzindo uma literatura até então inédita na historiografia literária do Brasil, a produção contemporânea recebeu por parte da crítica enfoques que a divide por geração, e/ou por décadas, através da tentativa de enquadrar particularidades pertencentes a cada geração.

A década iniciada no século XXI, também conhecida como geração 00, não recebeu nome por parte da crítica, talvez por ser tão recente, por isso marcada pela falta de definição e assinalada pela convivência pacífica de vários estilos e ausência de cânones. Essas são décadas marcadas pela popularização dos *blogs* e dos *microblogs*, como o *Twitter*, pelo *boom* das redes sociais, pela popularização dos *realities shows* e dos *smartphones*, que redimensionaram a vida urbana contemporânea. Nessa geração, surgem novos escritores, a todo o momento, que não possuem, aparentemente, semelhanças estéticas entre si, uma tática já iniciada na década anterior. A massiva difusão da internet intensificou a literatura produzida no meio virtual, reduzindo sensivelmente a intervenção direta das editoras, transformando-se em um novo fenômeno, com a vantagem de ser, até o momento, um ambiente mais democrático e plural.

2.2. Traços e elementos da literatura contemporânea

Na tentativa de apontar elementos que criem particularidades na literatura brasileira contemporânea, pesquisas levantaram alguns traços fundamentais para compreender nossa produção literária. Em “Questões da ficção brasileira do século XXI”, Beatriz Resende apresenta a noção de *presentificação* (RESENDE, 2007), que para a autora significa que

Na literatura, o sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou os segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades, fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. Na recusa dos mediadores tradicionais, essas novas vozes utilizam não apenas recursos de estilo, como o dos narradores personalizados, mas buscam também o imediato em ações dentro do

circuito editorial, com a substituição, em alguns casos, dos editores, com a criação de novas editoras nas quais tenham mais participação. O que interessa é, sobretudo, o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável (RESENDE, 2008, p. 27-28).

Há na literatura contemporânea uma intenção de se transformar em uma ficção do presente, na “ficção do momento” (SCHOLLHAMMER, 2011). Essa ficção não consegue pensar o futuro e o passado sem antes compreender o instante, o agora. O presente se torna, então, fundamental na escrita atual. Assim, como afirma Beatriz Resende, nossas formações culturais da contemporaneidade “parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de sedução e ameaças, todas imediatas” (RESENDE, *ibidem*, p. 21). A escrita contemporânea é, portanto, algo que necessita de urgência, de emergência, de um retrato da vida dos grandes centros urbanos.

A cidade, traço característico da rotina contemporânea brasileira, surge com mais intensidade nas ficções produzidas nas últimas décadas. De acordo com dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE², o Brasil, a partir da década de 1970, passou, em números absolutos, a ter uma população mais urbana que rural. Em 1970, o Brasil contava com 52.904.744 de habitantes residentes em áreas urbanas, contra 41.603.839 de habitantes das áreas rurais. A oportunidade de empregos em regiões concentradas e o crescimento de áreas periféricas dos grandes centros urbanos possibilitou esse movimento de êxodo durante esse período. A partir de então, a população urbana brasileira só cresceu, possuindo 84,4% de seus habitantes residindo em áreas urbanas, de acordo com o censo de 2010, o último realizado. O processo de urbanização acelerado vivenciado no Brasil resultou, então, nesta leitura da vida cosmopolita e urbana. Contudo, os processos migratórios, que modificaram cenários e modos de vida, trouxeram à literatura novos temas, referências, situações. A metrópole, com sua diversidade e problemas sociais, acompanha as produções literárias, que

²Dados retirados do site oficial do Instituto:
<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=9&uf=00>

passam a ter como pano de fundo questões relacionadas às políticas e ligadas aos movimentos que lutam por igualdades de direitos.

A industrialização crescente desses anos – em última instância – confere força à ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então. A cidade torna-se o cerne dos debates, pois a realidade citadina e a imaginação estético-política fazem matéria literária do imperativo progresso e da integração ao industrialismo e à sociedade de massas (PELLEGRINI, 2008, p. 18).

Ao retratar a vida nas grandes cidades do país, a literatura utiliza como um dos principais artifícios a violência das metrópoles. Para Karl Erik Schollhammer, o *brutalismo*, termo batizado por Alfredo Bosi (1975), foi a principal inovação da literatura contemporânea. Iniciada por Rubem Fonseca,

O *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencialmente era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta cidade (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 27).

A respeito do *brutalismo*, foi a partir da década de 1970 que há um aprofundamento do tema. De acordo com Tânia Pellegrini, o inchaço das grandes cidades e a favelização das periferias acabaram gerando “legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 61) e acabou sendo um “tema ideal para o hiper-realismo pós-moderno, vazado numa brutalidade suja inescapável e uma ausência de afeto quase obscena” (ibidem, loc. cit).

Assim, a cidade se transformava no campo fértil para que a literatura pudesse explorar a violência e atrocidades do ambiente urbano, criando uma “cruza humana” (SCHOLLHAMMER, 2011) inédita em nossa literatura. Quando a literatura brasileira se volta para o campo, para o interior do país, ela “já o faz com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

A literatura contemporânea tem trabalhado, sobretudo, em torno do tema da violência urbana, que começou a crescer a partir da ditadura militar. Esse tema parece ser o que mais receptividade tem junto ao público, não só pelo que representa dos problemas de hoje, mas

também por impulsos inconscientes que são extravasados catarticamente por essas mediações. (PELLEGRINI, 2014).

Portanto, a vida cotidiana das grandes metrópoles brasileiras, estruturada por meio de grandes discrepâncias de renda e de serviços públicos para a população, inseriu em seu tecido urbano os movimentos sociais, as lutas por políticas públicas mais abrangentes, as pautas contra a violência e a desigualdade social. Logo, as políticas inclusivas, as lutas dos movimentos sociais, o acesso ao ensino superior nas universidades públicas brasileiras etc. possibilitaram, cada vez mais, novas pesquisas e debates de pautas voltadas para os direitos das consideradas minorias sociais. Entram em análise questões raciais, de gênero, de sexualidade, de classe, entre outras. A voz hegemônica passa a ser reavaliada, desconstruindo o discurso considerado até então como padrão. Ao tratar de estudos críticos contra o racismo, por exemplo, Van Dijk afirma que as vozes subalternas não eram ouvidas porque os pesquisadores sempre investigaram “um sistema de desigualdade do qual eles próprios foram beneficiados” (DIJK, 2005, p. 14). Ao analisar a precariedade da vida, observando quais são passíveis de luto ou não, ou seja, quais são consideradas vidas ou não, Judith Butler considera que “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2015, p. 17). A marginalização construída pelo sistema faz muitas vidas das grandes metrópoles não serem reconhecidas como vida, aferindo a esses sujeitos subcategorias nesse espectro social.

Quando um sujeito tem direito à fala, ou seja, consegue dominar o seu próprio discurso, é uma construção que perpassa os campos do conhecimento, incluindo a literatura.

Se um grupo marginalizado não tem acesso à voz, ao saber, à cultura, à educação, ao livro, enfim, se não domina o discurso, como irá representar a sua própria identidade se a sociedade não lhe possibilita meios para expressar sua voz? (CAMARGO, 2010, p. 27).

Para Karl Erik Schollhammer, há na presença contemporânea as vozes marginalizadas, narrativas escritas por pessoas excluídas socialmente. Para o pesquisador, “revela-se um fascínio em torno de vozes e depoimento de uma realidade excluída [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 58).

[...]homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 20).

Há no ambiente literário contemporâneo uma busca pela autorrepresentação, pelo poder de dominar o seu próprio discurso. Pela primeira vez em nossa produção, vozes marginalizadas do sistema conseguirão ocupar novos espaços, como a literatura. Os meios independentes de comunicação muito contribuíram para isso, facilitando a publicação e propagação de obras renegadas pelas grandes editoras. Sobre esse esquema, Cleber José de Oliveira afirma que esse desejo de autorrepresentação significa

poder falar por si mesma. De firmar um *lócus* de enunciação de onde se possa reivindicar os direitos que por lei são assegurados a todos os indivíduos de uma sociedade e, denunciar a falta desses direitos devido o descaso do Estado (OLIVEIRA, 2012, p. 53).

Na literatura contemporânea há, também, uma narrativa ficcional centrada em um “novo realismo”. As produções da contemporaneidade possuem singularidades que acabam distanciando o novo modelo dos anteriores, como o realismo do século XIX. Essa realidade se dá pelas vozes já mencionadas – a dos marginalizados – recriando seus discursos através da prática literária. Logo, afastados dos “padrões culturais estabelecidos no e pelo cânone literário, esses autores utilizam uma linguagem marginal, valendo-se de experimentos linguísticos subalternos que parecem tornar mais “reais” relatos de violências de toda ordem (FERREIRA, 2004, p. 117).

O acesso de vozes estigmatizadas socialmente passa a confrontar a cultura dominante. Esse movimento de conseguir se representar literariamente confere às produções atuais novos discursos, novas vozes, novos paradigmas, novas rupturas, que até outrora não tinham lugar na história da nossa literatura.

Emerge, também, um interesse por parte do público na figura centrada do autor. Por essa questão, surge na contemporaneidade um número maior de biografias, de testemunhos, de relatos, cartas trocadas entre amigos, familiares ou entre autores em formato de livros publicados, diários, *blogs* etc. A televisão, através dos mais variados *realities shows*, dos programas de auditórios ao vivo, o cinema explorando temáticas “baseadas em história reais”,

os diversos vídeos disponibilizados no *Youtube* e demais sites de compartilhamento de vídeo, a exposição massiva da vida no *Facebook*, os *talk shows*, entre outros, passam a reconfigurar a imagem de quem produz e de quem interage com arte, seja ela literária, musical, cinematográfica ou televisiva. No âmbito literário, a vida do autor se transforma em parte do produto da própria obra. Há um número maior de feiras literárias, com seção de autógrafos, debates a respeito do texto por parte do autor, entrevistas etc.

Contudo, a abertura às vozes marginalizadas vem se transformando em um tentáculo do sistema capitalista, cristalizado pela figura do mercado editorial. A resistência acaba se transformando em extensão da própria economia (PELLEGRINI, 2011). Afinal,

A ficção brasileira também significa assimilação, pois já se configuram “nichos”, que consomem, por exemplo, ficção histórica, “fatias” consumidoras de literatura homossexual e de literatura feminina e/ou feminista – apesar do enraizamento dessas temáticas nas necessidades sócio-históricas do país – sem falar de autores que, mesmo com a própria seriedade ou com a falta dela, produzem seus textos com um olho no mercado, o qual, como se sabe, tem seu preço, muitas vezes alto demais... (Ibidem, p. 63).

2.3 – A inserção de Caio Fernando Abreu na ficção contemporânea

Para o crítico Alfredo Bosi, “a literatura exprime, re-apresenta, presentifica, singulariza, enxerga com novos olhos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito” (BOSI, 2013, p. 248). A literatura, portanto, se diferencia de outras formas de escrita a partir da literariedade, ou seja, a partir de signos e recursos linguísticos que criam e recriam o espaço ficcional e/ou que são utilizados para representar uma determinada realidade em um determinado espaço/tempo. Contudo, mesmo sendo material ficcional, a literatura “sempre está enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem” (FERREIRA, 2013, p. 67).

Portanto, estando entranhada nas raízes sociais, a literatura exerce uma das múltiplas leituras que se é possível fazer dos aspectos culturais, sociais e

históricos. Para Roger Chartier, “[...] o indivíduo é desenvolvido à sua época, já que, seja ela qual for, não pode se subtrair às determinações que regulam a maneiras de pensar e agir de seus contemporâneos” (CHARTIER, 2002, p. 34). Na contemporaneidade brasileira, o *brutalismo*, a violência urbana escancarada, as agressões físicas e verbais cotidianas das grandes metrópoles são traços presentes na obra de Caio e de outros vários escritores que, assim como o autor gaúcho, produziram literatura em um ambiente conflituoso e adverso, advindo do panorama histórico-social-literário acima exposto. Porém, a escrita de Caio é de certa forma mais submersa, camuflada, na qual se faz necessário um olhar mais atento para identificar alguns traços da produção contemporânea brasileira. Contrário a alguns autores contemporâneos, que fizeram sucesso com o *brutalismo* na literatura, como os célebres exemplos de Rubem Fonseca e Patrícia Mello, as produções de Caio são introspectivas, com perceptíveis influências de Clarice Lispector e Hilda Hilst, sua amiga íntima. Para Alexandre Moraes, a ficção de Caio é composta de personagens que

[...] dilacerados vivem histórias que desmontam a identidade, os costumes, os hábitos modernos, a metafísica e as utopias da modernidade, perfazendo o mapa da sobrevivência a partir dos anos 40 até os anos 80, desrealizando-se e buscando novas fronteiras para a subjetividade e sua criação. Toda a brutalidade de uma condição dissimula-se (nem sempre muito bem) na delicadeza da narrativa, na ironia finíssima que alastra e contamina o texto e encenação (MORAES, 2002, p. 22).

Autor de uma literatura com referências à cultura pop, à astrologia, às religiões afro-brasileiras, à homossexualidade, à condição de soropositivo, às vozes marginalizadas, à vida urbana brasileira, ao humor *queer*, dentre outros, Caio constrói com suas ficções vozes que questionam, a todo o momento, temas como morte, desejo, sexo, solidão, repressão, poder, liberdade, produzidas entre as décadas de 1970 e 1990, transformando-se em uma das expressões mais influentes da literatura brasileira contemporânea. Sua ficção é composta, portanto, da movimentação urbana das metrópoles, dos sons dos automóveis, das luzes das cidades, das músicas do *rock n’ roll*, dos *flashbacks*, dos letreiros luminosos, das cores dos semáforos, da emergência da AIDS, da censura do regime.

Seu primeiro romance, *Limite Branco*, escrito em 1967, quando Caio tinha apenas 19 anos, já demonstrava a qualidade estética da escrita de Caio, mesmo que ainda seja considerada sua ficção mais imatura. Publicado em 1971, o texto, nas próprias palavras de Caio é “intimista, voltado quase exclusivamente para dentro” (ABREU, 2014, p. 16). A partir disso, a vida do escritor Caio contou com muitas publicações, alguns prêmios, muitos elogios e críticas. Além da sua produção literária, Caio assinou mais de 80 cartas que foram publicadas no livro *Cartas*, organizado por Ítalo Moriconi, em 2002.

No vasto campo das produções contemporâneas, a ficção de Caio surge como uma voz que, a partir das influências da literatura de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, priorizava desnudar “‘uma crueza humana’ até então inédita na literatura brasileira” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 28), desmascarando as violências e as proibições advindas de um regime autoritário. Para Karl Erik Schollhammer, esse traço emerge “por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências cotidianas contra a violência de um sistema autoritário” (ibidem, p. 27). De acordo com Ítalo Moriconi, a produção de Caio realiza

uma ponte entre as investigações pop-contraculturais e ‘malditas’ dos anos 70 até a pasteurização juvenil e mística dos anos 90, passando pela disseminação (banalização?) dos anos 80 nos modelos baseados na literatura policial. (MORICONI, 2002, p. 11).

Em 1982, Caio publica seu livro de contos mais reconhecido pelo público e pela crítica: *Morangos Mofados*. Em *Morangos*, Caio traz inúmeras inquietações do período, dentre elas a censura e o controle ideológico do Estado. Para Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto, *Morangos Mofados*

Conferiu a Caio Fernando Abreu reconhecimento nacional [...] configura-se como uma manifestação literária que representa anseios e perspectivas sociais de personagens que se deparam com a necessidade de fazer uma avaliação de seus próprios princípios político-ideológicos e projetos num período ainda marcado por repressão. Produzida num contexto autoritário, em que a censura e a perseguição política eram constantes, a obra caracteriza-se pelo estabelecimento de relações entre elementos da ordem sociopolítica e elementos de ordem estético-formal [...] (PORTO; PORTO, 2004, p. 67).

A respeito do regime, Caio demonstrava claramente o seu descontentamento em algumas cartas. Em uma carta datada de 04 de março

de 1970, direcionada a Hilda Hilst, Caio afirma que “os lugares onde costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos ‘familiar’” (ABREU, 2002, p. 294). Na mesma carta, o autor aborda questões pertinentes a respeito de seu trabalho *O Inventário do Irremediável* e sua relação com a censura. “Creio que vou ter mesmo que pagar a edição – mas me revolta a ideia de ter que submeter os originais à censura, obviamente grossa e sem condições para julgar sequer J. G. de Araujo Jorge” (idem, 2002, p. 295).

Em uma outra carta, também direcionada a Hilda Hilst, Caio ironiza a capacidade intelectual da censura e exige uma tomada de posição por parte dos escritores.

Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta palavras. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoelhos nas gavetas. Acho que qualquer publicação ‘liberada pela censura’ será, a priori, considerada como a favor do regime. Horrível, não? Não seria esta a hora exata dos escritores se reunirem e tomarem uma posição mais rígida e irreversível? O problema é que não existe classe mais calhorda, mais desunida – desse ponto de vista, o pessoal do teatro é bem melhor, talvez porque o próprio teatro seja coisa de equipe, não sei (ABREU, 2002, p. 296-297).

Sobre o período, Flora Sussekind afirma que

Arrombamentos, às vezes literais, como a violação de correspondência e residências, as detenções, sequestros pelas forças policiais, demissões por motivos ideológicos e perseguições; às vezes simbólicas e não menos eficientes, como a paranoia da censura ou da peregrinação política, a ponto de muita gente ter ido reduzida a um tal estado de pânico e paralisia que se tornou literalmente impossibilidade de qualquer ação no campo da cultural (SUSSEKIND, op. cit., p. 16-17).

Distante de uma literatura cuja finalidade é ser meramente panfletária, a obra de Caio se desdobra e acaba dando voz aos marginalizados, muitas vezes através da violência urbana dos grandes centros brasileiros, por meio de fragmentações e *flashes*, traços característicos da literatura contemporânea brasileira.

Homossexuais, soropositivo, drogados, desempregados, solitários e esquizofrênicos são tipos recorrentes em suas histórias sem que o autor faça qualquer analogia a nenhum deles, ou a qualquer estilo de

vida específico, embora tenha um olhar que acolhe a todos. (MEMELLI, 2002, p. 58).

Nos anos de 1980, a homossexualidade estava adquirindo novos horizontes, principalmente pela visibilidade midiática que o movimento LGBT³ e demais movimentos sociais, como o Feminista e o Movimento Negro, conseguiram através de lutas, manifestos e visibilidade no espaço público. As conquistas de direitos e as novas pautas dos movimentos passaram, a partir de 1981, a sofrer reveses com o surgimento da AIDS. O vírus do HIV (*Human Immunodeficiency Virus*), responsável pela enfermidade, já estava presente no mundo antes do seu reconhecimento patológico. Logo após a “revolução sexual”, nas décadas de 1960 e 1970, que foi marcada pelo Festival de Woodstock e pelo surgimento das pílulas anticoncepcionais, novos caminhos e desdobramentos políticos relacionados ao sexo e à sexualidade, entre as relações de orientações sexuais semelhantes, surgem dentro das lutas. Contudo, a veiculação de uma doença até então desconhecida cria uma barreira nessa revolução.

Nesse complexo contexto repressivo, a propagação de uma doença que, na época, atingia principalmente os homossexuais masculinos, criou um silenciamento em quem portava tal patologia, criando pequenos guetos compostos pelos soropositivos. Sobre a relação urbana dos homossexuais nesse período, Bruno Souza Leal afirma que “[...] forma-se um espaço *queer*, estranho, esquerdo [...]” (LEAL, 2002, p. 25).

Apresentada, inicialmente, como ‘câncer gay’, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão – aparentemente abrandadas pela ação da militância homossexual – mostrava-se mais uma vez intensos e exacerbados (LOURO, 2001, p. 545).

Caio descobriu-se portador do vírus do HIV em 1994. Sobre a relação que o autor passa a ter com a doença, Ítalo Moriconi afirma que:

³ Em 2008, na Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, realizada na cidade de Brasília, a sigla LGBT foi escolhida para denominar o movimento. “L” passaria a ocupar lugar de destaque para dar mais visibilidade às pautas lésbicas. Houve, também, a retirada do S – simpatizantes – e a inclusão do T – travestis, transexuais e transgêneros. A sigla atualmente é LGBT ou, em alguns casos, LGBTTT. LGBT será a sigla utilizada nesta dissertação por ser a que representa o movimento atualmente.

Diante da possibilidade de que ele mesmo viesse a se tornar vítima, tal como já ocorria a todo instante com tantos e tantos de seus amigos próximos e distantes, sua postura foi idêntica a de muitos outros no Brasil, cheia de contradições idas e vindas, já que a epidemia colocava no centro do debate algo que havia começado a se tornar simples e que de repente ficara complicado de novo – a vivência da condição de homossexual (bissexual?) masculina (MORICONI, 2002, p. 13).

Todo esse emaranhado de repressão, censura, sexualidade, controle ideológico e literatura estão incrustados em um complexo jogo de poder. Os militares e seus meios de tortura, a doença com sua propagação e visibilidade da mídia e a literatura e sua potência ficcional são formas de práticas e arranjos por espaços sociais. A exemplo da censura do regime, a repressão estatal é apenas uma forma final, física, única, cristalizada de poder. Afinal, o poder, como afirma Michel Foucault, não é “uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2011, p. 104). O poder na ideia de Foucault é, portanto, um elemento que está presente em todos os lados, em todos os cantos, em todas as situações, criando e recriando, a partir de um determinado tempo e espaço, como são as interações, as forças sociais em ação, fluxos e contrafluxos, as produções artísticas, os mídia, as práticas discursivas e narrativas. Na ditadura, uma das formas finais de poder, representada aqui pela Lei e pela força de Estado, coibia a produção de filmes, livros, teatro, músicas que não eram compatíveis com a ideia de governo naquele momento. Afinal, “em toda a sociedade a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos, que têm por função conjurar seus poderes e perigos [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 8-9). O controle do aparato discursivo é necessário para a manutenção do poder ou parte dele. Em um outro momento, Foucault nos alerta que

A análise que em termos de poder não deve se postular, como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma de lei ou a unidade global de uma dominação; estes são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais. Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização. O jogo que através de lutas e afrontamentos incessantes a transforma, reforça, inverte; o apoios que tais correlações de força encontram uma nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias que se originam e cujo esboço geral ou cristalização

institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 2011, p. 102-103).

Para um aprofundamento de questões até então apenas pontuadas, esta dissertação abordará os tópicos e gênero e sexualidade, dialogando com a noção de poder de Michel Foucault, no próximo capítulo, a fim de conseguir abarcar a complexidade do tema e os debates recentes que surgiram a respeito.

3 – GÊNERO E SEXUALIDADE

3.1 – Noções de gênero

Tratar de gênero, em princípio, pode ser uma tarefa bastante complicada, tendo em vista que os debates que cercam o tema são compostos, em sua grande maioria, por um profundo desconhecimento ou por uma imensa falta de interesse, encerrando, assim, no mesmo plano teórico, reflexões de diferentes origens, mas que são comumente agrupadas na mesma categoria, como as orientações sexuais, as identidades e as sexualidades.

Na década de 1980, as primeiras discussões a respeito de sexualidades e gênero começam a aparecer no Brasil, fortalecendo as principais lutas em torno de direitos dos homossexuais, lésbicas, travestis, bissexuais e transgêneros.

Contudo, a partir da virada do milênio, o tema de gênero passou a ter destaque nas principais manchetes dos grandes meios de comunicação brasileiros. Em 2004, o governo federal, através da Secretaria Especial de Direitos Humanos e do Conselho Nacional de Combate à Discriminação, elaborou o projeto “Brasil sem homofobia”.⁴ Dentro desse projeto, o então denominado “Escola sem homofobia” pretendia, a partir de reflexões teóricas e apoio do movimento LGBT, criar um material educativo para ser distribuído nas escolas de todo o país a fim de discutir e debater as práticas relacionadas às noções de gênero e orientação sexual com o intuito de diminuir o *bullying* e agressões físicas. Contudo, o “Escola sem homofobia” acabou sendo vetado pela ala conservadora do Congresso Nacional, tendo sua veiculação terminantemente proibida nas escolas brasileiras.

O “Escola sem homofobia”, produzido em parceria com o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, era composto por cartilhas e vídeos, que criavam e recriavam situações envolvendo LGBT no âmbito escolar. Por levantar determinados assuntos considerados tabus por parte da sociedade brasileira, com o apoio da mídia, sobre o material recaiu o adjetivo

⁴ De acordo com o governo, a ação de “Elaboração do Plano de Combate à Discriminação contra Homossexuais” resultou na criação desse projeto, que visava “promover a cidadania de gays, lésbicas, travestis, transgêneros e bissexuais, a partir da equiparação de direitos e do combate à violência e à discriminação homofóbicas, respeitando a especificidade de cada um desses grupos populacionais” (BRASIL, 2004).

de “Kit Gay”, sendo propagado como um conjunto de instrumentos que tinha a intenção de “transformar” crianças e adolescentes em futuros LGBT. Os debates em torno de gênero e sexualidade nas escolas foram então adiados. Sobre as políticas sociais e educacionais do Brasil, Ricardo Miskolci afirma que elas

exaltam a ‘nossa diversidade criadora’, ao mesmo tempo em que há um silenciamento das diferenças no campo da educação e isto tem significado a construção da heteronormatividade como norma e normalidade e a estética branca como ‘modelo do belo’ (MISKOLCI, 2012, p. 15).

Em 2016, um projeto de lei da Câmara de Vereadores da cidade de Teresina, capital do Piauí, de autoria da vereadora Cida Santiago, levantava a proposta de proibir qualquer menção, execução e/ou distribuição de materiais que se manifestassem em torno de “ideologia de gênero” nas escolas da capital piauiense. O projeto de Teresina é um dos reflexos recentes envolvendo o Plano Nacional da Educação (PNE) quando, em 2014, os trechos referentes às questões de gênero foram retirados do texto principal.

A Parada Gay de São Paulo, reconhecida como a maior Parada LGBT do mundo em números absolutos, carrega reflexões acerca do engajamento desta classe minoritária. A crescente manifestação é uma demonstração de como o movimento se consolidou e conquistou força política. Com tamanho destaque, os LGBT passaram a ir às ruas, a lutar pelos seus direitos, etc. que sempre lhes foram negados. Sendo assim, uma categoria que outrora totalmente marginalizada pelos principais grupos de comunicação, pela Igreja e pelo Estado percebe-se nas principais notícias que circulam o país. Este é um importante modo de repensar como os LGBT são inferiorizados diante de uma parcela da população. Vale ressaltar que, de acordo com o Grupo Gay da Bahia⁵ (GGB), o Brasil lidera o ranking dos países que mais matam homossexuais. Em 2015, de acordo com os dados do GGB, de 326 mortos, 163 foram gays masculinos, 134 travestis, 14 lésbicas, 3 bissexuais e 7 amantes de travestis. Além disso, foram igualmente mortos 7 heterossexuais

⁵ O Grupo Gay da Bahia faz um levantamento sobre o número de mortes de LGBT há três décadas. De acordo com o grupo, em 2012 houve um aumento de 27% de mortes de LGBT em comparação com o ano de 2011. Foram 338 mortes no ano de 2012. O percentual aumentou 317% desde o ano de 2005, onde houve 87 mortes.

que foram confundindo com homossexuais e/ou por estarem em ambientes/espços homoerótico.

O contexto relativamente recente de desmarginalização da homossexualidade inclui a retirada desta do “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais”, que só ocorreu em 1980; outro avanço apareceu apenas em 1990, quando a homossexualidade foi desvinculada da lista de doenças da Organização Mundial de Saúde – OMS. A transexualidade, por outro lado, não saiu do catálogo de doenças, sendo atestada como uma doença de disforia mental até hoje, enquadrada como transtorno de identidade de gênero.

Mas no que tange às discussões de gênero, como essas pautas estão relacionadas? Por que tanta polêmica envolvendo o assunto? O que se debate a respeito? E, afinal, o que é gênero?

Inicialmente, é necessário salientar que a emergência do conceito de gênero na esfera acadêmica está diretamente relacionada aos debates dos movimentos sociais, tendo o movimento feminista como seu fecundador. Portanto, gênero como se discute atualmente, está intrinsecamente interligado com as ideias do movimento feminista inglês e norte-americano. Ou seja, a categoria surge a partir de lutas e questões políticas feministas para futuramente se deparar com mesas acadêmicas e discussões teóricas. Portanto, pode-se afirmar que debater gênero é, também, um ato político.

O feminismo como movimento social surge na Europa, na virada do século XIX para o século XX. Dividido em ondas, o movimento do começo do século XX, conhecido como “primeira onda” do feminismo, tem suas manifestações ocorridas na Inglaterra. Tendo como principal reivindicação o “sufragismo”, ou seja, o direito de voto às mulheres, as feministas dessa onda ficaram conhecidas como “*suffragettes*”. Contudo, havia outros objetivos nas lutas do movimento.

Seus objetivos mais imediatos (eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso às determinadas profissões) estavam, sem dúvidas ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média [...] (LOURO, 2014, p. 19).

A “segunda onda” iniciou-se no final da década de 1960 e direciona seus esforços para além das lutas sociais e políticas, ela “irá se voltar para as

construções propriamente teóricas” (LOURO, 2014, p. 19). Década de muitos acontecimentos importantes no âmbito cultural, social e histórico, outros movimentos minoritários, como o movimento negro e o movimento homossexual, adquiriram mais visibilidade, adeptos, força política e acadêmica, juntamente com a segunda onda feminista. “Eram movimentos que concebiam o poder repressivo e operando de cima para baixo, por exemplo, pelas elites dominantes contra o povo” (MISKOLCI, 2012, p. 28).

Iniciada no final da década de 1960, a conhecida “segunda onda” feminista direciona seus olhares para “além das preocupações sociais e políticas, “irá se voltar para as construções propriamente teóricas” (LOURO, 2014, p. 19). Publicado em 1949, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, filósofa e feminista francesa, traz uma grande contribuição teórica, como, por exemplo, a ideia de mulher como uma construção para esse momento do feminismo e para as discussões futuras.

É, portanto, nesse contexto de efervescência social e política, de contestação e de transformação, que o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas (LOURO, *ibidem*, p. 20).

Portanto, é a partir de novas teorias e pensadores, debates e críticas que os movimentos sociais e políticos ligados às lutas minoritárias vão incorporar o pensamento acadêmico às suas pautas e direcionamentos, englobando conceitos como “gênero”, por exemplo.

Na verdade, desde os anos sessenta, o debate sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero vem se tornando cada vez mais acalorado, especialmente pelo movimento feminista, pelos movimentos de gays e de lésbicas e sustentando, também, por todos aqueles e aquelas que se sentem ameaçados por essas manifestações (*ibidem*, *loc. cit.*).

Logo, com a emergência de algumas teorias e pensamentos, como a noção de poder de Michel Foucault e de como o social/cultural/histórico pode formar a construção de um sujeito, é que as feministas norte-americanas e inglesas apresentam a noção de *gender* (gênero) em oposição à noção de *sex* (sexo).

A partir do final da década de 1980, com a disseminação do conceito de gênero e a incorporação das ideias de Foucault sobre uma analítica do poder, a nova política de gênero começa a modificar essa

forma de conceber a luta política e a apontar como é a cultura e suas normas que nos criam como sujeito (MISKOLCI, 2012, p. 28).

O surgimento desses novos conceitos e teorias representam um marco importante para as Ciências Humanas, a ponto de, como afirma Guacira Louro, ser considerada uma virada epistemológica. Para a autora, a utilização de ‘gênero’ analisava a “construção social e cultural do feminino e masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos constituem e eram constituídos, em meios a relações de poder” (LOURO, 2001, p. 15).

As ideias de Foucault a respeito do poder transformam a forma que se entende gênero. Afinal, para Foucault, o poder não é um elemento específico, uno, proveniente de um único lugar. Para o filósofo francês, encarar o poder apenas em suas formas terminais, como o poder do estado ou uma lei, por exemplo, é um equívoco, pois o poder é composto por inúmeras relações e correlações, que interagem construindo e reconstruindo o tecido do poder a todo o momento. Contudo, vale ressaltar que Foucault não menospreza as formas cristalizadas e finais de poder, pois sabe que estes formatos contribuem, em grande escala, para a sedimentação da estrutura. Foucault afirma que “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2011, p. 104). A soberania do estado, portanto, a forma da lei ou a unidade global de uma certa dominação, como o gênero masculino sobre o feminino e a heterossexualidade sobre a homossexualidade, são formas cristalizadas de poder, ancoradas em interesses pré-definidos ao longo da história e da cultura. O que define a heterossexualidade como norma, como padrão é uma extensa carga discursiva, que caracteriza as relações não-heterossexuais como anormais, como fora do padrão, sejam elas homossexuais, bissexuais ou qualquer outra forma de se relacionar. Para que a norma compulsória seja sustentada, a heterossexualidade invade todos os pontos da vida humana – religião, ciência, mídias – a partir de práticas discursivas. Sobre a ideia de poder de Foucault, Juliana Merçon afirma que

ao invés de abandonar uma análise baseada em modelos jurídico-institucionais (a definição de soberania, a teoria do Estado), Foucault focaliza sua atenção nos modos concretos através dos quais o poder

penetra o corpo mesmo dos sujeitos e suas formas de vida (MERÇON, 2010, p. 91).

Os estudos de Foucault, contudo, apesar de serem grandes influências para os estudos de gênero atuais, receberam inúmeras críticas por parte dos teóricos. Para eles, a obra de Foucault não levou em consideração, por exemplo, os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos. Por essa razão, é que o feminismo da chamada terceira onda abordará questões que, de acordo com elas, não foram tratadas por Foucault.

Vale ressaltar que apesar das críticas direcionadas à obra de Foucault, atualmente não se consegue pensar gênero sem inseri-lo neste contexto de construção e de poder, temas focados por Foucault em suas obras. A amplitude dos estudos de Foucault permite que críticas sejam realizadas, porém não descartando suas reflexões. A intenção da terceira onda feminista nunca foi depreciar a obra do filósofo francês, mas sim dar outras visões a partir de termos e conceitos previamente estabelecidos e difundidos.

A partir da efervescência crítica da segunda onda, as feministas iniciam, na década de 1990, a “terceira onda” do feminismo, a fase atual. Para essas feministas, questões binárias e diferenciação entre homens e mulheres são abandonadas. As feministas dessa onda analisam as próprias mulheres, notando as diferenças entre si, percebendo que a própria construção de mulher enquanto indivíduo não é única, mas sim mutável e que sofre inúmeras variações de acordo com determinados recortes. Ancorando-se no pós-estruturalismo, o feminismo atual reconhece a pluralidade e complexidade da ideia de mulher. Para isso, as particularidades do sujeito emergem em contraposição aos traços anteriormente considerados universais.

As tentativas das feministas para construir um sujeito político universal, buscando base comum entre as mulheres, receberam críticas das feministas negras e latinoamericanas, das feministas de países de Terceiro Mundo e das ex-colônias e das feministas lésbicas. Trata-se da crítica do feminismo branco ou excludente, opressor e dominante (MARIANO, 2005, p. 458).

Gênero é, afinal, uma construção social, que abarca questões sociais, culturais e históricas, que moldam o indivíduo através de um recorte de tempo e espaço. Tratar gênero como um dado natural, vivenciado por todos os sujeitos da mesma forma é um erro. A construção do masculino e do feminino

pode variar conforme os séculos e as sociedades, sendo o caráter biológico apenas uma característica de um determinado sujeito. Afinal, como afirma Foucault “[...] os regimes de masculinidade – da mesma forma que os marcadores de feminilidade – variam não só conforme as épocas e os lugares, mas também segundo os meios sociais” (FOUCAULT, 2011, p. 153).

Por se tratar de aspecto tão essencial à constituição do indivíduo, pode-se considerar equivocadamente que o gênero e a sexualidade são fatos biológicos naturais. Encará-los como tal parte do pressuposto de que o corpo e a sexualidade são experienciados universalmente, da mesma forma em todos os tempos, espaços e culturas. Nada, no entanto, pode ser tão falso. (COELHO, 2010, p. 17).

Os aspectos biológicos não são completamente descartados pelas teorias de gênero. As características provenientes da biologia, como a genitália e os cromossomos, por exemplo, são denominadas como “sexo”. Observando que “sexo”, ou seja, a matriz biológica do indivíduo, não era capaz de analisar alguns elementos referentes ao sujeito, não abordando categorias como construções sociais, históricas e culturais, a noção de gênero foi criada. “Ao dirigir o foco para o caráter ‘fundamentalmente social’ não há, contudo, a pretensão de negar a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre características biológicas” (LOURO, 2015, p. 22).

Logo, gênero é um conceito que enfoca, principalmente, os aspectos sociais e históricos e que, por esse motivo, pode variar ao longo do tempo e da sociedade. “Gênero é uma categoria distinta da oposição macho/fêmea estabelecida pela biologia e socialmente construída, que permeia as interações sociais” (PRAUN, 2011, p. 56). Durante muitos anos, o gênero imposto era exclusivamente relacionado aos órgãos genitais. A grosso modo, se um indivíduo nascesse com um pênis, seria enquadrado no gênero masculino. Se nascesse com uma vagina, no gênero feminino. Atualmente, a partir dos estudos de gênero, sabe-se que esses princípios não possuem relação direta, afinal a designação dada no nascimento é arbitrária, ou seja, construída socialmente ao longo da história, servindo a interesses particulares, como a manutenção da dominação masculina e da heterossexualidade como norma.

Ao considerar gênero e sexualidade como características naturais, internas, impossíveis de serem relativizadas, o discurso hegemônico reafirma

os binarismos presentes em nossa sociedade, legitimando o que é supostamente normal e saudável e o que não é. Por meio de determinados mecanismos de poder, esse aparato discursivo produz categorias que viabilizam o ódio, os comportamentos agressivos, as patologizações e restrições de direitos para quem não se enquadra nessa premissa de normalidade, de moralmente aceito. Nos espaços de formação, pouco ou nada se debate sobre os efeitos que esses comportamentos geram na sociedade, que acaba inserindo no corpo modelos pré-estabelecidos. Essa atuação sobre o corpo concebe que natureza e cultura são categorias distintas e que, supostamente, existem sexualidades e sexo “verdadeiros”, “normais”, produzidos unicamente através do prisma da biologia (PRADO, 2015).

Para Judith Butler, autora que remodelou o pensamento a respeito de gênero ao lançar *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, afirma que as regras e condutas do gênero são performáticas, ou seja, são baseadas em performances e são constantemente reproduzidas para se criar uma ideia de naturalidade. Contudo, como já abordado, gênero não tem nada de natural, pois, diferentemente de “sexo”, faz parte de uma construção.

Para Judith Butler, nas sociedades ocidentais, existe uma “ordem compulsória”, onde se inscrevem as relações entre gênero, sexo e desejo. Para a autora, deve-se subverter essa ordem.

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo se pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (BUTLER, 2003, p. 24).

Ao ler a obra de Butler, Carla Rodrigues afirma que

Para Butler, a teoria feminista que defende a identidade dada pelo gênero e não pelo sexo escondia a aproximação entre gênero e essência, entre gênero e substância. Segundo Butler, aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma essência do sujeito. [...] O que Butler parece ter indagado foi, afinal, quando acontece essa construção do gênero? Foi em função dessa questão que ela discutiu (ou desconstruiu) várias das teorias feministas sobre gênero (RODRIGUES, 2005, p. 108).

Neste arcabouço teórico, há ainda a noção de orientação sexual, comumente confundida com a noção de gênero, principalmente pela forma que é difundida pelos grandes meios de comunicação.

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais [...] Mas como podemos esquecer, especialmente na contemporaneidade, a sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas e da internet, dos sites de relacionamentos e dos blogs?" (LOURO, 2015, p. 19).

A influência da mídia e da cultura de massa, no geral, é fundamental no mundo contemporâneo que, com a internet e suas inúmeras inovações, se transforma, na teoria, em um ambiente mais democrático, acessível e informatizado. Entretanto, na prática, a internet, ao mesmo tempo em que abre espaços para avanços sociais e fomenta debates, também abriga conservadorismo e ideias reacionárias. Assim, o alcance que o poder do meios de comunicação possui contribui e desestabiliza as lutas diárias dos marginalizados socialmente. Afinal, sabe-se que a mídia representa direitos particulares que, em muitos momentos, oprime vozes que são subalternizadas.

Fica evidente que as classes hegemônicas e que ocupam os poderes, por vários motivos de ordem pessoal e coletiva (do grupo que domina o código estético), elaboram uma forma de linguagem, sistematizam um código e, num dado tempo, estabelecem modelos, conceitos, colocando-os como "naturais", justificando-se a utilização deles a partir da própria reprodução teórico-ideológica que sustentam (SILVA & FERNANDES, 2001, p. 131).

A orientação sexual dos indivíduos nada tem a ver com gênero. A homossexualidade, assim como a heterossexualidade, a bissexualidade e demais orientações sexuais não interferem nas questões de gênero e na identidade do indivíduo.

Em *A ordem do discurso* (1999), Foucault afirma que existe uma grande preocupação em controlar, selecionar e organização discursos. Esse controle discursivo é responsável pela manutenção constante do poder, pois este age a partir de discursos. No caso das sexualidades, Foucault em *A Vontade de saber* (2011) demonstra que a história da sexualidade é, na verdade, a história a respeito do discurso em torno da sexualidade.

Como apontado anteriormente, os ditos marginalizados socialmente (também conhecidos popularmente como minorias sociais) surgem em nossa literatura contemporânea. A importância desse novo elemento em nossa crítica se dá pelo fato de que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria história” (SHOHAT & STAM). A voz da mulher negra, do homem periférico, do homossexual etc. passam a valer como dado nas análises da crítica literária. A fim de observar não apenas o texto literário em si, ou seja, apenas sua estética, muitas pesquisas e teorias caminham constatando elementos como a produção histórica do texto, o tom confessional do autor, o meio de produção, dentre outros. Antonio Memelli, ao analisar a obra de Caio e sua relação com as identidades pós-modernas, afirma que a presença da figura do autor na crítica literária gera duas implicações:

a primeira é que o autor empírico interfere na idealização que o leitor possa fazer do autor modelo, através de depoimentos que beiram o confessional. A outra é que o crítico passa a contar com dados extras para sua análise (MEMELLI, 2012, p. 51).

Ao tratar de identidades, Guacira Louro afirma que as “identidades estão sempre se construindo, elas são instáveis e, portanto, possíveis de transformação” (LOURO, 2015, p. 31). Ou seja, as identidades da contemporaneidade são, assim como o gênero, construídas constantemente e diariamente, a partir de situações diversas, dentre elas, as relações de poder.

A fim de analisar a sexualidade, Michel Foucault escreve uma série de livros tratando de questões pertinentes ao campo da sexualidade. No primeiro volume, “A vontade de saber”, observa, a partir de uma “hipótese repressiva” (FOUCAULT, 2011) a história discursiva em torno da sexualidade nas sociedades ocidentais.

Sobre a relação da sexualidade com o indivíduo homossexual, Foucault afirma que “ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas: inscritas sem pudor na face e no corpo já que é um segredo que se trai sempre” (FOUCAULT, 2011, p. 50). Então, como já levantado anteriormente, o poder e seus desdobramentos estão presente em todos os lugares. No campo da sexualidade, obviamente, não é diferente. Contudo, na visão de Foucault, há no campo dos prazeres uma intenção de mascarar o discurso em torno do

sexo. “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecerem na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo (idem, 2011, p. 42). Valendo-se disso, as sociedades burguesas ocidentais criaram mecanismos institucionais (como a religião e ciência, por exemplo) como formas de controlar o desejo. Essas instituições ditaram, ao longo da história, o que era lícito e ilícito no campo da sexualidade. Inicialmente, na análise de Foucault, a história da sexualidade humana é lida, primeiramente, como a crônica de uma crescente repressão. Para o filósofo, essa repressão se inicia no século XVII, quando há um desenvolvimento da relação entre capital e sexo. Logo, sabendo que quem dominava o capital era a burguesia europeia, Foucault acredita que a história da sexualidade ocidental não pode ser observada fora do contexto da ordem burguesa.

Assim, a partir da noção de gênero e de noções de sexualidade, é possível observar questões identitárias, de sexualidade e de gênero em uma literatura cuja autoria possui uma voz homossexual. Contudo, é importante ressaltar que Caio não foi o primeiro (nem o único) a tratar dessas temáticas em nossa literatura. Uma das produções mais famosas, o *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, narrou um relacionamento entre dois homens na marinha brasileira. Anos mais tarde, foi a vez de João Silvério Trevisan, Silvano Santiago, dentre outros, a tratarem de sexualidades em nossa literatura.

Contudo, é possível notar o lugar de destaque que ocupa a obra de Caio quando se olha mais atentamente para pesquisas que versam sobre sexualidade na literatura brasileira. Denilson Lopes utiliza o termo “homotextualidade” para tratar de textos fictícios sobre a homossexualidade. Ao cita o *Inventário do Ir-remediável*, Denilson afirma que a obra “aparece como um texto revelador da homofobia em espaços fortemente masculinos” (LOPES, 2002, p. 123).

Para compreender os desdobramentos da homofobia, da repressão em torno das sexualidades vistas como anormais e como uma doença que foi vinculada essencialmente aos LGBT's, este trabalho se desdobra em três análises de contos de Caio, procurando observar a sexualidade, o comportamento, a repressão da doença e a homofobia pulsante de nossa

sociedade em "Linda, uma história horrível", "Terça-feira gorda" e "Anotações sobre um amor urbano".

4. CAIO FERNANDO ABREU: A REPRESSÃO E A SEXUALIDADE

4.1. Violência e desejo: Terça-feira gorda, de *Morangos Mofados*

Morangos Mofados (2005) é, sem dúvida, a obra mais conhecida pelo grande público e pela crítica de Caio. Publicada pela primeira vez em 1982, *Morangos Mofados* representa muitas inquietudes: o desconforto de uma geração ceifada pela censura, obrigada a viver sob os olhos da ditadura, marcada, também, pelas grandes conquistas da revolução sexual, do festival de Woodstock, do surgimento da AIDS e da eclosão dos movimentos de conquistas sociais, principalmente o negro, o homossexual e o feminista. Para Luana Texeira Porto, o período de produção de *Morangos* é "caracterizado pela abertura política e início do processo de democratização do país e pela discussão de liberdade, de valores morais e de emancipação feminina" (PORTO, 2005, p. 11).

Em "Sargento Garcia", conto de *Morangos Mofados*, dois temas recorrentes nos textos de Caio: a sexualidade e a homossexualidade. No conto, o jovem Hermes tem sua primeira relação sexual com o sargento que leva o nome do conto. Caio escolhe uma das figuras mais emblemáticas do regime – o sargento – e o coloca na condição de homossexual, velado, mas ainda sim homossexual. O texto também exhibe em suas linhas o tempo e o espaço do período do regime, citando o retrato de um dos militares do governo: Castelo Branco. "O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro. Seco. A sala inteira pareceu estremecer comigo. Na parede, o retrato do marechal Castelo Branco oscilou" (ABREU, 2005, p. 81).

O pânico e o medo de Hermes diante da postura autoritária do Sargento Garcia refletem a sociedade vivenciada no período da ditadura, um espelho do pavor que acometia a todos que viviam sob o regime da ditadura. O jovem

Hermes, contudo, não possuía a autorização de questionar o Sargento, mas sim demonstrar obediência diante da figura do militar.

- 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.

Parecia divertido, o olho verde frio de cobra quase oculto sob as sobrancelhas unidas em ângulo agudo sobre o nariz. Começava a odiar aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo entreaberta sobre os lábios molhados.

- Tem cera nos ouvidos, pamonha? (ABREU, 2005, p. 80).

Em “Sobreviventes”, conto também presente em *Morangos Mofados*, um diálogo entre um homem e uma mulher. Contudo, não apenas um simples diálogo, pois este é construído sem travessões, apenas com vírgulas e pontos finais, criando uma narrativa fora dos moldes tradicionais. O texto exhibe dois polos, dualidades caminhando juntas em um discurso sobre o passado. Essa técnica consegue demonstrar a carga de tensão entre dois ambivalentes. A sexualidade e a homossexualidade estão presentes nesse conto, tendo em vista que ambos os personagens tentaram se relacionar um com o outro, sem sucesso. Sobre o conto, Jaime Ginzburg afirma que ele

Sinalizou a dificuldade de lidar com a memória da ditadura militar do Brasil. Embora supostamente, em termos oficiais, a violência do regime autoritário esteja no passado, várias marcas indicam a permanência de elementos do horror no presente (GINZBURG, 2005, p. 45).

Sobrevivente é aquilo ou aquele que resiste a algo ou a alguma coisa, que consegue se desligar de alguma determinada situação com a vida. Os personagens homossexuais são, portanto, sobreviventes do regime, da sociedade, das agressões homolebotranfóbicas que conseguiram resistir.

As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o po-ten-ci-al criativo? (ABREU, 2005, p. 16).

Em “Depois de agosto”, último conto do livro *Ovelhas Negras* (2009), o personagem principal está apaixonado por um amigo, mas enxerga a doença como um obstáculo. Por fim, o narrador descobre que o outro, por quem está apaixonado, também é portador do vírus:

- Amanhã é dia de Iemanjá – ele disse por fim exausto.
- O outro convidou:
- Senta aqui do meu lado.
- Ele sentou. O outro perguntou:
- Nosso amigo te contou?
- O quê?
- O outro pegou na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.
- Que eu também.
- Ele não entendia.
- Que eu também – o outro repetiu.
- O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de lansã, de repente entendeu. Tudo.
- Você também – disse, branco.
- Sim – o outro disse sim (ABREU, 2009, p. 233).

Tendo Caio uma vasta produção literária, o autor gaúcho trouxe algumas problematizações do campo da sexualidade para sua obra. Assim, “temas como a incerteza da vida, o medo da morte e do sexo e a abordagem da temática da Aids” (MOREIRA, 2009, p. 1) tiveram destaque em alguns de seus contos. Para Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, Caio inicia e influencia “uma nova geração de escritores que se pautarão, no ato da construção literária, nas imagens dos desejos gays, na subcultura homossexual como traço da cultura” (SILVA & FERNANDES, 2011, p. 135).

Composto por três partes, *Morangos mofados* possui dezoito contos, sendo os nove primeiros presentes em “O mofo”, os oito seguintes inseridos em “Os morangos” e o último presente em “Os Morangos Mofados”. Dentre os contos, textos famosos e consagrados de Caio, “Aqueles dois”, por exemplo, foi levado aos palcos pela Cia. Luna Lunera e teve grande repercussão de público em vários estados brasileiros. O mesmo conto também foi transformado em filme. Dirigido por Sérgio Amon, o filme se baseia no texto de Caio para contar a história de Saul e Raul. O filme, lançado em 1985, apenas três anos após a publicação de *Morangos Mofados*, recebeu prêmios do Rio Cine Festival e do Festival de Cinema Brasileiro, na categoria melhor filme, melhor fotografia, melhor ator coadjuvante, melhor música original e melhor edição de som. Além

dos prêmios nacionais, o filme foi a única produção brasileira indicada ao 11th *International Gay and Lesbian Film Festival* de São Francisco, nos Estados Unidos.

Além de “Aqueles dois”, “Sargento Garcia” também foi levado às telas da sétima arte através de um curta-metragem de dezesseis minutos dirigido por Tutti Gregianin, lançado em 2000. *Morangos* também possui outros contos famosos do autor, como “Os Sobreviventes”, já mencionado, “O dia em que Júpiter encontrou Saturno” e “Caixinha de música”.

Em sua primeira revisão desde a publicação original, Caio inseriu uma nota ressaltando alguns detalhes a respeito dos textos. Nas palavras do autor, as narrativas de *Morangos* foram submetidas a uma rigorosa revisão, não havendo modificação na estrutura da narrativa, mas sim em questões de pontuação e parágrafos, que foram reeditados e reorganizados. “O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo” (ABREU, 2005, p. 13).

A influência urbana das grandes metrópoles brasileiras está enraizada nas narrativas de *Morangos*, bem como a interferência existencial do período que Caio, exilado da ditadura, viveu em Londres e em Paris. Logo, as referências ao inglês e ícones da cultura *pop* inglesa permeiam os textos. O maior exemplo, talvez, seja o de John Lennon que, a partir da escrita, Caio tenta uma espécie de ressurreição do cantor dos *Beatles*. Heloisa Buarque de Holanda ao escrever o prefácio da obra afirma que um dos pontos que aparentemente é o tema central do livro gira em torno da morte de Lennon. “Morte cujo sentido Caio nos revela aos poucos através de longos corredores, contos difíceis, gestos repetidos, silêncios recorrentes [...]” (HOLANDA, 2005, p. 10). A morte de Lennon representa a uma geração “um certo adeus às fantasias apocalípticas e, sobretudo, a clareza à urgência de um novo projeto (sonho) que inclui um acerto de contas com o real” (idem, 2005, p. 11). Além disso, os versos de *Strawberry Fields Forever*, de 1967, e umas das músicas mais famosas dos Beatles, de John Lennon e Paul McCartney, é utilizada como prefácio do conto homônimo que encerra a obra.

A morte de Lennon é apenas uma metáfora que simboliza os anseios de um período, de uma esperança, abrindo portas para uma vastidão de temas e desejos da geração do período. Para Porto (2005), um dos eixos principais de

Morangos é a diversidade temática (e estética) dos dezoito contos. *Morangos* é, portanto, marcado pela heterogeneidade de temas e recursos literários em suas narrativas.

A obra é marcada pela diversidade temática, já que trata da repressão sexual, da repressão política, do autoritarismo, do processo de escrita. Se, por um lado, a diversidade marca a temática de coletânea, por outro, também, caracteriza a forma literária (PORTO, 2005, p. 44).

Morangos é sublinhado pelo descontentamento diante do cenário político-ideológico, pela sobrevivência, seja artística ou não, no período da ditadura, do conservadorismo crescente, na ruptura com as experiências proporcionadas no final da década de 1960 e começo da década de 1970. Para Porto, a produção refere-se

ao mofo dos morangos, ou seja, à perda, à falência de sonhos e projetos de ordem social de sujeitos que enfrentaram a repressão e o autoritarismo de um governo ditatorial de uma sociedade conservadora (PORTO, 2005, p. 131).

Jaime Ginzburg, ao observar o período histórico de construção e publicação de *Morangos*, afirma que a obra se situa na transição “da ditadura militar ao regime democrático do Brasil. Habita o livro uma reflexão, elaborada de modo difuso e inquietante [...]” (GINZBURG, 2005, p.40).

Capaz de expressar o descontentamento com o período e com as ideologias tradicionalistas crescentes na sociedade, “Terça-feira gorda”, um dos nove contos de “O mofo”, retrata uma relação afetivo-sexual entre dois homens. Narrado em primeira pessoa, a narrativa se desenvolve, em seu primeiro momento, em uma festa de carnaval, cuja utilização de drogas sintéticas e presença do samba, ritmo marcadamente brasileiro, acompanha o desenvolvimento sexual da relação entre os dois.

Na tradição cristã, a “terceira-feira gorda” representa o último dia em que os cristãos comiam carne antes de iniciarem o jejum da quaresma. Nesse período, além da abstinência alimentícia, os fieis se recusavam a praticar atos sexuais e, em alguns casos, qualquer diversão, sendo um período exclusivamente de reflexão para os seguidores do cristianismo. A utilização do adjetivo “gorda” indica a possibilidade de fartura antes do período da

quaresma. No calendário, a “terça-feira gorda” ocorre um dia antes da quarta-feira de cinzas, data que marca o início de quarenta dias de penitência de Jesus Cristo no deserto, de acordo com a *Bíblia*. No Brasil, esse dia é popularmente conhecido como “terça-feira de carnaval”, simbolizando o último dia de festividades carnavalescas. Logo, pode-se afirmar que o desenvolvimento da narrativa ocorre durante em uma das festividades de carnaval, em uma “terça-feira gorda”.

Sabendo que gênero é construção, as teorias recentes surgem para desconstruir a ideia de essencialmente homem ou essencialmente mulher. As noções de masculinidade e feminilidade são colocadas à prova a partir de estudos *queer* e feministas, que questionam as relações de poder em torno da construção do gênero de um determinado indivíduo. Assim, o homem e a mulher (e os demais gêneros existentes, como os *gender fluids*) simbolizam a representação de um determinado contexto histórico, cultural e social. Em nossa sociedade, a construção de gênero de um homem ou uma mulher perpassa pela noção da heteronormatividade, que só admite a heterossexualidade e dois gêneros existentes.

O homossexual, ao conseguir ir além deste padrão/norma, é logo aferido de nomes pejorativos e, na tentativa de diminuí-lo, passa a ser adjetivado com características do universo feminino. Cria-se a noção, portanto, de que a homossexualidade não é digna de pertencer à noção que se construiu de homem, portanto é preciso enquadrá-la no campo das mulheres. A prática machista e homofóbica, valendo-se de xingamentos e apelidos pejorativos, é uma das práticas mais comuns de discriminação. Geralmente, a tortura psicológica com o indivíduo antecede as violências físicas. “Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse.” (ABREU, 2005, p. 58).

Ao observar a linguagem utilizada por Caio neste conto, Flávio Camargo afirma que ela é “extremamente poética, sensual e erótica, de modo que representa uma relação homoerótica entre dois homens sem que a linguagem se torne chula ou pornográfica” (CAMARGO, 2010, p. 7).

Vale ressaltar que a orientação sexual não é um fator decisivo para se compreender as relações de poder. No conto, o próprio narrador utiliza “bicha”,

um nome proveniente da cultura machista e homofóbica, para se qualificar seu parceiro como *status*, pois ele não parecia bicha.

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

Em “Terça-feira gorda” o autor gaúcho explora a relação de violência contra sujeitos que expressam sua condição de homossexual em público. Percebe-se, então, uma crítica social por parte da ficção de Caio em relação às questões homoafetivas e como estas são afetadas pela falta de empatia e discriminação. Na narrativa, o enorme desejo presente na relação entre os personagens acaba inebriando o leitor. Contudo, a exposição pública de afeto acarreta em violência física.

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 (ABREU, 2005, p. 59).

A homofobia da sociedade, presente no conto através de violência psicológica e física, acarreta no espancamento do personagem, realidade de inúmeros homossexuais do país. No conto, a intolerância dos agressores se contrapõe com a liberdade vivenciada pelo casal homossexual, gerando um embate entre a vivência homoafetiva e o conservadorismo dos outros.

Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 2005, p. 59).

O figo representa metaforicamente a morte e a vivência homossexual, sendo uma figura para maturidade, ao mesmo tempo em que também traz a tematização e concretização do fim da vida através da representação do corpo agredido do personagem como um figo despedaçado. “E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos” (ABREU, 2005, p. 59).

4.2. O vírus e a cidade: anotações sobre um amor urbano, de *Ovelhas Negras*

À primeira vista, *Ovelhas Negras* (2009) pode soar como um livro incomum, atípico, estranho. Não apenas considerando a produção ficcional de Caio, mas também pensando em todo o mercado editorial. *Ovelhas* é uma reunião de contos escritos em trinta e três anos, de 1962 a 1995. Logo, Caio começa a escrever alguns contos que compõem o livro quando tinha 14 anos e continua sua escrita até os 46 anos, quando faleceu.

Ovelhas, nas próprias palavras do autor gaúcho, é uma obsessão. Uma vontade imensa de escrever em todos os lugares e coisas, reter e transformar memórias, resignificar situações, traduzir sentimentos. “[...] guardo sempre as várias versões de um texto, de uma frase em guardanapo de bar à impressão no computador” (ABREU, 2009, p. 3).

Durante as quatro décadas que se passou a produção da obra, o país passou por inúmeras transformações, bem como a vida de Caio. Morador das principais metrópoles brasileiras, vivenciou a experiência do exílio na Europa, se descobriu portador do HIV, presenciou os anos de chumbo, a censura, o início de uma jornada incessante pelos direitos dos LGBT. *Ovelhas*, na concepção de Caio, é o melhor material produzido durante esses trinta e três anos, mas que, por algum motivo, não foi publicado.

Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados (Idem, ibidem).

Entretanto, alguns contos de *Ovelhas* foram publicados em suplementos de jornais, revistas, dentre outros meios. Alguns quase não sofreram edição, como o primeiro conto da obra: “A maldição dos Saint-Marie”. Outros são completamente inéditos e demonstram a influência de sua vivência europeia na produção do autor, como o “Red roses for a blue lady”. “Anotações sobre um amor urbano”, por sua vez, foi publicado três vezes em três versões diferentes.

O livro é dividido em três partes: Chi'en, K'an e Kên. Ao realizar uma leitura a respeito da obra, Luana Porto afirma que as expressões são derivadas do hexagrama chinês, do “Livro das mutações”, “que trata das possibilidades

de se decifrar situações enigmáticas da vida com base na observação aos princípios relativos da natureza” (PORTO, 2012, p. 142).

O primeiro capítulo é denominado Chi'en. No hexagrama, Chi'en representa o céu, a modéstia. Simboliza a evolução e o desenvolvimento. O segundo capítulo é chamado de K'an e significa água, traduzindo a ideia de persistência e paciência em meio a situações adversas. O terceiro e último capítulo recebe o nome de Kên e exprime a ideia de montanha e quietude, reflexão e meditação.

Cada conto presente na obra recebe um prefácio do próprio autor descrevendo ocasiões de produção, de publicação, de adaptações, de tentativa de enquadrá-los em outras obras, de finalização etc. No prefácio de “Anotações”, Caio afirma que o processo de criação do texto durou dez anos, iniciando-se em 1977 e terminando apenas em 1987. Caio relata que alguns trechos do texto foram utilizados em um espetáculo teatral e que também foram publicadas versões em três meios: no caderno “Cultura” do jornal *Zero Hora*, no suplemento do jornal *A Tribuna da Imprensa* e na já finalizada *Revista Inéditos*. Para o autor, há uma sensação de algo incompleto em relação a “Anotações”, como se nunca houvesse alcançado sua plenitude. “Mas talvez o jeito meio sem jeito desses pedaços mais parecidos com fragmentos de cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe e inacabada” (ABREU, 2009, p. 185). Em sua outra epígrafe, o texto conta com a presença de um trecho do texto *Lucas, Naim*, de Hilda Hilst, amiga de Caio.

A construção do texto se realiza através da divisão em parágrafos, dando a sensação de uma obra fragmentada e fracionada, mas que também consegue assumir sua coesão. “Anotações” narra o relacionamento afetivo entre dois homens, moradores de grandes centros urbanos, cosmopolitas e acostumados com a vida agitada das metrópoles. A cidade, por sua vez, não possui nomes, muito menos lugares, ruas ou atrações famosas que faça o leitor identificar o local. Logo, diferentemente de outros textos de Caio, onde o autor utiliza cidades fictícias com nomes e ambientações conhecidas pelos seus leitores, a metrópole de “Anotações” é um simulacro de qualquer grande cidade brasileira ou mundial. O ambiente urbano é uma metáfora da vida amorosa entre duas pessoas, sejam elas optando pela mesma orientação sexual ou não, na vida urbanizada. Logo, são cidadãos acostumados a viver

juntamente com as luzes dos letreiros luminosos, dos *shoppings centers*, das cores dos semáforos, dos sons das buzinas, sirenes, gritos e demais características comuns a qualquer metrópole.

Narrado em primeira pessoa, “Anotações” é um conto com um aspecto sombrio, gélido, frio. No conto, o narrador-personagem, que assim como seu parceiro, não é identificado por algum nome, vive tentando convencer o outro a se envolver no relacionamento, contudo, há uma resistência por parte do parceiro. Os sinais dados ao outro envolvem pequenas trocas afetivas, como um sorriso, porém sem evoluções concretas. Ao avançar a narrativa, o personagem principal acaba beijando seu parceiro, iniciando e finalizando as únicas trocas de carícias presentes no texto. “Perto da minha a boca se entreabre lenta, úmida, cigarro, leve ruído, as línguas se misturam” (ABREU, 2009, p. 186). O relacionamento, ou apenas a possibilidade de se construir uma relação consolidada entre os dois, é uma forma de enfrentar a vida na cidade.

A afetividade do casal serve para o narrador-personagem como uma calma diante da selvageria da vida urbana. Quando os dois parceiros estão juntos, o tempo – importante elemento para o sujeito contemporâneo e cosmopolita – remete à quietude, à calma, transformando os barulhos da metrópole em algo exterior, cuja presença não interfere diretamente na narrativa. “Não diz nada, você não diz nada. Apenas olha para mim, sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despencou uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo, e em silêncio, um pedido, dois pedidos” (ABREU, 2009, p. 186). Em um outro momento, “Anotações” demonstra a enorme correria agitada da vida das grandes cidades. Em um determinado momento, o narrador-personagem acredita que, apesar da loucura diária, encontrar seu parceiro no final do dia é uma forma de esquecer da paranoia, do caos, da cidade.

Corre, corre. O número do telefone dissolvendo-se em tinta na palma da mão suada. Ah, no fim desses dias crispados de início da primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranoia à solta na cidade, no fim desses dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cabeça marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro (ABREU, 2009, p. 187).

A cidade assume a posição de destaque como o principal espaço nas narrativas a partir da década de 1960, quando há uma modificação social, econômica e geográfica do campo para a cidade. "A década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto" (SUSSEKIND, 1985, p. 22). Logo, a partir da década de 1970, adjetivada na historiografia literária como a dos "contistas urbanos", a cidade eclodiu como o espaço na maioria das narrativas brasileiras. Seu destaque, *a priori*, está diretamente relacionado ao *brutalismo*, resultado direto da violência urbana e da desigualdade social. Sussekind aponta a influência da violência em nossa produção urbana. Para ela, "[...] é fundamentalmente um imaginário de medo e da violência que organiza a paisagem urbana na literatura brasileira contemporânea" (idem, 2012, p. 25).

A presença da cidade na literatura brasileira acompanha o êxodo rural ocorrido no Brasil na década de 1960 e a eclosão dos meios de comunicação, principalmente a televisão. A existência dos canais televisivos, com sua linguagem do espetáculo, auxiliou a construção de uma identidade unificada das grandes cidades brasileiras e, além disso, no controle social desejado pela ditadura instaurada pós-golpe de 1964. "A utopia do 'Brasil grande' dos grandes governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo" (SUSSEKIND, 1985, p. 14).

Sobre o movimento da urbanização presente em nossa literatura, Fabíola Padilha ao debruçar seus olhares sobre a obra de Rubem Fonseca, aponta que a cidade é, na verdade, um contraste.

[...] constata-se o contraste cada vez mais acentuado dos níveis de miséria, igualmente em escala global, sobretudo nos países periféricos, corroborando, assim, o caráter contraditório que circunscreve a cidade. Entre outras coisas, o léxico frequentemente associado à expressão da cidade abrange a um só tempo: unificação, transnacionalismo, redes interligadas, corporações globais, diluição de fronteiras, reprodução cultural etc; mas, também, inclui: diluição de fronteiras, individualização, fragmentação, heterogeneidade, desterritorialização, anomia, guetização, intolerância, pauperização [...] (PADILHA, 2007, p. 29).

Em "Anotações", o espaço urbano se mistura com o relacionamento entre os dois parceiros. Contudo, há um obstáculo, pois a cidade está contaminada por uma doença, por uma "peste". Não há menção direta à doença, bem como

em outros textos de Caio, mas a peste aqui descrita na narrativa refere-se à AIDS. O vírus que caminha pelas ruas da cidade, conseguindo se infiltrar em todas as esferas das camadas sociais, é uma analogia às veias do corpo do personagem, que em seu sangue carrega o vírus do HIV.

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente pobre louco? Urbanóides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semafóricos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não). Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro (ABREU, 2009, p. 188-189).

A doença contaminou a cidade, atingindo grande parte de seus moradores. Os números do início da doença, durante a década de 1980 e no começo da década de 1990, assustam: acredita-se que mais de 20 mil foram mortos apenas em 1987 nos Estados Unidos, enquanto 36 mil já haviam recebido o diagnóstico da doença. Em 1990, a OMS confirmou 307 mil casos, mas as estimativas da própria organização giraram em torno de 1 milhão de contaminados pelo mundo. Em 1993, estima-se que mais de 10 mil casos da doença surgiram a cada dia no mundo. Os números auxiliam na compreensão de que a doença fazia parte, então da cidade como um todo. Não havia a opção de individualizar os homossexuais masculinos, todos estavam na mira da doença.

A doença é um entrave para o relacionamento entre os dois, já que há uma resistência por parte do outro em aceitar a soropositividade do parceiro. “Cachorro sem dono, contaminação. Saguí no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso relacionamento?” (ABREU, 2009, p. 189). Logo, a propagação da doença como um sinal inevitável da morte, levou ao medo globalizado. A resistência do parceiro do narrador-personagem em se envolver afetivamente com ele parte da premissa que, assim que assumisse um relacionamento, bem possivelmente contrairia a doença e, inegavelmente, chegaria à morte.

Sobre as mortes, há, também, o relato do narrador a respeito dos óbitos oriundos da disseminação do vírus. Como já apontado, os números são alarmantes, configurando-se em uma epidemia.

Para o narrador, a crueldade da doença matou muito de seus conhecidos. “Tantas mortes, não existem mais dedos nas mãos e nos pés para contar o que se foram. Viver agora, tarefa dura” (ABREU, 2009, p. 189).

Para Porto, “Anotações” é um conto que

acena para uma leitura da vida moderna e da realidade urbana no sentido de que o narrador-personagem pode ser considerado um “leitor” da cidade, um sujeito que reconhece nela a motivação para a sua própria instabilidade, para a sua dependência afetiva, para a sua busca pelo outro como uma forma de sentir-se completo, para a vivência de uma violência interior (PORTO, 2013, p. 259).

Por fim, “Anotações” funciona como uma leitura da vida homossexual dos grandes centros nas últimas décadas: ameaçadas pelo vírus, observando muitos amigos e familiares serem mortos e incapacitados de vivenciar um relacionamento afetivo sem medo. E não é por falta de tentativa. “Não temos culpa, tentei. Tentamos.” (ABREU, 2009, p.192).

4.3. Aids e repressão: “Linda, uma história horrível”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*

A ficção de Caio não deixa de ser uma metáfora, por meio de suas composições textuais complexas, procurando aglutinar em si todas as outras manifestações estético-culturais (como música, cinema, jornal etc.), espelhos, da vida urbana brasileira, geralmente das últimas décadas do século XX e do descontentamento de uma geração que vivenciou a liberdade e a repressão.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (2014), Caio monta um caleidoscópio composto por trezes partes. Treze contos que, como afirma o próprio Caio, podem ser considerados “uma espécie de romance-móvil” (ABREU, 2014, p. 13). Sabendo que as histórias são independentes, com lugares, tempos, espaços e personagens distintos entre si, o livro também pode, em certa medida, ser lido como um material interligado, como um

romance de treze capítulos. José Castello ao escrever o prefácio do livro afirma que *Os dragões* pode ser lido como um romance pois “os personagens são intercambiáveis. Invólucros descartáveis do mesmo vazio” (CASTELLO, 2014, p. 9). De acordo com Caio, *Os dragões* aborda o mesmo tema: o amor. Em nuances diferentes, é verdade, mas a essência de sua produção ficcional em *Os dragões* é sempre o tema amoroso. *Os dragões* é uma metáfora da vida cotidiana, urbana, vivenciada sob o olhar de um regime autoritário, em que a repressão é simbólica e física; e a moral e os costumes socialmente aceitos e difundidos possuem uma carga de grande significância na vida de seus personagens.

Primeiro conto da obra, “Linda, uma história horrível”, pode ser abordado como uma leitura da sociedade brasileira de algumas décadas atrás, reagindo ao regime iniciado em 1964, absorvendo as lutas no campo da sexualidade e lidando com a propagação da AIDS. “País mergulha no caos, na doença e na miséria – Ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado” (ABREU, 2014, p. 18).

“Linda, uma história horrível” narra o retorno de um filho à casa de sua mãe, uma mulher idosa, que vive de maneira bem solitária, com sua casa em estado deplorável. Após muitos anos morando na capital, o filho decide visitar Passo de Guanxuma, cidade ficcional presente em muitos textos do autor gaúcho e, nesse conto, local onde reside a mãe. No conto, com exceção de Linda, a cadela que vive com a mãe e que também está em estado de decadência, e Beto, o ex-namorado do filho, no conto chamado de “amigo”, os personagens principais não possuem nomes, são apenas chamados de filho e mãe.

Linda é uma cadela abatida, sarnenta, quase cega e, assim como a mãe, muito idosa. As duas vivem juntas, sendo companhias uma da outra, mas cada personagem afundada em sua própria solidão. No conto, a decadência dos objetos, da mãe e da casa se mistura com os cheiros, com as variadas referências às cores, ao aspecto não-saudável da cachorra, dentre outros elementos, que projetam no corpo do personagem principal, o filho, a deterioração de uma vida cansada, também solitária e abatida por uma doença num regime de censura. A relação maternal é também desgastada, transparecendo em ambos os personagens tristeza e exclusão, reflexos de

duas vidas fatigadas pelo isolamento. Ao realizar sua análise a respeito da obra de Caio, Antonio Eduardo de Oliveira afirma que “Caio elabora no próprio corpo um palco subjetivo para expressar a doença, criando uma política de resistência à morte [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 118).

“Você nunca ouviu falar em maldição/nunca viu um milagre/nunca chorou sozinha num banheiro sujo/nem nunca quis ver a face de Deus” são esses os versos utilizados como epígrafe do conto. Retirados da música “Só as mães são felizes”, lançada em 1985, de Cazuzza, Caio traz à ficção a carga discursiva presente na obra e vida do cantor carioca. Os versos, assim como a melodia, remetem ao poço da solidão, ao sofrimento, à tristeza.

Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, foi um dos grandes nomes da música brasileira. Assim como Caio, soube expressar o descontentamento do período em que viveu. Em 1989, um ano depois da publicação de “Linda”, Cazuzza assume publicamente sua condição de portador do HIV. A década de 1980, como já explorada anteriormente, foi um grande marco para a propagação da doença e subalternização dos movimentos que lutavam pelas minorias sociais. Cazuzza, assumidamente homossexual, falece em 07 de julho 1990, se transformando em um singelo número na exorbitante estatística das mortes causadas pelo vírus, quatro anos antes do falecimento de Caio.

A presença do vírus na ficção de Caio acompanha muitas facetas de sua obra. Ao elaborar um levantamento da aparição do vírus, mesmo que mencionado indiretamente, Fernando Oliveira Mendes demonstra a grafia da patologia em contos, como em “Linda, uma história horrível” e “Dama da Noite”, de *Os dragões* (2014), nas novelas de *Triângulo das Águas* (1983), na peça *Zona Contaminada* (1982), dentre outros.

Os dragões, por sua vez, é uma das primeiras ficções brasileiras que carrega a menção direta à doença. Em “Dama da noite”, um dos últimos contos da obra, a doença vem acompanhada com a síntese do texto: o amor.

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de 12. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: Baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar com

cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata (ABREU, 2014, p. 130).

Nas palavras de José Castello, a literatura de Caio lida com “uma dupla falência: a da literatura que aspira ao real, e a da civilização que pretende ser apenas um teatro” (CASTELLO, 2014, p. 9). Esse desejo de trabalhar a realidade em ficção é uma tarefa impossível, na visão de Castello, e é por saber dessa impossibilidade que Caio possui o interesse em escrevê-la. Há uma vontade, uma intenção de transportar o real, o sofrimento, a dor da década de 1980, da ambientação urbana, do período da ditadura para a ficção, mas isso acaba recaindo em apenas uma vontade, pois há nas entrelinhas um descontentamento, uma voz que reconhece a ficção. Logo, a literatura homoerótica, criada a partir do humor *queer*, de tom confessional e que possui a intenção de expressar a realidade lança em sua obra mapeamentos que são capazes de fomentar discussões que refletem os problemas sociais e urbanos, sendo, de certa modo, uma forma de representar resistência. Morte, vida, corpo, gestos, discursos, sentimentos, dentre outros, se misturam à ilusão da realidade.

Diferente de “Dama da noite”, em “Linda” não há menção direta ao vírus. A construção se desenvolve a partir de referências aos sintomas e à degradação do corpo, do ambiente, da cadela e da relação com a mãe.

O vírus da HIV circula no texto bem como nas veias do personagem principal. O toque é sutil, leve, dentro de um contexto cruel. Em “Linda”, o silenciamento vivenciado pelo filho em relação à doença e sua sexualidade acaba tornando-se um território de sofrimento. Comumente adjetivado de “armário” no meio LGBT, ou seja, quando um homossexual não assume publicamente sua orientação sexual, o filho convive com essa situação no que tange ao vírus e às suas relações afetivas/amorosas. Ao analisar a relação da mãe e do filho, Karl Posso afirma que “Linda” é um conto que

[...] é o diagnóstico de uma sociedade reprimida, cujos efeitos são a mãe e o seu filho; uma comunidade que se atrofia através da sua falta de vontade para desafiar o *status quo* e a sua moralização julgadora e que vai reforçando em vez de expandir seus limites perceptíveis, diminuindo assim as forças da vida (POSSO, 2008, p. 1027).

A diminuição da força da vida, como afirma Karl Posso na citação acima, acompanha toda a estrutura da narrativa. Na medida em que a ficção se desenvolve, elementos permeiam as linhas do texto demonstrando o aspecto progressivo da destruição, para, no final da narrativa, chegar a sua morte. “E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora que cor? (ABREU, 2014, p. 15).

O corpo, traço presente em todo o fio condutor da narrativa, revela as angústias da dor da doença e do sofrimento, transparecendo através da tosse grave, da perda de cabelo, do corpo extremamente magro, das manchas que se confundem com as manchas de gordura da casa, com os pelos da cadela, com as manchas de mofo, com os tapetes gastos e objetos sujos.

– 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 e tossiu.

– E essa tosse de cachorro?

– Cigarro, mãe. Poluição.

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos verdes 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 sarmenta 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. (ABREU, p. 21-22, 2014).

Ao realizar uma leitura sobre o corpo e como ele se enquadra socialmente, Judith Butler afirma que “o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como à exigência de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo” (BUTLER, 2003, p. 16). Corroborando a afirmação de Butler, o sujeito presente no conto precisa adequar o seu desejo e a sua fala para cumprir determinadas exigências sociais. O discurso da

repressão à homossexualidade baseia-se, antes de tudo, na não naturalidade da relação afetivo-sexual entre dois homens; no caso da narrativa em questão, na relação entre Beto e o filho. Desse modo, em nenhum momento do texto, Beto é diretamente descrito como namorado (no caso, ex-namorado) do filho. Para, ao mesmo tempo, contornar e evidenciar isso, há a tensão dos diálogos com a mãe, em que se demonstra uma intenção de abordar e de assumir sua sexualidade, de afirmar sua condição de homossexual perante a sociedade, ali representada pela figura emblemática da mãe.

“Sair do armário” sempre foi uma tarefa complexa. A relação com Beto, por sua vez, é uma leitura de muitas relações homossexuais, principalmente entre dois homens gays. Falta de aceitação, torturas psicológicas e físicas, expulsões etc. levaram a muitos casais gays viverem seus namoros escondidos da sociedade, com medo de afrontar a norma heteronormativa.

– O Beto gostou da senhora. Gostou tanto – ele fechou os dedos. Assim fechados, passou-os dedos pelos pelos do próprio braço. Umás memórias, distância. – Ele disse que a senhora era muito chique.

[...]

– A gente não se vê faz um tempo, mãe.

Ela debruçou um pouco, apertando a cabeça da cadela contra a mesa. Linda abriu os olhos esbranquiçados. Embora cega, também parecia olhar para ele. Ficaram se olhando assim. Um tempo quase insuportável, entre fumaça de cigarro, cinzeiro cheios, xícaras vazias – os três, ele, a mãe e Linda.

– E por quê?

– Mãe – ele começou. A voz tremia. – Mãe, é tão difícil – repetiu. E não disse mais nada (ABREU, 2014, p. 25-26).

As teorias e pensamentos que versam sobre gênero e sexualidade conceituaram, a partir da segunda metade do século XX, um arcabouço de conceitos, dentre eles a heteronormatividade. Designada como um conjunto de saberes e poderes institucionalizados como padrão em nossa sociedade, a heteronormatividade encara as relações heterossexuais e a própria heterossexualidade em si como regra, como norma, como padrão. O esforço de enquadrar a heterossexualidade como a única orientação “normal” exige, por outro lado, definir e delimitar o seu lado oposto. Logo, a partir desse pensamento, as “sexualidades desviantes” (FOUCAULT, 2011), como a homossexualidade e a bissexualidade, seriam adjetivadas como “anormais”, como elementos que confrontam a estrutura heteronormativa.

A heteronormatividade se mantém a partir de um conjunto discursivo amplamente difundido em todos os lugares. A partir da noção de poder foucaultiana, já referida mais acima, as relações heteronormativas influenciam diretamente a vida do sujeito de qualquer orientação. Para Foucault, a partir da burguesia vitoriana, o sexo se insere em uma perspectiva conjugal, centrando-se no ambiente da casa. “O casal legítimo e procriador dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo (FOUCAULT, 2011, p. 10). Portanto, o casal – hétero – é o detentor da verdade, da norma, do padrão. Em “Linda”, a heteronormatividade rege o diálogo entre mãe e filho.

Caio encena relações homossexuais por meio do processo conflituoso em falar abertamente sobre a orientação sexual, do estigma vivenciado pelos portadores do HIV em meio ao surto da doença. Conto do final do século XX, mas que, infelizmente, é um retrato atual do campo da sexualidade e das relações de gênero.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que as conquistas das minorias sociais das últimas décadas possibilitaram uma abertura de aceitação do olhar sempre atento da sociedade. A emancipação feminina, a articulação política das mulheres, as cotas nas universidades, o reconhecimento de união estável para casais do mesmo sexo, dentre outras conquistas, ajudaram a construir um corpo social muito mais tolerante.

Os direitos conquistados estão diretamente relacionados com as novas teorias e debates surgidos na academia. Os estudos de Michel Foucault a respeito da sexualidade, do discurso e da noção de loucura; Simone de Beauvoir colocando em xeque a própria noção de mulher; Judith Butler demonstrando a amplitude que o termo “gênero” pode tomar, relativizando a performatividade do indivíduo; A Teoria *Queer* se valendo das próprias agressões à comunidade LGBT como forma de resistência e criticando o padrão heteronormativo dentro da comunidade, dentre outros, viabilizaram para que inúmeros discentes e docentes ocupassem posições de destaque nas pesquisas e, finalmente, falassem das minorias.

Contudo, os fluxos carregam consigo uma espécie de contrafluxo. Tamanha exposição, visibilidade e progresso gerou (e gera) insatisfação daqueles que não reconhecem suas conquistas e direitos e necessitam perpetuar um processo de subalternização e discriminação. Os locais de fala passam a não ser respeitados, bem como as lutas recentes por direitos. Há uma crescente onda de conservadorismo presente no país, que faz chacota das vitórias das militâncias. Entretanto, não é sobre essa perspectiva que este trabalho se enquadra. Pelo contrário, aliás.

É a partir da lógica da aceitação e de tolerância que esta pesquisa encontra seu caminho. Os direitos conquistados através das inúmeras lutas permitiram a produção de um trabalho que analise temas, infelizmente, ainda caros à sociedade, como a homossexualidade e gênero. Colocar em pauta a heteronormatividade não é algo simples. O discurso que constrói o ambiente heteronormativo, ou seja, que possibilita a visão da heterossexualidade como a normalidade no que tange à sexualidade humana é complexo e está carregado historicamente de opressões. A partir de uma visão foucaultiana, pode-se

afirmar que as instituições, como a religião, a igreja e a pedagogia, criaram discursos que estabeleceram “verdades”, enquadrando as práticas heterossexuais, voltadas para o casamento e reprodução como detentoras do título de normais. Logo, a possibilidade de escrever um trabalho que dissertasse sobre a AIDS, inserindo o nome na qual a patologia foi adjetivada ignorantemente – “câncer gay” – no título e abordasse a repressão e o medo na comunidade LGBT através da literatura é fruto dessas pautas e lutas constantes da militância e da academia.

A AIDS, um dos eixos deste trabalho, ainda é uma polêmica em alguns setores da sociedade. Talvez por ignorância ou por falta de interesse, a ideia da doença disseminada apenas em homossexuais masculinos ainda existe. Contudo, para se livrar desse estigma, o Ministério da Saúde há anos não adota o nome de “grupo de risco”, mas sim “comportamento de risco”, deixando evidente a possibilidade de contração da doença em qualquer orientação sexual sem proteção e devidos cuidados. A AIDS ainda é tema de inúmeras cartilhas, planilhas, campanhas e até mesmo produções televisivas. Filmes e séries de grande alcance, como *The Normal Heart*, da HBO, *Dallas Buyers Club*, que concorreu ao Oscar e *We Will Rise*, do canal da tevê americana ABC, produziram material que abordasse a temática e atingisse um público bastante amplo, suscitando discussões e debates.

Caio, autor ímpar em nossa produção literária contemporânea, simbolizou o afrontamento, a tentativa de se abordar temas à margem. Contrário às ideias implementadas pelo regime militar, Caio foi perseguido pelos órgãos de censura. Sua resistência se afirma constantemente em sua literatura e em suas cartas. Porém, não há na ficção de Caio uma tentativa de se produzir uma forma una, pelo contrário, sua obra é marcada pela heterogeneidade, pela difusão de temas e estéticas, pela pluralidade dos seus personagens. “A negação de uma uniformidade centralizadora em favor do híbrido e do provisório é explícita quando a sua narrativa focaliza tipos considerados radicalmente marginais (homossexuais, drogados, subversivos de várias ordens)” (MEMELLI, 2002, p. 53). A escolha do *corpus* deste trabalho perpassa pela multiplicidade da obra de Caio. Ao final, foram escolhidos três contos de três obras distintas, bastante diferentes entre si.

Em “Linda, uma história horrível” encontra-se uma metáfora da vivência homossexual, carregada de medo e circundada pelo preconceito cristalizado na sociedade. Contudo, “Linda, uma história horrível” é um conto que, como afirma Karl Posso, “desfaz a opinião do senso comum: a mãe não é maternal, a casa não é acolhedora e o triste e abandonado homossexual não é nem mais triste nem mais abandonado do que o mundo à volta dele (POSSO, 2008. p. 1028).

A falta de informação em torno do vírus do HIV no final do século XX gerou um retorno da homossexualidade para a exclusão social. Observa-se, então, que em “Linda” há no discurso do narrador a carga emotiva dos *gays* masculinos, incapacitados de realizarem a abordagem de sua sexualidade abertamente para a família, nem retratar seus relacionamentos afetivos. Apesar de publicado, originalmente, na década de 1980, a potência dessa narrativa é assombrosamente atual. A relação descrita entre narrador e sua mãe é um retrato dos inúmeros relacionamentos maternos que ocorrem atualmente.

Assim, em “Linda”, conseguiu-se compreender como o discurso da heterossexualidade atinge a vivência homossexual, analisando o impacto do discurso em torno da hetenormatividade no campo das sexualidades.

Em “Anotações sobre um amor urbano”, a cidade assume o destaque. Grande representativo da vida na sociedade contemporânea, os grandes centros urbanos são responsáveis por influenciarem as vivências cotidianas, com seus semáforos ensandecidos, poluição visual e sonora, correria e multidões. Neste conto, fez-se uma leitura a respeito da propagação do vírus e como este influenciou a vida dos centros urbanos, as afetividades da cidade e o número de mortes crescente em decorrência da ineficácia do estado.

“Anotações”, portanto, revela-se uma narrativa que representa os relacionamentos afetivos, independente da orientação sexual, na contemporaneidade.

Contudo, vale ressaltar que, como afirma Mariana de Moura Coelho, “Anotações” é um conto que, se considerarmos a temática homossexual na produção ficcional de Caio, pode ser considerado atípico. Afinal, é um dos poucos contos que “a experiência homoerótica foi trabalhada em suas especificidades de forma tão explícita e nomeadamente homossexual” (PORTO, 2010, p. 60).

Seguindo a mesma linha, “Terça-feira gorda” também demonstra para o leitor uma experiência de forma clara e muito objetiva. As nuances em torno do homoerotismo são trabalhadas a partir da noção da afetividade e, também, da represália. Em “Terça-feira gorda”, observa-se o processo de violência construído em torno da homossexualidade, seja ela psicológica – através de agressões verbais, por exemplo, seja física – com chutes, socos e pontapés.

No conto, pode-se constatar a força da homofobia, do preconceito e da discriminação. Na visão de Denilson Lopes, “Caio Fernando Abreu faz uma espécie da história afetiva dos anos 70 aos anos 90” (LOPES, 2002, p. 149).

Nesses três contos, percebe-se que não há um estereótipo homossexual, pois a literatura de Caio é muito mais complexa que meras reproduções. Pelo contrário, a pluralidade de personagens e comportamentos que perpassam a homossexualidade configura sua ficção como uma produção que abarca as múltiplas identidades e noções de gênero, rompendo com binarismos pré-concebidos.

Assim, o autor estaria na verdade comprovando que se podem afirmar as mais diversas possibilidades permitidas pela complexidade da sexualidade humana sem que isso signifique normatizá-las, encaixá-las em rótulos a serviço de um discurso (re)produtor das desigualdades e hierarquias daí resultantes (COELHO, 2010, p. 117).

Pode-se afirmar, então, que a literatura de Caio agride, que apunhala o leitor, que o tira da zona de conforto. Ao escrever o prefácio de *Pedras de Calcutá* (2014), José Castello afirma que “nem sempre é fácil ler Caio Fernando Abreu porque seus relatos não são reconfortantes e, em vez de criarem laços que sustentam o existir, desfazem esses laços” (CASTELLO, 2014, p. 13). Na tentativa de sintetizar a literatura de Caio, Denilson Lopes afirma que sua obra “representa uma frágil possibilidade de leveza, do sim, em meio a tanta dor e indiferença, de encontros em meio a tantos desencontros, de histórias que digam respeito a um mundo tão pleno de informações e carente de sentido (LOPES, 2002, p. 159).

Assim, é neste olhar que este trabalho se ancora: na possibilidade de, assim como na literatura de Caio, desfazer laços, desconstruir paradigmas firmados pelo discurso histórico a respeito de temas ainda considerados tabus, de observar as mazelas do período ditatorial e de compreender nossa produção contemporânea. Para isso, utilizou-se a literatura de Caio, uma voz

potente de nossa literatura contemporânea e embarcar, juntamente com os versos de John Lennon, Elis Regina, Rita Lee, Cazuza, dentre outros que Caio admirava, na contramão do retrocesso.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?* Porto Alegre: Agir, 2007.
- ABREU, Caio Fernando. *O inventário do Ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: LM&P, 2009.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das guas*. Porto Alegre: LM&P, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Entre a Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida  passível de luto?*. Tradução de: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo ou subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

- CAMARGO, Flávio Pereira. *Reverendo as margens: a (auto)representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*. 2010. 287f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- CASTELLO, José. Reportagem interior. In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de calcutá*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CASTELLO, José. Tristes e felizes. In: ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.
- COELHO, Mariana de Moura. *Sexualidade em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*. 2010. 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editoria Horizonte, 2012.
- DIJK, Van Teun. *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Editora USP, 2011.
- FERREIRA, Tailze Melo. Realismo, cânone e exclusão na literatura brasileira contemporânea. *Revista de Letras*. v.1, n. 44, p. 113-122, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Luana Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade e Política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

- GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “lixo e purpurina” e “os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e sociedade*. v.36, n.8, p. 37-45, 2005.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação. *Estudos feministas*. v.9, p. 541-553, 2001.
- MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista Estudos Feministas*. v. 3, n. 3, p. 483–505, 2005.
- MAGRI, Milena Mulatti. A Aids nas crônicas de Caio Fernando Abreu. *Revista Estação Literária*. v.11, p. 170-182, 2013.
- MEMELLI, Antonio Fabio. A construção da identidade pós-moderna: o caso Caio Fernando Abreu. In: MORAES, Alexandre. (Org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.
- MERÇON, Juliana. *Foucault, Agamben e Deleuze: relações entre vida e política*. *Revista Trilhas filosóficas*. n.2, p. 87-101, 2010.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2.ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.
- MORAES, Alexandre. Corpos ardente e sujeitos violentos – o contemporâneo a partir de textos de Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu. In: _____. (Org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.
- MOREIRA, Ricardo. A história horrível para ser contada depois de agosto: uma análise de dois contos de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo*, v. 2, 2009.

- MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. Caio Fernando Abreu: cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 11-21.
- PADILHA, Fabíola. A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca. Vitória: Flor&Cultura, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?. *Revista Novos Rumos*. v.16, n. 35, p. 54-64, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. *A importância da literatura nos tempos da ditadura militar*. Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2014/03/19/especialista-na-area-tania-pellegrini-comenta-o-papel-da-literatura-no-regime-militar/>>. Acesso em: 29 de nov. 2016.
- PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*. n. 62, p. 61-77, 2004.
- PORTO, Luana Teixeira. Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social. 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- PORTO, Luana Teixeira. Marginalidade e exclusão social: uma leitura do conto “lixo e purpurina”. *Revista literatura em debate*. v.6, n.10, p. 139-150, 2012.
- POSSO, Karl. Liberalismo, praga do Literário: o conto brasileiro contemporâneo sobre temas de homossexualidade. *Revista Iberoamericana*. n. 225, p. 1019-1038, 2008.
- PRAUN, Andrea Gonçalves. Sexualidade, gênero e suas relações de poder. *Revista Húmus*. n.1, p. 55-65, 2011.
- RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. *Revista Estudos Feministas*. v.13, 2005.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era das multiplicidades. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: casa das palavras, 2008, p. 15-40.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica literária ou cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay. *Revista Crítica Cultural*. v.6, n.1, p. 129-141, 2011.

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

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmica, textos & relatos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.