



Vol. 22, nº 1 (2022)

DOI: 10.30681/issn22379304v22n01/2022p33-82

**LAMPEJOS DE AFETO NA ESCURIDÃO: O CORPO GAY
VIOLENTADO EM “TERÇA-FEIRA GORDA” E “AQUELES DOIS”
EM MORANGOS MOFADOS (1982) DE CAIO FERNANDO ABREU**

**FLASHES OF AFFECTION IN DARKNESS: THE GAY BODY
RAPED ON “TERÇA-FEIRA GORDA” AND “AQUELES DOIS” IN
“MORANGOS MOFADOS” (1982) OF CAIO FERNANDO ABREU**

Guilherme César da Silva¹
Helder Thiago Maia²

Recebimento do Texto: 08/05/2022

Data de Aceite: 06/06/2022

RESUMO: A partir do levantamento das articulações entre a crítica literária brasileira hétero-cis-normativa e a crítica literária brasileira bixa sobre o autor gaúcho Caio Fernando Abreu, em especial sobre a obra *Morangos mofados* (1982), pretendemos comparar os contos “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” a partir da óptica da dissidência de gênero e sexualidade. Com a noção de “escrita do tremor” (CASTELLO, 2019), colocaremos os dois contos para dialogarem, buscando os seus atravessamentos, pontos-cegos, vibrações e contradições desenvolvidas pelo corpo homossexual violentado. Diante da violência social perpetrada em cada conto, temos como objetivo desestabilizar uma visão heteronormativa de análise da contística de Caio por meio de uma investida na construção de um corpo político homoerótico como formador de seus afetos, amores, potências, gozos, tristezas, escuridões.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura LGBT. Caio Fernando Abreu. Corpo. Cidade. Sexualidade.

ABSTRACT: From the survey of the articulations between the Brazilian literary critique hetero-cis-normative and the Brazilian literary queer about the author Caio Fernando Abreu, especially about the work *Morangos mofados* (1982), relate the tales “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” analysis of gender and sexuality dissent. With the notion of “escrita do tremor” (CASTELLO, 2019), we will put the two tales to dialogue, seeking their crossings, blind spots, vibrations and contradictions developed by the raped homosexual body. Regardless of the type of social violence policy perpetrated in each tale, we aim to destabilize a heteronormative of analyzing the contistics of Caio at the expense of a strong investment in the construction of a homoerotic political body as a builder of their affections, loves, powers, joys, sorrows, darkness.

KEYWORDS: LGBT Literature. Caio Fernando Abreu. Body. City. Sexuality.

¹ Graduando em Letras (Português e Espanhol) na Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). E-mail: guicezar@usp.br.

² Doutor em Letras (UFF, 2018). Investigador na Universidade de Lisboa, professor colaborador na Universidade de São Paulo. E-mail: heldermaia@edu.ulisboa.pt.



Uma das grandes inquietações que motivou o trabalho deste artigo era a de pensar as obras de Caio Fernando Abreu não vinculadas exclusivamente a uma interpretação literária baseada apenas no contexto histórico em que o autor gaúcho estava inserido, diante de uma produção literária extasiada, de carregar o fardo de ser o representante de uma geração inteira. Uma geração que, especialmente em *Morangos mofados* (1982), se faz presente por uma constelação de significados em contato com o movimento da contracultura, da corrente tropicalista, do movimento *hippie* e do projeto político brasileiro da reabertura democrática pós ditadura civil-militar.

Este texto se coloca na tentativa de se deslocar da perspectiva de uma crítica literária hétero-cis-normativa sobre as suas obras e pensar sobre as possíveis tessituras, pontos-cegos, vibrações, contradições e atravessamentos que possam olhar por um outro prisma as obras de Caio: colocar a sexualidade como palco de entrada para entender os desdobramentos dos outros elementos sociais, históricos, existenciais e estéticos que compõem o mosaico de escrita abreuniano. Ao propormos o conceito de uma crítica literária bixa sobre Caio Fernando Abreu não estamos querendo reduzir a condição de suas obras literárias ao estágio de serem apenas agenciamentos do homoerotismo e como forma de classificar, encapsular e segmentar a literatura brasileira contemporânea em temáticas de minorias sociais, em nichos esterilizadores específicos, em uma espécie de linha molar para estabilizar o território³.

³ Entendemos como crítica literária brasileira hétero-cis-normativa aquela produzida e conduzida, na maior parte das vezes, pela conotação do contexto sócio-político a qual Caio estava inserido, ou melhor, os traumas e traços de um regime autoritário influenciando diretamente na construção estética do autor. Isso não quer dizer que a política da sexualidade se torne um elemento excluído do processo de análise literária, mas como um elemento acessório. Se dá muito mais foco à matéria histórica que Caio construiu as



Mais que isso, por Caio tratar sobre relações reveladoras da condição humana e sobre as coisas do coração (DIP, 2011), às práticas afetivas de um homem com outro nascem de um profundo processo de elaboração discursiva às próprias condições sociais, existenciais e sexuais que determinam a vida, as relações sociais, a homossociabilidade, as cartografias do desejo, os biografemas abreunianos. Por isso, a sexualidade serve como campo de análise para enunciar sobre a construção do corpo homossexual, e por diante, estabelecer uma mediação com os outros instrumentos de análise que possam auxiliar dentro de um percurso de uma crítica literária bem fundamentada, mais especificamente em articulação com o elemento histórico, este último como um aspecto bem desenvolvido pela crítica literária hétero-cis-normativa sobre o autor gaúcho.

Assim dizendo, quando citamos alguns conceitos em torno da fortuna crítica de Caio, estamos pensando numa formação de contorno, de configuração, na constelação de um acontecimento por vir que os corta e os recorta à sua maneira como centros de vibrações, cada um em si mesmo e em relação aos outros (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Ao desenvolvermos a crítica literária bixa, não queremos reafirmar e desenvolver rótulos a partir de leituras monumentalizadoras (LOPES, 2002), microanálises, modelos literários, biografismos fáceis, estereótipos e pré-

suas obras, citando a dissidência de gênero e sexualidade, em alguns casos, como uma espécie de obrigação. Já a crítica literária brasileira bixa, parece significar uma tentativa metodológica inversa da primeira crítica, em que se coloca a sexualidade como elemento central de análise nas construções estéticas de Caio. Mais uma vez, não uma leitura essencialista de suas obras, até porque Caio, ainda em vida, não gostava que se estabelecesse uma interpretação tipificada e dividida em uma “literatura gay”. O que estamos querendo mostrar através desta crítica é que ela demonstra uma possibilidade de colocar a dissidência de gênero e sexualidade como horizonte fecundo para interpretar os outros elementos que compõem simultaneamente a sua contística, como por exemplo, o contexto histórico que estava inserido, o fato de ser representante de uma geração inteira, a sociologia do autor, a tendência estilística.



determinações sobre tipicamente uma espécie de modelo essencializado de “escrita gay” e/ou “literatura gay”, mas desenvolver uma mediação agenciada, conduzida pelo viés da dissidência de gênero e sexualidade dentro da literatura brasileira contemporânea pela articulação entre sexualidade e política.

Ao longo de todas as obras de Caio, incluindo a abordada aqui, não há nenhuma personagem que se defina como “homossexual”, “heterossexual” ou “bissexual” porque há simplesmente personagens que encontram outras personagens, têm pares movidos pelo desejo sexual. Colocaremos, aqui, a ênfase em entender *Morangos mofados* não apenas como uma obra de transição que exprime o final de uma utopia e o recomeço de um sonho de toda uma geração frustrada com a perda de suas ilusões no começo da década de 80 (BEIRÃO, 1979), mas também de selecionar e entender sistematicamente como a sexualidade se coloca como um campo instrumental-analítico (BARCELLOS, 2006) para entender o todo de um corpo-político-homoerótico.

De antemão, gostaríamos de colocar que não existe uma hierarquia entre ambas as críticas literárias, posto que as duas são importantes para compreender diferentes facetas da obra do gaúcho. A profunda intenção é colocar tanto a crítica literária hétero-cis-normativa quanto a crítica literária bixa para que possam dialogar entre si, colocadas em contrastes para possibilitar uma análise literária mais complexa do ponto de vista dos horizontes daquilo que a obra oferece ao leitor. Ainda que, quando nos debruçamos sobre uma fortuna crítica abreuniana hegemônica, exista um profundo desprestígio em tratar a política da sexualidade como velcro de entrada às obras de Caio. Ou melhor dito, estruturalmente, estudar o escritor gaúcho é uma dificuldade para a academia brasileira, haja vista que o



próprio Caio disse (1994), ainda em vida, que se identificava mais com as contribuições estéticas de Cazusa e Rita Lee que as de Graciliano Ramos.

Assim mesmo, diríamos que, Caio Fernando Abreu e todo o projeto de pesquisa dentro das universidades brasileiras, de alguma forma, beira um flerte ao estigma, ao desprestígio, a uma literatura anti-acadêmica que transgride qualquer tipo de convenção estética de um eu que se vai (DAMASCENO, 2014). Caio é por essência particular, possui uma maneira infinitamente pessoal de ser e escrever. Por mais que venha de uma profunda inspiração existencialista-clariceana, é necessário desenvolver que o escritor não pode ser colocado em lugares cômodos e binários do ponto de vista da taxonomia literária. Nosso autor vem de uma tradição literária, junto com João Gilberto Noll, Ana Cristina César, Hilda Hilst, Herbert Daniel, Bernardo Carvalho, Jean-Claude Bernardet e João Silvério Trevisan, que alia literatura à transgressão sexual. Por assim dizer, nos colocando no lugar de resistir a uma postura acadêmica como apontada pela crítica literária hétero-cis-normativa, como os trabalhos de Lins (1963), Sussekind (1985), Zilberman (1992), Pellegrini (1996), Carvalhal (1998), Fischer (1998), Bittencourt (1999) e Ginzburg (2017) de colocar o escritor como um narrador urbano que rompeu os limites geográficos e que explorou limites existenciais que se converteram em testemunho de uma geração inteira, acreditamos que Caio deve, antes de tudo, ser pensado dentro de um caráter de individualidade própria.

O problema desse pensamento que o vincula à uma geração inteira é colocá-lo como universal, como quem “se denominando em uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais de sua época” (CANDIDO, 1967, p.9). Como



alguém que se perdeu em meio às multidões. A ideia não é dissolver a especificidade literária de Caio em meio à universalidade da massa, mas colocá-lo num processo de singularização da obra e pessoa Caio, de retirar o peso de sua geração rumo à sua especificidade literária, indo ao encontro do “sonho com um intelectual destruidor das evidências e das universalidades, que localiza e indica nas inércias e coações do presente os pontos fracos, as brechas, as linhas de força” (FOUCAULT, 1989, p.242). Defendemos uma abordagem literária conectada ao saber linha de fuga deleuziano (1992) no sentido que experimenta novas conjunções entre fluxos, torna possível a invenção, uma análise literária nômade que pensa os impactos do impensável e de suas ressonâncias.

Além disso, existe um forte apelo desta crítica literária em vincular a escrita de Caio a um traço meramente autobiográfico, como uma espécie de texto inacabado, ou seja, a boa e canônica ficção do século XX não poderia ter um horizonte inacabado e precisaria dissolver os limites entre o escritor e a ficção. Essa perspectiva de analisar as obras de Caio totalmente vinculada ao aspecto autobiográfico é um tanto quanto problemática no sentido de categorizá-lo como mais um autor que escrevia textos autobiográficos e uma forma de hierarquizar diretamente um estilo de escrita a uma qualidade essencializada das vivências de Caio como algo já esperado. Como a literatura sendo um prisma em que não existem distorções entre os procedimentos formais de sua escrita e os acontecimentos em pedaços das ocorrências em sua vida, e que aqui, chamaremos biografemas abreunianos, porque a sua escrita seria simplesmente um relato direto de sua vida e de si mesmo.

Quando propomos uma crítica literária bixa, especialmente com os trabalhos de Arenas (1992), Secron Bessa (2002), Souza Leal (2002), Lopes



(2002), Moriconi (2002), Braga Júnior (2006), Borges (2008) e Alós Peres (2019) sobre a escrita de Caio, estamos pendendo mais à uma construção do conceito de autoficção que necessariamente à noção de autobiografia, posto que estamos pensando a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras desveladas que todo discurso literário implica, dando protagonismo literário ao processo de subjetivação da transmutação. Seria uma transposição de elementos reais, em que o escritor desconcerta e manipula os biografemas, espaços, tempos, personagens, formas outras de narrar. Melhor dito, não necessariamente as grandes temáticas que Caio se debruça são reais do ponto de vista da factualidade de sua vida, mas cria uma ficção do eu, uma narrativa às avessas em que o papel do escritor Caio e o da pessoa Caio se confundem, um pleno exercício da morte foucaultiana do autor (1992).

É interessante salientar que o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro, inseparável do de fora, condicionado por ele. Um jogo de elipses, metonímias, metáforas, comparações, uma profunda articulação com a linguagem que muitas das vezes as fronteiras entre os binarismos cotidianos ora se espraiam, ora se borram. Com isso, colocaremos dois contos para serem articulados entre si, na qual essas discrepâncias entre as fortunas críticas serão trazidas novamente à tona quando oportunas.

1. “Terça-feira gorda”

O primeiro conto a ser analisado, o *Terça-feira gorda*, presente na primeira parte do livro chamada “O mofo”, já com o seu adjetivo caracteriza uma espécie de desmesura, de excesso, da aura do descontrole como se a terça-feira pudesse ser colocada como um tempo que devesse ser



aproveitado em todas as suas possibilidades e oportunidades até o fim, dar o máximo do aproveitamento deste dia. O conto se desenvolve pela descrição do contato amoroso entre dois homens no último dia de Carnaval, ou seja, todas as relações e acontecimentos se desabrocham por meio desta data comemorativa. Daí a profunda conexão entre o substantivo “terça-feira” e o adjetivo “gorda”, isto é, aproveitar ao máximo a festa da carne porque seria o último dia disponível para isso. Após o findar desta terça-feira, vem a quarta-feira de cinzas em que ocorre um total jejum e abstinência da carne.

O enredo começa com o advérbio “de repente” que já localiza uma das características literárias do escritor porque, muitas das vezes, no enredo de seus contos, romances e crônicas, não existe uma construção gradual e camadificada do processo de vida, já que os acontecimentos em Caio são da ordem do efêmero, do ininterrupto, do rápido, do instante, do descontrole do agora que não possuímos controle. A “escrita do de repente” de Caio se faz pela bagunça com as nossas convenções impregnadas supostamente de controle, de mediação narcísica. Caio quer acabar com qualquer tipo de controle e precisão do tempo, do espaço, das pessoas e dos papéis sociais, já que os acontecimentos são atravessados entre si e convivem diariamente com os movimentos do inédito, das descobertas corriqueiras.

Assim, a narrativa em primeira pessoa ao longo de todo o conto já começa com o retrato de um flerte entre os dois, dando indícios com o corpo do suposto interesse nutrido por ambos: o sambar bonito, a vinda em sua direção, os olhos que sorriem, a ruga entre as sobrancelhas que escondia o acalento da aprovação. A descrição pelo narrador-testemunha do outro rapaz é repleta de referências da cultura afro-brasileira em que Xangô, Iansã, Oxaguiã e Ogum Beira-Mar se colocam numa condição própria de caracterização visual do homem com o seu samba nas pontas dos pés, a



tanga vermelha e branca e a purpurina na cara. De antemão, aqui, ocorre uma descrição do parceiro que paira o ar do estético das cores, de uma mistura de suor com purpurina. Entre os dois, o corpo-dançante pulsa e a agitação se coloca dos pés à cabeça em que o corpo inteiro diz algo mesmo ainda sem dizer verbalmente.

No primeiro parágrafo, ocorre toda uma descrição da vontade, da necessidade de aprovação do outro e do flerte que perpassa não só o interesse físico, mas de algo que se escapa pela dança do corpo-rítmico que os une. O segundo parágrafo se inicia com o narrador descrevendo a generalização do suor de todas as pessoas no espaço carnavalesco e o suposto fato de já ter encontrado o parceiro em outro lugar se concretiza em uma determinada passagem que localiza uma outra característica da literatura de Caio: “Eu tinha andado por muitos lugares” (ABREU, 2019, p.53).

Essa frase que, de alguma forma, caracteriza o narrador que descreve a situação pode ser pensada em uma abordagem ainda maior, como se partisse deste narrador especificamente para outras projeções no campo ficcional. Ou seja, as personagens abreunianas estão nesta condição paradoxal, já que estão em deslocamento, em movimento constante, em um processo de devir. Não são personagens que se colocam passivamente em relação aos acontecimentos cotidianos da vida, muito pelo contrário, são seres duais despejados, demonizados, violentados e machucados pelo mundo em que buscam, através de algum subsídio uma possibilidade para construir um sentido desmontável sobre a vida, como drogas, sexo, álcool, sonho, desejo, loucura, filosofia, marxismo, desilusão amorosa, traição. São personas que não param e também não podem parar, já que a parada “representa o risco da amputação” (PEN, 2006, p.5) e exprime a perda de



sua própria identidade e, por isso, optam por uma dança sem fim. A ideia é que, essas personagens, assim como as do conto que, são anônimas, desnomeadas entre si em que não se conhece o paradeiro identitário de cada uma, vivem à margem da vida normativa, em que “no universo de Caio Fernando Abreu, todas as personagens se angustiam, lidam com a sua própria fragilidade, mesmo que se situem dentro dessa ou daquela classe social que reflete um reconhecimento da relatividade das certezas e das situações que faz a própria fratura da realidade” (SOUZA LEAL, 2002, p.118).

É como se a multidão em sua potência universal pudesse diluir a especificidade unitária do indivíduo com o seu nome e gerasse uma abstratização do ser humano em que se não chama mais a atenção por suas características pessoais em meio a uma massa humana que o envolve, daí a imagem do Carnaval. São personagens que estão trilhando um caminho ontológico para se entenderem como sujeitos, uma ânsia por andar por muitos lugares e conhecer muitas pessoas, porém serem talvez vazias numa condição de bagagem existencial.

O andar por muitos lugares é uma desterritorialização do devir, em que muito se movimenta, mas pouco se concretiza algo sobre a vida. A experiência de se introjetar em diferentes espaços pelo narrador-estrangeiro serve como uma relação direta que se faz com um eu-desejante que atravessa muitos pólos de existência e pela busca de grandes construções sobre a humanidade, mas que se revela ao final uma busca ao nada, a algo desconcertante. A ideia é que esse sujeito abreuniano nunca está estancado em um determinado ponto, mas sempre está em deslocamento, em excessivo movimento, em devir. Daí uma possibilidade de atrelar fecundamente a construção de corpo homossexual e cidade, em que esse corpo dissidente de



gênero e sexualidade, formado pela política do desejo, também é constitutivo do espaço urbano porque se desloca conjuntamente.

Esse jogo de sedução entre os dois homens se coloca num movimento de um descompasso entre uma não comunicação verbal que se faz pelo comunicar corporalmente. “Só que não havia palavras. Havia o movimento, a dança, o suor, os corpos meu e dele se aproximando mornos, sem querer mais nada além daquele chegar cada vez mais perto” (ABREU, 1982, p.54) em que, mais uma vez, o narrador dá foco ao momento, ao instante e ao inesperado que se misturam ao movimento do corpo dissidente cheio de brilho e suor. Os dois se encontram. A partir daí, a descrição se coloca numa espécie de retrato cinematográfico que vai se dando aos poucos, em que se dá destaque ao olhar marcante, ao movimento de dança como uma onda que desce o corpo, aos sorrisos de malícias, aos pêlos molhados se roçando.

De alguma forma, Caio insiste em não dar de bandeja ao leitor uma linguagem fatídica do que está acontecendo, mas depurando os detalhes, em que até no encontro verbal dos dois, há uma insistência nessa potência dos pormenores, do movimento paulatino que se intensifica com orações curtas e com uma linguagem concisa. Antes de ocorrer uma comunicação linguística, um parceiro toca o rosto do outro, ou seja, se dá prioridade ao toque e ao contato corporal em detrimento de uma interação verbal que, depois, se evoca com um elogio ao corpo do outro e o termo “bicha” aparece pela primeira vez no enredo:

Você é gostoso, ele disse. E não parecia nem *bicha* nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem gostando de outro corpo, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão



aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. (ABREU, 2019, p.54).

Aqui, antes do conteúdo propriamente dito, gostaríamos de dar um foco à forma que Caio constrói uma linguagem concentrada e elíptica com uma sintaxe truncada que une diretamente discurso direto e indireto sem a utilização de travessões e aspas, a dizer, tudo é colocado dentro de uma única narração, gerando uma espécie de construção sintática corrosiva aglutinadora. Corrói-se a pontuação, aglutinam-se os discursos. Mais que isso, existe uma narrativa que se repete muitas das vezes, ou seja, o diálogo e a conclusão que se traz disso é reiterativa porque é apenas o caso de um homem gostando do corpo de outro homem, algo muito semelhante ao “Diálogo” que abre a primeira parte do livro⁴.

O apelo ao corpo se coloca essencialmente como *leitmotiv* deste conto. É a potência do corpo dissidente, matizado pelo brilho do Carnaval e por um movimento próprio de um corpo dançante, que se coloca na formação do desejo e da subjetivação. Mais que qualquer tipo de interação verbal entre os parceiros, o corpo se coloca como um velcro performativo que entrelaça o desejo, a vontade, a conexão, o tesão no ar, “um encontro, um curto-circuito, uma captura de código que cada um se desterritorializa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.112). O termo “bicha” aparece no conto como forma

⁴ O primeiro texto que abre o livro é “Diálogo” que, de alguma forma, se revela presente e desdobrado em todos os outros contos do livro. O texto revela o contexto de um diálogo entre dois companheiros, compostos das personagens A e B, na qual gera uma teia de incompreensões, de mal-entendidos. A mensagem enunciada é simples porque o companheiro A quer enunciar ao companheiro B que é o seu companheiro. Entretanto, a mensagem não se concretiza ao longo de duas páginas porque tudo é ruído, confusão, dúvida, repetições, negações, vontades frustradas. Por isso mesmo, abre a primeira parte do livro chamada “Mofos” porque materializa a incompreensão nos laços sociais que dificultam a interação verbal dentro de um contexto histórico da pós-ditadura civil-militar no Brasil.



de localizar uma construção imagética que se faz para um determinado grupo social que apresenta determinados trejeitos femininos em relação ao corpo, ou seja, o fato do parceiro “não parecer bicha” constrói uma visão esterilizada de um corpo que não apresenta determinadas características supostamente encontradas no outro gênero. O termo revela o discurso homofóbico na década de 80 em que aparece como uma ideia carregada de um feminino menorizado, de um estigma do homem efeminado.

Ou seja, o corpo do parceiro de alguma forma se coloca numa visão normatizadora em que não aloca elementos ambíguos entre o masculino e o feminino, mas um corpo discreto, da não desmesura, da não bicha louca (PERLONGHER, 2008). A expressão utilizada é rebaixada na mobilização do interesse de um homem almejando o corpo de outro homem. É essa simplicidade que o narrador expõe, a potência de um corpo masculino querer outro corpo masculino. Nisso, os dois trocam um “quero você” em um instante imediato que perpassa novamente o toque ao corpo: a barriga, a superfície, a pele, os músculos expostos ao sol.

É neste momento quando o par amoroso é envolvido que o espaço não se torna mais um contexto de potência do encontro entre dois homens que simplesmente queriam ser tocados e desejados, mas em um lugar que os reprime, os inibe, os censura. Em meio aos olhares desviantes repletos de preconceitos e repressão dessa multidão hetero-cis-normativa do Carnaval, os homens são atacados verbalmente por um “olha as loucas!” (ABREU, 2019, p.54), em que o grito representa uma visão homofóbica que se reitera no próximo parágrafo com “ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas!” e “veados, a gente ainda ouviu” (ABREU, 2019, p.54). Constantemente, essas “loucas” são vistas com estigma pelo outro “normal”, mas mesmo assim, continuam a se relacionar fisicamente pela aproximação entre as bocas, a



repetição incisiva do figo ser uma flor. O desejo sexual aqui, pensado numa condição filosófica spinoziana da arte dos encontros (2008), se associa, agora, à droga, em que um dos parceiros coloca uma “bolinha em um envelope metálico” na língua. Em meio ao suor do Carnaval, do clima quente, de agressões verbais, de repúdios ao contato iminente entre dois homens e com empurrões, os corpos dissidentes se drogam. Esse corpo dissidente, formado pelo desejo sexual e pela loucura narcótica, se mistura a um ambiente que ora é libertação sexual para os homossexuais, ora é o lado profano mais decadente do Carnaval que merece ser escondido e eliminado pelo regime da heterossexualidade compulsória.

Após os insultos que coloca os dois homens em outro lugar, um deles percebe que não usavam máscara e que havia lido em algum lugar que a dor era a única emoção que não usava máscara, e aqui, pensamos que a máscara deve ser analisada como uma das metáforas mais potentes do conto que localiza não só a política da dissidência de gênero e sexualidade que os envolve, mas por extensão todo um conjunto de hipocrisias, falsidades e ideologias dessalgadas que se espraiam pela sociedade brasileira ao longo da data comemorativa. A metáfora deságua numa amarga ironia.

A máscara, vestimenta tipicamente utilizada na data como alusão à fantasia e a formação de outra identidade para se descaracterizar o que de fato o indivíduo é/ou se identifica, na realidade, não é utilizada pelos dois homens. Eles dão vazão ao desejo, à libertinagem, ao assumir da forma mais glamourosa e carnal o que de fato se é. Porém, logo após a confissão da supressão do uso da máscara, o narrador assume que era proibido ou perigoso não usar máscara em pleno Carnaval e, nisso, existe um profundo descompasso entre, na teoria, ser uma data comemorativa construída



ideologicamente no movimento de liberdade sexual e o fato de, na prática, esses corpos serem reprimidos pelas outras pessoas.

Aqui, a metáfora é cirúrgica porque não atinge apenas o casal homossexual, mas a falsidade, a corrupção ideológica que as pessoas assumem perante esta data em que muitas das vezes a heteronorma até aceita que esse corpo marginalizado exista, mas apenas neste recorte temporal, o que não ocorre no final do conto. O efeito do real (BARTHES, 1971) exposto por Caio é que, mesmo no Carnaval em que não se deveria usar máscaras, ainda é preciso reiterar essa condição porque é preciso mascarar o desejo, privar a liberdade sexual, reprimir os impulsos de um homem querer beijar outro. É perigoso, dolorido, proibido não usar máscara no Carnaval.

Por assim dizer, o fato de usar máscara parece apontar para um sujeito incluso em um modelo de padronização e normatização do comportamento submetido a um poder imposto diferentemente da ação de não utilizar máscara que representa o contrário, pois é a insubordinação e o autêntico encontro dos desejos e dos afetos de um corpo que não quer se colocar numa construção fixa de si mesma, mas que quer se desmascarar de um regime que o prende de alguma forma. Assim, a falta de reconhecimento das pessoas, a seleção das esferas de aparição e os enquadramentos ao redor das personagens marcam, de algum modo, a manutenção que as máscaras têm de proteger e simbolizar a intensidade que realiza ou não na recreação das aparências sociais. Existe um jogo irônico entre se mascarar e manter os padrões vigentes da heteronorma e se desmascarar e correr o risco da morte precoce.

Na continuação do enredo, saindo do ambiente que os censurava pelo exercício sexual da liberdade de gênero, eles migram à praia em que esses



corpos cheiram pó em uma nota enroladinha de cem. É interessante colocar que a cada vez que esses corpos dissidentes vão sofrendo as espúrias do ambiente mais vão entrando em contato com as drogas como se quisessem a todo custo suprimir a lucidez. O elemento narcótico tanto possibilitaria a fuga de uma realidade concreta atormentadora em que não se pode ser aquilo que é quanto uma forma de potencializar o desejo, o encontro. Por isso, dar lugar ao êxtase, ao movimento químico-mental é gerar um alocamento em um estado de confusão, transe, tesão, transcendência, loucura, anestesiamiento do real.

Além da máscara, outra profunda metáfora é a do plâncton. Ele geralmente é composto por organismos muito pequenos e apenas alguns deles possuem a capacidade de bioluminescência, em que são caracterizados pela incapacidade de vencer as correntes, vivendo à mercê da força das águas, daí a etimologia da palavra “plâncton” que vem do grego "planktos" e significa “vagar”. Esse processo do brilho criado pela própria matéria sobrevivente não é algo simplesmente de reações químicas pela liberação de calor nem só da beleza pelo espetáculo molecular, mas também proporciona uma comunicação biológica entre os organismos que se adequa como um mecanismo de defesa que serve para assustar alguns predadores, fazendo com que o animal pareça maior do que é ou tóxico. Ela também pode ser usada para a comunicação entre membros da mesma espécie e para atrair presas menores. É a capacidade que esses seres vivos possuem de brilhar no escuro, de emissão de luz visível.

Para observá-los, é necessário que o mar e o ambiente estejam mais escuros porque a luz artificial pode dificultar a sua visualização. É nesse mesmo sentido, tal qual os plânctons, que esses corpos dissidentes brilham em meio ao escuro da repressão: “Brilhávamos, os dois, nos olhando sobre a



areia” (ABREU, 2019, p.56). Aqui, o nicho ecológico da bioluminescência dos plânctons se faz no efeito de atrair membros da mesma espécie para estabelecer uma espécie de conexão pelo brilho, ou seja, esse misto do parceiro ter a impressão de já ter conhecido o outro rapaz, o abraço forte, o olhar penetrante, a língua lambendo o pescoço do outro, as olhadas, o retirar das roupas e o rolar na areia da praia se colocam numa potência dos bons encontros. E eles brilham porque a escuridão da repressão em meio ao Carnaval os faz ter destaque para se mostrarem maiores do que de fato são.

O sexo em lugar público é conduzido por uma vontade própria de ambos optarem por não saber o nome, a idade, o telefone, o signo, o endereço. Ou seja, Caio, aqui, de alguma forma, quer bagunçar as grandes categorias nomeadas porque a desingularização do outro recai numa lógica de aproveitar o desconhecido, o silêncio do anonimato, a desnomeado. Assim, de um lado, nomear é dar lugar ao complexo, ao organizado e ao fato de dar explicações sucessivas e, do outro, a opção escolhida pelo par amoroso, é de não dar nome porque a complexidade do processo de subjetivação se faz pelo momento que está sendo aproveitado em sua ingenuidade e simplicidade porque os faz brilhar e só isso basta. Qualquer tipo de explicação que transborde o momento, é optado por renegá-la, já que esse jogo de sedução cria uma ética da aparência, uma ética da estética, em que reside a possibilidade do desejo de estar junto (LOPES, 2002).

Tão simples, tão clássico. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um do lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar. Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos. (ABREU, 2019, p.56).

Esse movimento da emissão da fosforescência é muito maior que simplesmente a relação sexual entre o casal, mas representa um brilho que



os une corporalmente de alguma forma. É como se o afeto e corpo dissessem uma possibilidade outra de dois homens poderem se encontrar e desenvolverem uma relação homoafetiva em que o instante diz mais que qualquer outra coisa. Por isso, brilharam juntos. A partir daqui, caminhando para o final do conto, a narrativa entra em uma espécie de *slow motion* em que após o brilho entre os dois homens partilhando o desejo sexual, o penúltimo parágrafo começa com um conectivo adversativo “mas” como se essa partícula pudesse contradizer esse primeiro movimento de construção afetiva entre os dois. Agora, o segundo movimento se abre para um espaço contemplado pela política social da violência que entra em sua potência mais decadente, miserável, precária. “*Mas* vieram vindo, então, e eram muitos”. Tanto o casal quanto os agressores são todos anônimos, todos estão presentes indelevelmente na multidão.

Porém, enquanto o não nomeamento entre o casal representa algo de aproveitar a aura do instante, em contrapartida, o anonimato dos homofóbicos representa essa massa fascista anônima reativa que violenta, reprime, mata. Como categoria de análise social, a precariedade pensada por Butler (2008) é uma implicação de viver socialmente, ou seja, o fato de que a vida de alguém está sempre nas mãos do outro, é sempre a sua vida exposta ao outro, ou melhor, as vidas do casal dissidente estão nas mãos dos opressores. Entre os gritos dos homens conclamando de medo, os agarrões a um espaço vazio e os insultos verbais dos opressores chamando-os de “loucas”, o primeiro traço da violência física já se concretiza com um pontapé nas costas que fere um dos parceiros, porém se levanta. O outro homossexual continua no chão. Assim, a narrativa se coloca em um processo de retaliação física do corpo gay: socos, pancadas, empurrões, o brilho de um dente caído no chão, um conteúdo sanguinário. A cada oração,



uma torrente de violência. Mesmo com a vontade de um dos parceiros ajudar o outro pela tomada de sua mão e de protegê-lo com o seu corpo, foge sozinho e nu pela areia molhada. Um dos parceiros foge e o outro continua ensanguentado se debatendo no chão.

O conto acompanha a estatística porque o corpo perpetra a vida que não vale nada, uma vida descartável, uma vida coisificada e mercantilizada, um corpo que não importa, uma vida não reconhecida como vida. É o mais um, a história numerada, o que se acrescenta à estatística de outro corpo homossexual sendo violentado na massa brasileira. É o ser linchado, escorraçado, violentado na sua forma mais brutal. Indo mais além do final do conto, mais do que a ação de um dos parceiros correr, o que nos interessa aqui é pensar esse corpo gay dilacerado por murros com sangue espalhado pelo chão e com hematomas. Colocando a grande indagação butleriana, levando em consideração as estruturas sociais da percepção, essa vida não seria passível de luto porque “a sua perda não é lamentada porque a sua vida nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida” (BUTLER, 2008, p.64). Mais que nunca, essa distribuição desigual do luto, a regulação no processo de comoção e os esquemas interpretativos aparecem com toda a potência reflexiva.

Os corpos passam a existir e deixam de existir como organismos fisicamente persistentes porque estão colocados sob o risco de deixarem de sobreviver porque essa vida vulnerável pode ser eliminada de uma hora para outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sob nosso controle. Mais que uma ontologia corporal, é uma ontologia social porque o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente bem como as exigências de sociabilidade que incluem o desejo, o poder, a sexualidade, o trabalho, a linguagem.



Em sequência, o último parágrafo do conto se coloca numa sobreposição de três imagens que ocupam a mente do narrador, uma espécie de mosaico cubista. Primeiro, a do corpo suado do parceiro sambando vindo em sua direção como no primeiro momento em que se encontraram, depois, a do movimento de emissão de luz pelo contato sexual entre os dois e a última como uma queda lenta de um figo maduro que se esborracha contra o chão em mil pedaços sangrentos. Aqui, antes de tudo, deve-se dar um destaque à linguagem de Caio, como ela vai sobrepondo, elemento por elemento, que concretiza uma linha tênue que vai do começo ao fim da narrativa numa capacidade de síntese, de concentração de tempos, de uma montagem cinematográfica. Não só no sentido da linguagem, mas também de um trabalho que Caio faz com o gênero textual do conto em que na década de 80 no Brasil, a forma se proliferou pela sua rapidez e imediaticidade estrutural (CANDIDO, 1975).

A imagem que termina o conto é a do figo, em que a metáfora aparece por três vezes ao longo do enredo e acompanha diretamente os três momentos descritos no mosaico: a primeira vez aparece mais ao começo do conto em que um dos parceiros diz ao outro que o figo é uma flor no momento em que se conhecem no Carnaval, na segunda reaparece no momento em que os dois estão se relacionando sexualmente como algo análogo aos “figos maduros apertados um contra o outro com sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente” (ABREU, 2019, p.56) e, finalmente, termina aparecendo no momento em que o ato de linchamento se concretiza como uma fruta que se esburacha no chão em que suas sementes são espalhadas assim como o sangue ao redor do corpo gay espancado. Assim, o figo, fruta de estrutura carnosa e succulenta, na qual encerra inúmeros frutos desta espécie que são confundidos com as suas



sementes, é colocado como representante do desejo entre o casal homoafetivo em que a medida que a conexão entre os dois vai se intensificando, o fruto vai se amadurecendo, até se esborrachar no chão.

De fato, o figo representa uma linha vertical que representa a ascensão e a queda do corpo homossexual dentro da narrativa, ou melhor dito, como um florescimento do fruto até o seu desabamento do pé. A figueira sugere uma representação destes movimentos narrativos, ou seja, primeiramente o fruto está florescendo como uma metáfora da promessa e da concretização do beijo entre os dois homens, depois se amadurece como o contato sexual entre eles e finalmente cai no chão quando o fruto se desvincula diretamente da árvore que o sustentava como o corpo gay violentado esfacelado. Caio não expõe apenas o perigo iminente desta suposta máscara democrática que também mata, mas um estilhaçamento que desaba o corpo, o desejo dissidente. O desfecho do conto desempenha uma maneira de rejeição à individualidade e a dessemelhança que denuncia o autoritarismo e a intolerância da sociedade.

2. “Aqueles dois: história de aparente mediocridade e repressão”

É com essa implicação de uma camada de pseudotolerância dentro de uma sociedade brasileira intolerante exprimida em *Terça-feira gorda* que saltamos ao conto *Aqueles dois: história de aparente mediocridade e repressão*, última narrativa que fecha a segunda parte do livro chamada “Os morangos”, dividida em seis sessões. Diferentemente do primeiro conto em que se abre com o advérbio “de repente”, a primeira sessão do conto se abre com supostas conclusões em que o estabelecimento onde Raul e Saul trabalhavam era considerado um “deserto de almas” e, antes de tudo, as



personagens aqui são nomeadas. Ou seja, não existe uma massa anônima estendida pelo Carnaval, mas personagens construídas pelo processo de subjetivação dentro do ambiente corporativo. Elas aqui, de alguma forma, possuem história, localização, formação, gostos, preferências pessoais.

Sendo assim, contrariando o vazio dos empregados que trabalhavam naquela empresa, Raul e Saul, desde o primeiro segundo do primeiro momento que foram apresentados entre si, já se reconheceram porque uma alma especial de fato reconhece outra em um deserto de almas. O discurso, agora, não é mais de primeira pessoa com um narrador-testemunha que constrói uma espécie de relato que possivelmente vivenciou, mas uma narração de terceira pessoa um pouco mais distanciada, que narra cada passo da aproximação afetiva entre os homens. Acima de tudo, existe um projeto literário que singulariza a camada afetiva destes dois rapazes sozinhos com as suas características individuais e vivências humanas.

Primeiramente, Raul tinha 31 anos, vinha de um casamento heterossexual fracassado, ouvia música, tocava boleros em espanhol e vinha do Norte, já Saul possuía 29 anos, vinha de um noivado heterossexual terminado em um dia, de uma frustração profissional com a arquitetura, de uma paixão por desenhos e vinha do Sul. A paixão pelo cinema os interligava. Os dois rapazes, quando são aprovados no mesmo concurso para a mesma firma, são incorporados ao ambiente de trabalho de uma forma discreta e a amizade entre os dois é consolidada aos poucos tanto que o final da primeira sessão aponta uma construção afetiva baseada na lentidão em que mal perceberam que estavam se aproximando e se misturando entre si. Aqui, é interessante salientar o foco que Caio dá ao caráter processual da relação afetiva entre Raul e Saul, comprovado não só na construção formal das seis sessões que compõem o conto, mas de uma relação que vai se



dando aos poucos, de uma formação de autoconhecimento compartilhado pelos dois homens.

Já na segunda sessão, acompanhando a mesma ideia da primeira, os dois moços são descritos fisicamente e revela que não possuíam ninguém conhecido na cidade, a não ser si próprios. A cidade aparece como palco de busca de melhores condições financeiras e de uma estabilidade social, ou seja, cada um dos rapazes sai de cantos opostos do país para chegar na metrópole em busca de melhores oportunidades por ser “o lugar do fluxo constante de pessoas e objetos, a sede de economia monetária” (SIMMEL, 1903, p.116). Eram dois homens bonitos, o que causava uma espécie de nervosismo entre as mulheres da repartição porque a cada dia que se passava, eles não se rendiam aos encantos das moças em detrimento da amizade entre os dois. “Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia” (ABREU, 2019, p.146) é a oração que termina esta segunda sessão, em que justamente por mais que exista toda uma predominância das características de reprodução da identidade individual de cada rapaz, o não-dito, o campo de uma secreta harmonia os une, uma zona intersticial onde apagam-se todos os limites, todas as fronteiras. Há algo de um quê de não explicação, de uma interligação de almas que os compacta entre si, passando de dois a um-só. E essa é uma das tensões do conto porque existe uma indefinição na relação entre Raul e Saul, já que o leitor pode especular muitas possibilidades interpretativas: podem ser amigos, dois homens se conhecendo, dois parceiros de trabalho, dois rapazes dando indícios de uma relação homoafetiva ou pode ser tudo isso junto. É tudo dúvida, interrogação, incerteza. Como se esse segredo da relação homosocial entre Raul e Saul, o conteúdo do conto, acompanhasse a dimensão da forma do gênero textual no sentido pigliano em que “reproduz



a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 1991, p.94).

A questão é que o conto confunde os rótulos impostos dentro de uma relação afetiva entre dois homens, porque não se importa o que é, uma definição propriamente da relação, mas o que se sente. Como num espelho, olhando ao contrário, de trás para frente, quase-homônimos o nome de Raul se lê “luar” e o de Saul se lê “luas”, estão regidos pela simbologia em Lua, da noite, do escuro, do escondido, do velado, do secreto. O encontro entre essas duas almas perdidas é potente e é só isso que importa, nada mais do que o brilho de dois homens se conhecendo, se aproximando, se misturando afetivamente entre si.

A partir da terceira sessão, o conto ganha uma modalidade de articulação com referências interculturais, na qual a relação entre Raul e Saul vai ganhando um contorno que perpassa o cinema, a música, as artes em geral. Acreditamos que não dar enfoque a essas referências multiculturais que aparecem dentro da obra de Caio, é cometer um equívoco literário no sentido que a obra do escritor é permeada pela música popular brasileira, pela tradição cultural latino-americana, pelos discos, pelos filmes. Localizar esses elementos híbridos, que unem literatura às outras artes, é articular em essência as tessituras do conto.

A primeira referência cultural que aparece no conto é o filme *Infâmia* (1961) dirigido por William Wyler motivado por uma adaptação da peça de Lillian Hellman chamada *The children's hour* (1934), em que se conta a história de duas professoras norte-americanas, Karen e Martha, que são acusadas por uma de suas alunas de supostamente manterem relações homoeróticas entre si e de abusar das estudantes. A citação do filme dentro do conto é colocada de uma forma suavizada, abafada, tênue. Saul conta a



Raul que gosta do filme com uma fala baixa até ser interrompido e convidado para conversarem em outro lugar, fora do ambiente de serviço, como uma espécie de assunto cerceado. A todo momento, o narrador descreve a repartição como um prédio feio que parecia mais uma prisão ou uma clínica psiquiátrica, ou seja, uma prisão não só sentido de Raul e Saul não poderem conversar sobre determinados assuntos e gostos pessoais, mas por não poderem, de alguma forma, se aproximarem entre si de uma forma fluida dentro do espaço de trabalho porque a todo momento são vigiados, privados de sua liberdade, sendo submetidos muitas das vezes à vontade dos outros colegas de serviço em relação aos padrões de comportamento.

Aqui, existe a concepção política foucaultiana (1989) associada à definição de poder não como algo de uma lei opressora, autoritária e que vem de cima para baixo que torna os indivíduos passivos diante dela, mas na noção que está disseminado pelo ambiente que os reprime, ou seja, está presente horizontalmente nas relações interpessoais entre os membros da empresa. O poder não está acima do homem, mas faz parte constitutiva de suas ações. Assim, os tempos de conversa são suprimidos para não dar indício para os outros colegas de “algo mais” sendo desenvolvido ali, já que as moças em volta espiavam e às vezes até cochichavam sobre o grau de intimidade da relação entre os dois.

Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito. (ABREU, 2019, p.149).



É nessa passagem do conto que Raul e Saul confessam esse “nó apertado no fundo do peito”⁵ dentro daquele espaço de serviço. Assim, a paixão de ambos pelo cinema vem nutrida de um compartilhamento das experiências e vivências pessoais de cada um com os passados, os sonhos, as esperanças, as frustrações. Ainda na mesma sessão, outra referência cultural aparece no momento em que Raul pega o violão e canta *Tu me acostumbraste* para Saul em uma festa. A música espanhola, de 1973, com letra de Frank Domínguez, tem em seus versos: “Yo no concebía/cómo se quería/en tu mundo raro/y por ti aprendí/por eso me pregunto/al ver que me olvidaste/por qué no me enseñaste/cómo se vive sin ti”, em que a canção no geral revela um sentimento de familiarização e adaptação do sentimento amoroso. Uma conexão entre os dois não mais apenas entre o ambiente do trabalho, mas de uma relação extra-corporativa e que chega a uma articulação afetiva materializada pela música.

Abrindo a quarta sessão do conto, o narrador expõe a duração temporal da relação entre os dois chegando a quase seis meses, em que Raul canta algumas músicas para Saul. Mais que todas as outras sessões, essa aparece cada vez mais as músicas espanholas de bolero, como *Perfídia*, *La barca* e *Contigo en la distancia*. A primeira música é um bolero de 1939 do compositor mexicano Alberto Domínguez muito tocada nas noites de danças de clube, já a segunda e a terceira canções são do também cantor mexicano Luís Miguel, a segunda um bolero de 1991 e a terceira um romance também do mesmo ano com os seguintes versos: “No existe un momento del día/en que pueda apartarme de ti/el mundo parece distinto/cuando no estás junto a

⁵ Esse mesmo “nó no peito” sentidos por Raul e Saul aparece no conto *Os sobreviventes* na primeira parte do livro chamada “O mofo” na seguinte passagem: (...) “Já li de tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?”. (ABREU, 1982, p.21).



mi/No hay bella melodía/en que no surjas tú/ni yo quiero escucharla/si nos la escuchas tú”. Em uma das músicas, Saul gostava principalmente da parte “sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón” e esse verso do bolero espanhol sintetiza o contexto de formação dessa amizade, em que, ambos quietinhos e partilhando muitas de suas emoções pessoais, constroem uma inquietude no coração. A relação afetiva é suavizada para os outros, porém existe uma agitação nos sentimentos de cada rapaz.

Em seguida, a narrativa descreve o programa à noite que Raul e Saul assistiam, acompanhados de uma garrafa de conhaque, o filme italiano *Vagas estrelas da Ursa* de 1965, de gênero dramático, dirigido por Luchino Visconti a partir do poema *Le ricordanze* do poeta italiano Giacomo Leopardi, em que o filme conta a história do relacionamento amoroso entre Sandra e o seu irmão Andrew, na qual pode ser pensado como um estudo sobre a memória, o desejo, o erotismo, os amores proibidos. O interesse pelo filme dos dois é sobreposto ao cantar da música *Io che non vivo*, uma música italiana de Senza Te de 1965 com os seguintes versos traduzidos do italiano ao português: “Eu que não vivo mais de uma hora sem ti/Como passar uma vida sem ti/És minha, és minha, e nada, tu sabes/Poderá um dia nos separar”, uma canção propriamente de invocação amorosa indo ao encontro do posicionamento de Lopes (2002) quando afirma que no conto se emerge um amor entre dois homens motivado pelo simples cotidiano, uma fatalidade inesperada rumo à afirmação do campo afetivo.

Ao passo que essas referências multiculturais são trocadas entre eles, mais a relação afetiva vai se espriando e se intensificando, de forma a ocupar outros lugares e outros dias da semana, em que fumavam, bebiam, jogavam cartas, falavam o tempo todo. Mais uma vez, a narrativa se



desemboca em mais dois boleros espanhóis, o primeiro é *El día que me quieras* de 1994 interpretado por Luís Miguel e o segundo é *Noche de ronda* de 1935 cantado por Agustín Lara, ambas canções demonstram a dor que o amor transmite aos seres amados.

Ao final da quarta sessão, os dois chegam ao serviço com os cabelos molhados, na qual as moças não conversaram mais com eles a partir deste fato, sendo interpretado justamente como um indício material da relação homoerótica. Aqui, a narrativa atingindo o seu ápice de abordagem intercultural, se coloca na formação de uma linha horizontal em que a repressão e a censura se perpetram pela violência simbólica aos dois rapazes e uma linha vertical em que o bolero espanhol e o ritmo da música tomam lugar do dito pelo não-dito entre eles. Se cria um descompasso em que o jogo das músicas amorosas espanholas são contrapostas a um ambiente que os censura. E é nisso que atravessa o título do conto, ou seja, o pronome demonstrativo no plural “aqueles” dá uma ideia de indefinição, de um apontamento para um distanciamento movido por um jugo de desprezo, de desmerecimento, de estranheza. Não estão próximos nem do emissor, nem do receptor, estão além. Às margens, isolados.

O subtítulo, por sua vez, ressalta essa hipótese no sentido que a ocupação do ambiente de trabalho por Raul e Saul é fomentada pela repressão e pela mediocridade, em que essa posição mediana dos colegas de trabalho se faz pela infelicidade que possuem ao verem um processo de autoconhecimento entre dois homens, dando indícios de uma certa fratura dissidente ao regime da heteronormia. A visão medíocre se faz pelo fato destes homens supostamente ferirem os padrões do regime da sexualidade, criando um colapso da norma. Se na primeira e segunda sessão são desenvolvidas o processo de primeira afinidade entre Raul e Saul, na



terceira e na quarta a forte presença de elementos artísticos, sonoros e visuais, na quinta sessão temos o papel de como a falta de um se materializa pela ausência de algo, ou melhor, uma experiência do faltante. Assim, a penúltima sessão se abre com a ida de Raul ao Norte e Saul passa uma semana sem ele, na qual fica desorientado, cabisbaixo. Até sonhou que as pessoas da repartição estavam caminhando todas de preto os acusando de algo. Quando Raul chega de viagem, Saul corre em direção ao abraço.

Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No silêncio era possível ouvir uma torneira pingando longe. (ABREU, 2019, p.152).

Sem sombra de dúvidas, aqui, o afetivo toma conta da narrativa pela concretização do abraço. Nunca antes haviam tido propriamente um toque particular, na qual a impossibilidade do toque entre eles também é algo angustiante e desesperador (SECRON BESSA, 2002), mas apenas sugestões e trocas de músicas, de cantos, de expressões, de gostos. O toque, a pele como fronteira última do corpo. O abraço, mais que tudo, é a imagem⁶ que os une e faz com que os seus corpos brilhem porque realça a potência dos encontros bons. Ocorre a criação de um entre-lugar afetivizado pelo abraço que dura o tempo de um cigarro acendido até tornar-se cinzas em que simboliza carinho, amor, amizade, sensibilidade, apoio, consolo, solidariedade.

⁶ Aqui, pensamos a imagem segundo a concepção de Huberman (2011) quando desenvolve a noção de imagem versus horizonte, em que a primeira estaria localizada mais próxima aos lampejos e o segundo à promessa de uma grande e longínqua luz. A imagem, assim, se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de reaparecimentos incessantes.



O silêncio é tão forte neste momento que se escuta uma torneira pingar ao longe, em que o não mencionar do afeto por meio de palavras de carinho, pode ser advindo também da confusão emocional que se passa dentro do próprio ser de Raul e Saul. Existe uma ausência da palavra, pois ela não esboça a emoção, o sentimento. A palavra não dá conta de expressar a amplitude do sentimento. O silêncio e as ações agudizam o envolvimento, na qual “a palavra não diz o tanto que em mim se contradiz a diversidade de que sou feito, de que me vou fazendo” (HOLANDA, 1992, p.53). A experiência da falta de um é desastrosa para o outro porque, quando se vê, um já se torna parte integrante do outro.

Já na última sessão, aparecerem as duas últimas referências culturais, desta vez, o quadro *Nascimento de Vênus* de Botticelli que Raul deu a Saul, remetente a perfeição clássica, harmonia e intimidade, e Saul deu a Raul um disco chamado *Os grandes sucessos de Dalva de Oliveira*, lançado em 1949 pela cantora brasileira, em que a faixa que mais ouviram foi *Nossas vidas*, prestando atenção nos seguintes trechos: “Como já fomos nós dois, tão iguais/e como hoje em dia tornamos-nos tão diferentes/que a vida da gente se transformou/em apenas uns beijos, parecem beijos de quem nunca amou”. Com essa linha sonora, os amigos passam o Natal e o Ano-Novo juntos em que bebem champagne, brindam a amizade, ficam bêbados, deitam nus em lugares diferentes da casa, trocam elogios, “um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro” (ABREU, 2019, p.153). No espaço público da empresa, tudo tem que ser privado, no espaço privado da intimidade, tudo pode ser libertado.

Entretanto, o chefe da repartição, motivado pelo recebimento de cartas anônimas, os demite do serviço sob justificativa de uma “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”



e“psicologia deformada”⁷ de forma a alegar uma preocupação com a reputação da empresa, de ter que zelar pela moral dos seus outros funcionários e de uma manutenção dos “bons costumes” de uma sociedade da norma. Assim, neste contexto, “o homoerotismo aparece, nessas condições, como sinal do arcaico, do primitivo, do disfuncional, quando não do monstruoso, que vem parasitar a harmonia da evolução desejável” (FREIRE COSTA, 1992, p.45). Os funcionários da empresa fiscalizam, comentam, suprimem a interação entre Raul e Saul, mas mesmo assim, a amizade é tão forte que transpassa os limites do serviço. E com um insulto homofóbico de “ai-ai” de um dos empregados da firma quando Raul abre a porta para que Saul entrasse quando saem do estabelecimento após a demissão, é que a violência verbal por parte dos outros companheiros de serviço se faz materializada. “ (...) ninguém mais conseguia trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (ABREU, 2019, p.154), é assim que termina o conto, mostrando que a aparente felicidade da hetero-cis-normatividade que se faz pela eliminação do dissidente do espaço social não recai em um ato de liberdade humana pela supressão do diferente, mas pela infelicidade.

Eles vão embora como se fossem menores, inferiores, degenerados, criminosos, errados, mas, contraditoriamente, quem fica com todas essas

⁷ O chefe da repartição ao demitir Raul e Saul da empresa utiliza expressões para decifrar a relação supostamente homoafetiva entre os dois através de terminologias da medicina-legal do século XIX que enquadrava a homossexualidade como uma patologia degenerativa, uma doença genética. Tal observação é salientada por Freire Costa (1992) quando coloca que “nos fins do século XIX, a empresa chegava a seu termo, na qual o “antigo vício que não tinha nome” transformara-se no “amor que não ousa dizer o seu nome”; o homoerotismo vivia a sua era científica de culpa, vergonha e maldição porque o que antes, pecado contra a alma, era, agora, aberração moral, psíquica e cívica”. (FREIRE COSTA, 1992, p.43).



características são os que continuam a trabalhar na repartição. Ou melhor dito, é como se a intolerância se apoderasse de uma concepção de que a suposta felicidade individual de um sujeito dependesse da infelicidade do outro, isto é, pela inexistência de qualquer tipo de interação amorosa do diferente pela reverberação de um misto de repressão e repulsão. Nos dois contos, a violência se faz presente como algo que ronda a realidade destes sujeitos. Não a violência como apenas expressão das relações de poder em uma sociedade, mas sobretudo, numa dimensão deleuziana (1992), que evidencia o efeito de uma força sobre outra, de uma força sobre algo ou objeto, uma relação de força com a força que permeia um entre-lugar de entre-choque.

A violência é certamente uma mancha terrível, uma maneira de expor, da forma mais aterrorizante, a vulnerabilidade primária humana a outros seres humanos. É uma forma pela qual somos entregues, sem controle, à vontade do outro, um modo em que a própria vida pode ser expurgada pela ação intencional do outro, uma vulnerabilidade ao outro que faz parte da vida física. (BUTLER, 2019, p.33).

3. Conclusões

Por essa “mancha terrível”, mais que essa articulação entre violência física presente no primeiro conto e da violência simbólica exprimida neste segundo sobre o corpo dissidente masculino, é possível colocar o espaço, ou melhor, como a cidade agencia uma efervescência das políticas do desejo de um homem querer outro homem. Assim, segundo Cortés (2008), a profunda relação entre corpo e cidade, corpo e espaço e corpo e arquitetura refletem um desmascaramento da Arquitetura enquanto uma ciência de ótica masculina, heterossexual, branca, classista e universal, supostamente neutra ao determinar, construir, dar gênese ao espaço. Nesse sentido, a construção



da cidade está repleta de produções ideológicas, de um domínio do biopoder, de um lugar organizado em modelos binários que reprime direta ou indiretamente o corpo dissidente, de uma organização sexual da cidade. O espaço é fundamental para o exercício pleno do poder (FOUCAULT, 2010) sob argumentos de revitalização, segurança e qualidade de vida. Por isso, o corpo é cidade.

Em *Terça-feira gorda*, a cidade é colocada como um espaço carnavalesco em que teoricamente significaria um movimento de desorganização da sociedade civil como “um momento em que se pode totalizar todo um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso coração, na qual o Carnaval está junto daquelas instituições que nos permitem sentir nossa própria continuidade como grupo” (DAMATTA, 1997, p.52). Essa carnavalização da vida (BAKHTIN, 1993) criaria momentaneamente uma situação que eliminaria a separação entre os atores e o público, entre os participantes e os espectadores, sendo uma festa promovida que envolve todo mundo, revoga as leis, suprime as hierarquias, supera os medos e permite aos homens adquirir o senso de uma felicidade mais completa. Porém, não é o que ocorre com o final do conto, já que a construção histórica do imaginário brasileiro sobre o Carnaval é dramatizada pela morte de um corpo dissidente de gênero e sexualidade em que, aqui, o espaço está imbricado justamente como um lugar da violência, como um lugar da não-proteção destes corpos marginalizados. Diferentemente de uma visão romantizada do Carnaval como esse momento que deixamos de lado a sociedade hierarquizada e repressiva e ensaiamos viver mais liberdade e individualidade, Caio demonstra essa falsidade que constrói o mito do Carnaval. Ou melhor, não o mito do Carnaval adaptado às pessoas ditas



como “normais” porque curtem, bebem e se mascaram essencialmente, mas como essa data comemorativa, para determinadas pessoas, é limitada, expectorante, definidora de quem vive e quem morre, de quem é passível de luto e de quem não conta como vida vivível.

Outro elemento no conto que se relaciona a agência do corpo no dispositivo da cidade que perpetra “verdades de enunciação, verdades de luz e de visibilidade, verdades de força, verdades de subjetivação” (DELEUZE, 1990, p.141), é a retratação pelo narrador-testemunha não de um eu na metrópole, mas de eu da metrópole que busca a substância química para se drogar, para sair de si mesmo. Um diálogo com o contexto histórico em que a obra foi publicada que misturava a reabertura democrática da nação brasileira pós-ditadura civil-militar, drogas, esoterismo, um contato que localiza os limbos entre a História e a ficção.

É um eu que se confessa, que busca a saída esotérica e alucinógena, que se fratura em busca de si mesmo, que se angustia com a própria sexualidade. Por isso, os sujeitos homoeróticos envolvidos em um espaço que mistura desejo sexual, narcose, autoritarismo e violência, não estão mascarados porque caem na ingenuidade de que o Carnaval teoricamente não precisaria do uso de máscaras porque seria o tempo ideal de amar em sua forma mais plena, uma sensibilidade que desemboca numa violência sem precedentes.

Já no segundo conto, a cidade é pensada como palco não só da potência dos encontros bons entre Raul e Saul, mas de uma materialização do plano do meio urbano ser concedido como uma espécie de laboratório social baseado na segregação, na ordem e no poder. Ou melhor, a construção arquitetônica da cidade mantida sob a lógica para que os indivíduos espiem, vigiem, reprimam e se punam é concretizada pela própria disposição dos colegas de trabalho dentro da repartição e até de um



narrador-observador. É como se essa massa trabalhadora da hetero-cis-normatividade cumprisse uma espécie de olhar panóptico (FOUCAULT, 2008) que tudo vê, tudo sabe, tudo vigia, tudo pune. Isso mostra como o espaço e a arquitetura têm funcionado como verdadeiras tecnologias de gênero e sexualidade (LAURETIS, 1994) no sentido de interferir diretamente na ordem do trabalho em que os rapazes optam pela manutenção das máscaras.

Por isso, a metáfora das máscaras mais que ser uma imagem interligadora dos dois contos é também uma representação das “possibilidades do jogo que vivificam a subjetividade que reside na compreensão imagética da sociedade porque a máscara não oferece apenas um disfarce de um vazio existencial, mas de uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é a velocidade” (LOPES, 2002, p.172). Assim, a máscara, nos dois contos, serve justamente para esse corpo dissidente coexistir com a sociedade da heteronorma, tapando e disfarçando a sua verdadeira identidade sexual, a potência de uma sexualidade dissidente. Diferentemente do primeiro conto em que as personagens sofrem os efeitos mais perversos do desmascaramento que desembocam na morte de um, as personagens do segundo conto preferem utilizar máscaras sociais para esconderem as performances da política de sexualidade que dão origem ao desejo, ao poder de brilhar, ao querer estar junto, a formação de um entrelugar desenvolvido pela estética e política da amizade.

Há uma máscara que se mantém pelos parceiros não só por terem vindo de relacionamentos amorosos heterossexuais, mas também no ambiente privado da empresa pelo medo de serem vigiados e punidos. Mesmo assim, há um profundo desmascaramento do eu fora do ambiente que os reprime, dando lugar a uma relação afetiva que não é possível de se explicar



concretamente, é algo do campo da não-definição, do não-dito, de alguma coisa que se escapa. E mais uma vez, aquecendo a característica das personagens abreunianas serem perpassadas pela lógica do desassossego, nos dois contos também não é diferente, já que nas duas narrativas as quatro personagens, os dois anônimos no primeiro conto e Raul e Saul no segundo conto, estão em deslocamento constante: das marchinhas de Carnaval até a praia, do ambiente corporativo até mesas de bar noturnas regadas com conhaque. A cidade agudiza os efeitos que o eu-dissidente se move pela metrópole em que “por isso, a paixão do estrangeiro, pois entre quedas, fraturas, superações e recomeços, sobrevive o tempo, sobrevive o impulso que faz caminhar, sobrevive a estranheza e a paixão por esse olhar que desloca e esclarece, que se encerra e se abre ao outro, ao desconhecido, ao que virá” (SOUZA LEAL, 2002, p.87).

O desejo sexual e o corpo dissidente se movimentam ao encontro de um eu-mutante que precisa articular as suas máscaras em constante troca sem se deixar dissolver no puro movimento para repensar a espacialidade, partindo da identificação da cidade moderna como labirinto, espaço do anonimato, solidões e tribos, fragmentação e heterogeneidade. Partindo da noção de que precisamos reanalisar as próprias fronteiras que a cidade ocupa para refazer os nossos próprios mapas e nossos espaços de encontro e de afeto, é interessante colocar a chave de leitura que envelopa os dois contos por um viés da defesa da lógica do estranhamento, por uma visualização da transversalidade e por um sujeito plural composto por fluxos e máquinas de desejos.

Levando em consideração uma análise ética sobre os dois contos tendo como base a noção de afirmação da potência criadora dos sujeitos (ROLNIK, 2019), o conceito de afeto na terminologia spinoziana (2008)



surge como categoria filosófica a ser pensada. O que está sendo colocado em jogo é o próprio verbo, o afetar-se. O verbo diz respeito à capacidade humana do que é capaz de nos deslocar, de nos direcionar. Tudo o que existe define-se a partir de um grau de potência que corresponde a certo poder de ser afetado, expandido em suas possibilidades ou as contraindo. O poder de ser afetado apresenta-se pelo aumento da potência para agir, o que nos possibilita a busca pela liberdade, a experimentação da nossa capacidade de existir, a alegria enquanto passagem de uma perfeição menor à uma perfeição maior, o que nos torna potentes e alegres, esses são os bons encontros.

Do contrário, em oposição à potência para agir, nos maus encontros somos tomados pela potência de padecer, sentimento que experimentamos quando nossa capacidade de existir e realizar é diminuída, quando há um impedimento da potência da ação dos nossos corpos, quando o nosso corpo está em decomposição com outro corpo, o que nos coloca em uma relação de servidão. Servidão e liberdade, alegria e tristeza: são nessas possibilidades, relativas ao encontro entre os corpos, o lugar onde reside a ética de Spinoza. E aqui, salientamos que, a definição de encontro se baseia na noção de uma espécie de mistura de um corpo de um indivíduo com outros corpos que formam os nossos afetos. O bom encontro está presente em ambos os contos, já que os dois rapazes anônimos de *Terça-feira gorda* se encontram e compartilham o beijo, o toque, o brilho do corpo homossexual por uma combinação de drogas e porpurinas carnavalescas e em *Aqueles dois*, Raul e Saul se colocam em um processo de conhecimento humano, de se deixarem afetar para poderem se conhecer.

Nessas relações de bons encontros, não existem uma definição hierárquica do que teoricamente seria uma troca mais afetiva ou menos



afetiva, levando em consideração que no primeiro conto a relação homoerótica se dá pelo instante e no segundo conto por uma lógica processual, em que os dois encontros são potentes porque a partir da sua relação há um aumento da potência e, por consequência, um aumento da capacidade de existir de cada personagem. O instante não pode ser sucumbido pelo processual porque são atravessados. O tempo efêmero e o tempo gradativo precisam ser colocados justapostos entre si porque oferecem momentos, oportunidades, contextos, vibrações e desejos dissonantes.

Quando as relações se arranjam de forma a constituir um bom encontro, as partes envolvidas formam algo a mais que as engloba, expandindo a sua potência (DELEUZE, 1980), e esse algo mais é o que afeta o encontro de dois rapazes que já tinham andado por muitos lugares em que a dança do corpo de um se faz pelo ritmo do movimento que os torna potentes, é o que também afeta a estranha e secreta harmonia de Raul e Saul quando se conhecem em um deserto de almas. E existe algo que interliga uma hipótese spinoziana de ler esses dois contos porque, de fato, exprimem a homofobia estrutural dentro da sociedade brasileira dos anos 80, tanto no nível de uma representação física quanto simbólica, mas é mais profundo ainda. É radical porque exprimem a possibilidade dos encontros bons existirem dentro de uma sociedade hetero-cis-normativa que não quer que esses encontros ocorram e muito menos que sejam bons. Ou seja, é o fato de dois homossexuais se conhecerem em pleno Carnaval, trocarem beijos e se amarem publicamente unido ao fato de dois “rapazes bonitos” dentro de um ambiente corporativo se conhecerem e compartilharem histórias pessoais, passados, frustrações amorosas, sonhos e queixas que incomodam estruturalmente a sociedade da heteronorma. A ideia do pensamento



normativo de gênero e sexualidade é que esses corpos dissidentes possam até existir dentro da sociedade, porém em calabouços solitários, em lugares que não existam qualquer tipo de compartilhamento, de amizade, de comunicação, de troca humana, de formação de laços afetivos entre dois homens. É justamente isso que incomoda deliberadamente os agressores nos dois contos porque querem materializar, via morte ou repressão dos corpos homoeróticos, os sonhos de extermínio (GIORGI, 2004).

Assim, as bichas anônimas do primeiro conto e Raul e Saul do segundo agenciam uma construção dos processos de subjetivação através da experimentação dos encontros, ou melhor, são atravessamentos de afetamentos porque geram uma experiência corporal. Aqui, o corpo homoerótico é palco de experimentação de sensibilidades, sensações e multiplicidades que “supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, pesagens e distribuições de intensidades e desterritorializações medidas” (DELEUZE, 2012, p.114). Os maus encontros, isto é, a tristeza é pensada como forma de dominação no sentido de administrar, controlar e organizar os nossos pequenos terrores íntimos, homens adoecidos pela tristeza enquanto desejo frustrado, de subjetividades castradas. A potência de ação do corpo dos sujeitos dissidentes do primeiro conto é diminuída quando um corre amedrontado e o outro, linchado, permanece no chão ensanguentado, na qual a narrativa caminha num corte seco entre o bom encontro entre os dois com a troca afetiva pela droga e pelo sexo e penetrações de uma opressão heterossexual pelos agressores que querem converter o bom encontro em mau encontro para as potências de agir das bichas serem despotencializadas.

Com isso, o final do primeiro conto é mórbido, pessimista, mofado, escuro, desesperançoso, muito característico dos contos desta primeira parte



do livro⁸. Já no final do segundo conto, Caio abre um horizonte de possibilidade de esperança para que esses corpos dissidentes de gênero e sexualidade possam amar, se afetar de alguma forma em outro espaço. A violência simbólica se materializa pela demissão de Raul e Saul, mas isso não faz com que sejam mortos porque há uma margem para que possam reproduzir o bom encontro em outro lugar, algo que localiza “os tempos de morangos”, a segunda e penúltima parte do livro⁹.

Por fim, investiremos na importância de duas imagens dos contos que perpetram o brilho do corpo gay, no caso, a metáfora do plâncton no primeiro conto e o abraço entre Raul e Saul no segundo. Dialogando com Didi-Huberman (2011), com sua perspectiva histórica do desaparecimento dos vaga-lumes no começo dos anos 60 pelos efeitos produzidos pelos regimes totalitários nazi-fascistas, é colocada uma metáfora de origem

⁸ Nesta primeira parte do livro intitulada “O mofo” com nove contos, de uma forma geral, descrevem esse movimento de vômito dos excluídos dentro da ditadura civil-militar no Brasil. A maior parte dos contos possuem um desfecho ora trágico, ora no campo da incompreensão das personagens. Há um trânsito que vai das cicatrizes carregadas pela dita “geração marginal” com *Os sobreviventes*, perpassa *Além do ponto* em que uma personagem bêbada bate insistentemente em uma porta e ela nunca se abre e termina com *Luz e sombra*, um conto que contrapõe o jogo entre o claro e o escuro em que a personagem declara que “Não choro mais. Na verdade, nem sequer entendo por que digo mais, se não estou certo se alguma vez chorei. Acho que sim, um dia. Quando havia dor. Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora”. (ABREU, 1982, p.71). A própria ideia de mofo acaba localizando o teor destes contos porque é o nome dado aos fungos responsáveis pela decomposição de alimentos ou de outros produtos, que se formam geralmente em lugares úmidos, com falta de ventilação ou em espaços fechados. São contos de mau cheiro, de decomposição da matéria existencial humana.

⁹ Diferentemente da primeira parte do livro em que tudo é caos, escuridão e tragicidade, na segunda parte do livro, por mais que tenham conflitos atravessados entre as personagens, Caio coloca “o tempo dos morangos”. Seria uma possibilidade de alguma coisa dar certo, de uma aura da positividade. Devido a sua cor vermelha, sabor intenso e formato de coração, o morango simboliza a sensualidade, o erotismo, a energia sexual, a paixão, a fertilidade, a tentação, a perfeição. A segunda parte do livro abre com o conto *Transformações* que mescla uma suposta felicidade, canções lamuriantes e a explosão de alguma coisa que se tornou cacos, perpassa *Sargento Garcia* com a relação homoerótica entre o sargento e o jovem Hermes e chega até *Aqueles dois* com a construção afetiva de Raul e Saul.



política e histórica de que os homens se tornam vaga-lumes para emitir os seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, seus lampejos de inocência. Os vaga-lumes possuem uma luz vibrátil, pulsante, passageira e frágil em que se desaparece aos nossos olhos, na qual a bioluminescência em movimento é formada pelas belas comunidades luminosas, algo muito semelhante aos plânctons. E mais que isso, ao abraço entre dois homens em processo de afetamento, ao elemento de se interligarem por um momento de união em meio a um deserto de almas. Não é a questão do corpo em sua essência, mas acima de tudo, em sua potência porque revela a sua variedade de perspectivas como “algo não limitado em todos os âmbitos porque é atuação, receptividade, discurso, desejo, mobilidade, fora de si mesmo” (BUTLER, 2009, p.82).

Os contos analisados, de uma forma ou de outra, refletem uma “antropologia social das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011) porque desenham zonas ou redes de sobrevivências no lugar onde se declaram a sua extraterritorialidade, marginalização, resistência, a vocação para a revolta. No primeiro conto, a sobrevivência dos corpos homoeróticos não é possível, mas há algo do campo da manutenção do desejo sexual, da vontade de estar junto, de ser um instante bom para ambos. No segundo conto, também é necessário colocar que Raul e Saul sobrevivem porque utilizam máscaras no ambiente corporativo que estão, mas com o passar do tempo, e dos indícios de uma suposta relação homoerótica, o desejo é sufocado. Os dois ambientes são escuros porque querem a todo momento diminuir a potência destes corpos dissidentes de serem afetados, querem que os lampejos do desejo sejam ofuscados, em que de fato, são lampejos passeando pelas trevas.



Segundo a neurofisiologia da visão, a ausência de luz inibe as *of-cells*, células periféricas da nossa retina. Elas, quando em atividade, produzem uma forma específica de visão a que chamamos “escuro”. Nesse sentido, o escuro não é apenas ausência de luz ou não-visão, mas resultado de uma atividade especial da nossa retina, ou seja, perceber o escuro não é passividade. Implica a capacidade de neutralizar as luzes do seu tempo e enxergar as suas trevas, com a consciência de serem partes indissociáveis entre si.

Isso pode ser correlacionado quando Huberman fala sobre a forma de extração da potência da energia das sobrevivência que se é preferível “as pequenas luzes de verdade - que são provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes, uma grande luz da verdade que se revela, antes, uma transcendente luz sobre a luz ou sobre as luzes fadadas, cada uma em seu canto de trevas a fugir para outro lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.123). O que é exposto nos dois contos são lampejos do desejo, são as pequenas luzes de verdade que se movem, que procuram lugares em devir.

Os anônimos que se conhecem no Carnaval e Raul e Saul representam o reaparecimento e o transparecimento de algum resto, de algum vestígio de sobrevivência pós-ditadura civil-militar brasileira. São os restos que se movimentam, a fugir-se, a esconder-se, ao agir apesar de tudo. Essa comunidade do desejo partilhada por eles remontam a ideia de tornar-se vagalumes, ou melhor, de tornar-se corpos-plânctons, de tornar-se corpos integrados pelo abraço homosocial, de dar prioridade às danças, aos desejos, aos pensamentos a transmitir para dizer sim aos lampejos em meio ao não das grandes luzes que os ofuscam. Isso vai ao encontro de uma leitura darkroom no sentido que “pode ser tanto entendida como uma



vontade de perceber o escuro do tempo, quanto como uma vontade de perceber as pequenas luzes invisibilizadas pelas grandes luzes normativas” (MAIA, 2018, p.35).

Por isso mesmo, pensamos a “escrita do tremor” em Caio (CASTELLO, 2019) não apenas como um movimento interior por uma grande tendência literária ao monólogo interior como a crítica literária hetero-cis-normativa aponta, mas um abalo sísmico do corpo inteiro das personagens. Todas as partes do corpo de cada personagem falam: o corpo dançante no Carnaval, as partes sexuais pela prática homoerótica em um espaço público, o corpo afetivo que partilha boleros de tradição espanhola, filmes, obras de arte, canções. Nesse sentido, a escrita do gaúcho liberta, extravasa, movimenta e abre o que está sendo castrado, resguardado, escondido, amalgamado. O terrorismo textual (BARTHES, 1990), pensado como todo o texto capaz de intervir socialmente devido à uma violência que exceda as leis de uma sociedade, de uma ideologia ou de uma filosofia para construir a sua própria inteligibilidade histórica, é reparado neste teor de uma movimentação histórica que Caio expõe a sua própria *intelligentsia* que se coloca como uma explosão de um magma em sua escrita. É dar a voz ao corpo-todo a todas às vozes historicamente silenciadas, reprimidas, censuradas e escondidas do regime civil-militar no Brasil que foi de 1964 até 1980.

Após essa experiência de memória histórica traumática causada pela cassação dos direitos civis, sociais, sexuais e políticos dos indivíduos, Caio realoca em suas personagens essa contravenção histórica. Estes são sujeitos que ao invés de serem abraçados pelo mundo, acabam contrariamente sendo expulsos e rejeitados na construção de suas próprias identidades e sentidos que apresentam feridas expostas, à possibilidade ao vômito, ao esperneio, ao



tremor. Ou melhor, a leitura da obra causa a mesma sensação de um tremor de terra já que o terror é provocado pela falta de segurança em que pisamos. Como já colocamos, a obra é publicada em um contexto histórico de um processo de redemocratização da nação brasileira, fazendo com que essas vozes dissidentes silenciadas durante a repressão militar, agora reaparecessem com toda força expressiva para localizar o tremor como uma estranheza em relação ao espaço que “se o corpo não tem chão, como ocorre em um tremor, então o corpo não há eixo, não se sente mais no mesmo lugar” (PINO, 2008, p.21).

Por isso, são nessas fronteiras que Caio se evoca por não saber exatamente onde estamos pisando, de localizar o paradoxo do espaço do outro e o espaço da subjetividade inerentes a cada indivíduo. É o da incerteza do desconhecido como se determinado território ora alimentasse o ocultamento dos nossos maiores medos e tensões existenciais, ora se mostrasse como um espaço que se desaba rumo à conversão do desconhecido em conhecido. É daí que o campo da reterritorialização pela diferença com o devir-ruptura com toda a criatividade e multiplicidade dos corpos em direção ao infinito é pensado aqui como uma possibilidade desse corpo dissidente poder se reencontrar e se identificar com todas as dissoluções, feridas e traumas, como um corpo que reconhece e resiste à opressão histórica.

À vista disso, os dois contos são agônicos, sufocantes e embolorados também em sua dimensão formal com uma linguagem fragmentada, personagens que a todo momento se deslocam, por um descompasso entre o eu e o mundo, pela intertextualidade e interculturalidade. A escrita de Caio perturba a dita normalidade social. É pensar a “homossexualidade expandida” (PRECIADO, 2000) em todas as suas formas de desejo, relação



e prazer que existem fora da norma hétero burguesa posto que não é a defesa de um regime, mas o rompimento com a norma, os fluxos saber-poder. A “auscultação de um tremor” (CASTELLO, 1982), numa concepção de recepção crítica da obra, é pensada e incorporada por uma perspectiva de uma crítica literária bixa que tenta subverter a lógica da máquina heterossexual em que os sujeitos de sexualidade e gênero dissidentes aprendem desde crianças a terem medo dos seus corpos e a afirmarem uma identidade sexual.

Assim, os tremores aqui causados pelos dois contos, às vezes consciente ou inconscientemente por serem descontrolados em relação à reação de cada leitor é da ordem da falha, da revolução impura, da rebelião dos corpos não-castrados. São as possibilidades de enunciação e de apresentação de um corpo que vive à margem, que vive provocando o tremor para que sucumba a heteronorma. Assim, a escrita de Caio que abala, vibra e oscila se faz ao encontro de uma gramática bixa que se desenvolve por uma profunda crítica às opressões de gênero e sexualidade dentro de um momento histórico de um regime falocrático, heteronormativo e patriarcal. Desta forma, defender os impactos de uma escrita do tremor, a dizer, de uma escrita que está em constante movimentação, balanceio e reajustes é a de analisar a obra publicada no começo da década de 80 como uma suposta forma de apresentar a perspectiva de agenciamento do corpo como plataforma relacional vulnerável, histórica e socialmente construída. Por isso, os dois rapazes anônimos de *Terça-feira gorda* e Raul e Saul em *Aqueles dois* querem sucumbir à heteronorma, querem materializar a potência de tremer, querem vibrar no interior do texto.



Referências

- ABREU, C. F. **Morangos mofados**. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Cartas: Caio Fernando Abreu**. Org. MORICONI, I. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ALÓS, A. P. **O corpo disciplinado: uma leitura de "Sargento Garcia" de Caio Fernando Abreu**. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v.14, n. 21, p. 99-111, 2019.
- ARENAS, F. **Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu**. Porto Alegre, Ano 5, nº 8, 1992.
- BARBOSA, N. L. Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção. 2008, 401p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BARCELLOS, J. C. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006, p. 441. Coleção em questão, nº2.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília, Hucitec, 1993.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: **Vários autores. Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BEIRÃO, N. O recomeço do sonho. *Jornal "Os anos 70"*. São Paulo, 1979.
- BITTENCOURT, G. N. **O conto sul rio-grandense: tradição e modernidade**. UFRGS, Porto Alegre, 1999.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Tradução de Sérgio Tadeu e Arnaldo Marques. 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.



_____. **Vida precária: os poderes do luto e da violência.** Trad. de Andreas Lieber; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ªed., Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2019.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 4ª ed., São Paulo. Nacional, 1975.

_____. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, S. B de. **Raízes do Brasil.** 26ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-22.

CARVALHAL, T. F. Limiares culturais: as complexas relações Sul/Sul. Revista Iberoamericana, Pittsburg, n.182-183, pp. 97-106, 1998.

CASTELLO, J. A escrita do tremor. Posfácio de Morangos Mofados, 1982. Companhia das Letras: São Paulo.

CORTÉS, J. M. **Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social.** São Paulo: Editora Senac, 2008.

DAMASCENO, L. A. Um eu que se vai: abordagem tensiva do acontecimento nas Cartas para além dos muros de Caio Fernando Abreu. 2014, 185p. Tese (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 6ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DELEUZE, G. **En medio de Spinoza.** 2ª ed., Buenos Aires. Cactus, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3.** Rio de Janeiro: 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 5.** Rio de Janeiro: 34, 2012B.

DIP, P. **Para sempre teu, Caio F. Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.



_____ . **O que é um autor?**. 3ª ed., Lisboa, Veja, 168p, 1992.

Trabalho original publicado em 1969.

_____ . **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 35ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____ . **El cuerpo utópico, heterotopías**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

JÚNIOR, L. F. L. B. Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo. 2006, 313p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

FISCHER, L. A. **Para fazer diferença**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

FREIRE COSTA, J. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Autores Associados, Campinas. 2017.

GIORGI, G. **Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

GOMES, A. L. B. Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo. 2008, 285pp. (Tese de Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

HOLANDA, L. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e o Estrangeiro**. São Paulo, 1992. Editora da Universidade de São Paulo.

HUBERMAN, G. D. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.



- LINS, A. **A experiência incompleta: Clarice Lispector**. Jornal de crítica, Rio de Janeiro, fevereiro de 1944.
- LOPES, D. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAIA, H. T. Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom. (Doutorado em Letras). 2018, 293p. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.
- PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos, SP. EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996.
- PEN, M. Quem tem medo de Caio F.?. Prefácio de Pequenas Epifanias. São Paulo, 27 de janeiro de 2006.
- PERLONGHER, N. **Prosa Plebeya**. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. Revista Brasileira de Literatura Comparada, nº1, 1991.
- PINO, C. A escrita do tremor: La Cohée du Lamentin, de Édouard Glissant. Revista Criação e Crítica. Vol.01, pp. 56-60. 2008.
- PRECIADO, B. Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, G. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife. Espanha: Editorial Melusina, 2000.
- ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. 2ª edição, junho, 2019, n-1 edições.
- SECRON BESSA, M. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____ . **Os perigosos: autobiografia e AIDS**. 1ª ed., 2002, Rio de Janeiro: Aeroplano.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida social. In: VELHO, O. G. **O fenômeno urbano**. 1967, texto original publicado em 1903.



Vol. 22, nº 1 (2022)

LEAL, B. S. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito.** São Paulo:

Annablume, 2002.

SPINOZA, B. **Ética.** 2ªed., Belo Horizonte. Autêntica, 2008.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul.** Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.