

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO  
ABREU – O VIÉS HOMOERÓTICO NA TANGÊNCIA  
CONTO/ROMANCE.**

**Mireile Pacheco França Costa**

**Belo Horizonte**  
**2008**

**Mireile Pacheco França Costa**

**MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO  
ABREU – O VIÉS HOMOERÓTICO NA TANGÊNCIA  
CONTO/ROMANCE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Marques Morais.

**Belo Horizonte  
2008**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Costa, Mireile Pacheco França  
C837m *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu: o viés homoerótico na  
tangência conto/romance / Mireile Pacheco França Costa. Belo Horizonte, 2008.  
125f. : Il.

Orientadora: Márcia Marques Morais.  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas  
Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Abreu, Caio Fernando. Morangos mofados. 2. Homossexualismo.  
3. Contos. 4. Romance. 5. Sujeito. 6. Linguagem. 7. Literatura brasileira –  
Crítica e interpretação. I. . II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

Mireile Pacheco França Costa

**Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu – o viés homoerótico na tangência conto/romance.**

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

---

Prof. Dr. Latuf Isaías Mucci – UFF/RJ

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUCMINAS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Marques Morais (Orientadora) – PUC MINAS

Belo Horizonte, 13 de novembro de 2008 .

Prof. Dr. Hugo Mari  
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras  
da PUC MINAS

*À memória de Caio Fernando Abreu.*

## AGRADECIMENTOS

O processo de construção de uma dissertação é um trabalho que exige dedicação, reflexão e diálogos constantes. As reflexões podem ser suscitadas por autores e obras lidas, constituindo um interlocutor que propõe caminhos e reforça questões. Mas há ainda outros interlocutores, mais próximos nesse processo, que merecem destaque, pois acompanham de perto essa experiência, apontando direções, questionando afirmações, problematizando escolhas, sugerindo mudanças. Sob o olhar atencioso de minha orientadora Dr<sup>a</sup>. Márcia Marques Morais, de outros professores, amigos e familiares foi possível tornar a pesquisa uma deliciosa realidade.

Por isso, quero muito agradecer a Dr<sup>a</sup>. Márcia Marques Morais seu carinho, as leituras e releituras atentas a meu texto e a maneira generosa com que conduziu o processo de orientação para que aflorasse em mim sempre o melhor.

Além disso, não posso deixar de reconhecer o aprendizado proporcionado pelos demais professores do curso de pós-graduação em Letras da PUC/Minas, que mesmo indiretamente contribuíram e muito para realização desta pesquisa.

Ainda é preciso mencionar os amigos e familiares, especialmente ao meu marido e meu amor Renato Agostinho Costa que foi o pilar de sustentação durante todo o processo, jamais me deixando esmorecer. A minha mãe e minha irmã que foram incentivadoras na realização deste sonho. E os amigos Marcelo Hauck, Raimunda Bessa e Rubens Cupertino, do próprio curso, que me auxiliaram e incentivaram demasiadamente.

À minha amiga Martha Cristina de Souza Almeida por compartilhar o amor à literatura, por sempre me emprestar seus livros tão gentilmente, por ler meus textos e conversar comigo nos momentos em que pensei que seria impossível terminar no prazo.

Ao Rodrigo, que mesmo distante, sempre se fez presente através de *e-mails*, telefonemas, sempre compartilhou comigo uma paixão pelo texto de Abreu e se dispôs a percorrer as principais bibliotecas do Rio de Janeiro comigo, à procura de textos acadêmicos que viriam configurar a fortuna crítica do autor e, conseqüentemente, o primeiro capítulo desta dissertação.

Agradeço a Deus a vida, a saúde e sempre estar presente, mesmo onde meus olhos não podem vê-Lo.

*É melhor errar tentando do que fracassar por ter desistido...*

*Mireile Costa*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a possibilidade de uma nova forma de leitura da coletânea de contos **Morangos mofados** (2005), de Caio Fernando Abreu. Propusemo-nos a lê-los como um “quase romance”. No primeiro momento, fizemos um levantamento da fortuna crítica do autor. Em seguida, através da análise de cada conto, procuramos evidenciar a continuidade dessas narrativas mesmo em meio à aparente fragmentação formal, o que foi possível através dos elementos da narrativa: sujeito, tempo e espaço. No terceiro e último capítulo, o foco foi mostrar a constituição do sujeito como um ser de linguagem e essa relação com a temática homoerótica; para isso analisamos dois contos “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia”.

**Palavras-chave:** Morangos mofados; Conto/romance; Homoerotismo; Sujeito; Linguagem.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the possibility of a new form of reading the short story book **Morangos mofados** (2005), written by Caio Fernando Abreu. Our purpose was to read the book as if it was an “almost-novel”. In the first moment, we did a research in the author’s critical reception. Following, through the analysis of each short story, we tried to show the continuity of these narratives even with their apparent formal fragmentation, what was possible through the elements of the narration: subject, time and space. In the third and last chapter, the focus was to show the constitution of the subject as a subject of language, and this relation with the homoerotic subject matter. In order to do so, we analyzed two short stories “Terça-feira gorda” and “Sargento Garcia”.

Key words: Morangos mofados; Short story/novel; Homoeroticism; Subject; Language.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |           |
|---|-----------|
| <b>GRÁFICO 1 Amostragem de produções científicas sobre a obra de Caio<br/>Fernando Abreu – fev. 2007.....</b> | <b>17</b> |
|---|-----------|

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>11</b>  |
| <b>2 FRAGMENTOS DISSO QUE CHAMAMOS VIDA.....</b>                    | <b>17</b>  |
| <b>3 MORANGOS MOFADOS: CONTOS ROMANCEADOS?.....</b>                 | <b>36</b>  |
| 3.1 Tangência das espécies narrativas: conto e romance.....         | 37         |
| 3.1.1 <i>Elementos da narrativa: sujeito, tempo e espaço</i> .....  | 42         |
| 3.2 Tangência conto/romance em Morangos mofados.....                | 45         |
| 3.2.1 <i>Sujeito, tempo e espaço em “O mofo”</i> .....              | 47         |
| 3.2.2 <i>Sujeito, tempo e espaço em “Os morangos”</i> .....         | 65         |
| 3.2.3 <i>Sujeito, tempo e espaço em “Morangos mofados”</i> .....    | 80         |
| 3.2.4 <i>Tangência conto/romance na obra Morangos mofados</i> ..... | 86         |
| <b>4 O CONHECIMENTO DE SI: HOMOEROTISMO E IDENTIDADE</b>            | <b>89</b>  |
| 4.1 “Terça-feira gorda”: o outro é o eu mesmo.....                  | 100        |
| 4.2 “Sargento Garcia”: experiência do eu.....                       | 107        |
| 4.3 Tangência entre “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia”.....    | 114        |
| <b>5 CONCLUSÃO.....</b>   | <b>117</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>120</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

*Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados.*

Osman Lins: **Guerra sem testemunhas**

Caio Fernando Abreu é autor de uma produção literária que tem como gênero predominante o conto, embora tenha escrito romances e peças teatrais. Em 1966 lança seu primeiro conto, “O Príncipe Sapo”, publicado pela revista **Cláudia**. Seu primeiro romance, **Limite Branco**, é publicado em 1970, período em que o país passava por conflitos sociais e políticos decorrentes da ditadura militar.

Ainda em 1970, é publicada sua primeira coletânea de contos: **Inventário do Irremediável**, pela qual recebeu o prêmio Fernando Chinaglia e teve notoriedade como escritor. Em 1995, o livro foi reeditado com uma mudança no nome: **Inventário do Irremediável**.

Sua produção literária teve continuidade com a publicação de **O ovo apunhalado**, em 1975, **Pedras de Calcutá**, em 1977 e **Morangos mofados** em 1982, sendo todos os livros de contos. **O ovo apunhalado** teve narrativas cortadas pelos censores no período da ditadura militar brasileira. Caio Fernando Abreu lança uma trilogia de novelas, intitulada **Triângulo das Águas** (1983), obra que iniciaria um conjunto de livros a serem elaborados sob o signo dos quatro elementos da natureza, porém o projeto não foi concluído. E em 1985, com essa obra, ele recebe o prêmio Jabuti.

Em 1988, uma reunião de contos compõe **Os dragões não conhecem o paraíso** e, nesse mesmo ano, lança uma reunião de narrativas curtas conhecida como **Mel & girassóis**, organizada por Regina Zilberman. É importante mencionar seu único livro infanto-juvenil, **As frangas**, que chegou às livrarias em 1989.

O segundo e último romance do autor, intitulado **Onde Andará Dulce Veiga?**, foi publicado em 1990, e o último livro do autor editado em vida foi **Ovelhas Negras**, em 1995, obra com a qual conquistou o prêmio Jabuti no ano seguinte.

Após a morte do escritor, foram publicadas suas crônicas em **Pequenas epifanias** e seus contos em **Estranhos estrangeiros**, ambos em 1996. Em 1997, sob a organização de Luis Arthur Nunes, as peças teatrais de Caio Fernando Abreu foram reunidas em **Teatro completo**, e as correspondências do escritor foram editadas sob a responsabilidade Ítalo Moriconi em 2002.

Vale ressaltar que essas cartas possuem não somente relatos pessoais, mas discussões, reflexões sobre o fazer literário e sobre sua própria obra, assumindo papel importante para a crítica literária.

Os textos de Caio Fernando Abreu receberam notoriedade nacional e internacional, e parte deles já foi traduzida para o inglês e o francês, língua na qual o autor escreveu financiado por bolsa de estudos da “Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers” (MEET), em Saint Nazaire, com o título **Bien loin the Marienbad**, publicado na França, em 1993; e posteriormente incluído em **Estranhos Estrangeiros** (1996) com a tradução “Bem longe de Marienbad”.

Alguns textos do autor receberam adaptação para o cinema e peças de teatro. O conto “Aqueles dois” do livro **Morangos mofados** (1982) ganhou roteiro para filme homônimo, sob a direção de Sérgio Amon. A película foi premiada como melhor filme no primeiro Festival de Cinema Brasileiro, em 1985. A narrativa “Sargento Garcia”, que também pertence à obra estudada nesta dissertação, foi transportada para as telas do cinema, em forma de curta metragem.

Do repertório textual produzido por Caio Fernando Abreu, a escolha da coletânea de contos **Morangos mofados** (2005), como objeto de investigação, deve-se tanto à densidade crítica e experimentação estética dos contos quanto à notoriedade da obra na produção literária do autor. Optamos por esse livro, pois são escassos os trabalhos voltados para análise da forma estética dos contos e sua articulação com outros elementos.

A constatação da escassez dos trabalhos voltados para análise formal das narrativas de Abreu foi possível através de pesquisa empreendida nas principais bibliotecas universitárias do país. Nessa pesquisa, mapeamos dissertações e teses, o que gerou uma amostragem quantitativa dos trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre a produção literária do escritor. Realizamos, assim, uma revisão da fortuna crítica e algumas considerações sobre as leituras críticas empreendidas. Tal material constitui o segundo capítulo desta dissertação.

A obra estudada é constituída por 18 contos, sendo dividida em três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”. Essa estrutura é instigante: observamos pelos

subtítulos uma justaposição: mofo/morangos = morangos mofados, e os contos, divididos nas partes citadas, demonstram um entrelaçamento, certa unidade em uma perspectiva circular ou elíptica.

Além disso, ao lermos as orelhas e o prefácio da obra, redigidos por Heloísa Buarque de Holanda, percebemos uma sugestão de leitura que foi escolhida para se tornar o viés deste trabalho: “A busca, a dor, o fracasso, o encontro, o amor e a esperança vão se delineando nessa série de contos que se entrelaçam quase como se fossem um romance.”

Com o olhar voltado para a consideração de Holanda, constatamos que a fragmentação em **Morangos mofados** (2005) é observada não só no elemento organizacional interno de cada conto mas também na articulação desses contos no livro: as narrativas que formam cada antologia sugerem não manter entre si relação de conteúdo, uma vez que suas temáticas são diversificadas, e a idéia de continuidade semântica parece ausente.

É justamente sobre essa aparente ausência que nos debruçamos para realizarmos nossa investigação. Mesmo trabalhando com temáticas aparentemente distintas, percebemos, como leitor, uma unidade nas narrativas dessa obra. Essa unidade possibilitaria ler o livro não somente como uma coletânea de contos, mas como uma estrutura romanesca, sendo esta o foco desta dissertação.

Um dos traços dessa produção literária é a construção formal dos contos, elaborados por meio de uma proposta discursiva que, frequentemente, alterna a posição do narrador, fragmentando cenas e impondo um movimento ambíguo ao olhar do leitor. Através da oscilação da voz que narra as histórias, o texto projeta um efeito estético, um trabalho literário com linguagem, forma e estrutura, de modo que visualizamos os fatos, degustamos os sabores, sentimos o trajeto de cada personagem.

Enquanto a forma e a estrutura proporcionam desconforto e estranhamento, a linguagem é uma verdadeira inquietação; daí a experimentação com o texto, a mescla entre linguagem coloquial e formal, a presença de intertextos, as influências de outras culturas. É preciso mencionar a poeticidade das narrativas: há textos em que o lirismo e a construção de imagens metafóricas fazem confundir prosa e poesia, obrigando o leitor a refletir sobre gêneros literários e sua conseqüente hibridação.

O terceiro capítulo deste trabalho de pesquisa consistiu justamente na análise teórica da hibridação entre conto e romance e seus elementos: sujeito, tempo e espaço. Mesmo tendo ciência de que contos são narrativas menores com unidade de tempo, espaço e sentido, a leitura atenta desses contos permite observar um desenvolvimento, uma continuidade na descontinuidade dos textos, o que nos possibilitou lê-los como um “quase romance”.

Para constatarmos a leitura de **Morangos mofados** como um quase romance, destacamos os elementos da narrativa de cada conto da obra, de modo que foi possível visualizar e comparar os sujeitos, os tempos e os espaços de cada narrativa. Assim, notamos que há uma recorrência de elementos, como se fosse o mesmo sujeito em espaço e tempo diversos ao longo de sua trajetória de vida; essa idéia foi acompanhada de outras similaridades.

Na parte “O mofo”, temos um conto intitulado “O dia em que Urano entrou em Escorpião” (“Velha história colorida” como subtítulo); na parte “Os morangos”, temos o conto “O dia em que Júpiter encontrou Saturno” (“Nova história colorida” como subtítulo): há uma correspondência entre os títulos.

Há outras evidências: um desenrolar da temática homoerótica no primeiro conto, “Diálogo”; no conto seguinte, “Os sobreviventes”, um casal constata que eles, homem e mulher, desejam sexualmente pessoas do mesmo sexo, ou seja, ele é *gay* e ela é lésbica; mais adiante em outro conto, “Terça-feira gorda”, há a descrição poética e objetiva de uma relação sexual entre um casal (*gay*) e a repressão social decorrente dessa relação ter acontecido em local público; ainda, em outro conto, “Aqueles dois”, há referência ao sentimento amoroso vivido por dois homens que se conheceram em um ambiente de trabalho e foram repreendidos e demitidos, pois se acreditava que eles poderiam ser *gays*.

Além desses exemplos, é importante salientar como alguns elementos aparecem em praticamente todos os contos, como metáforas de animais e frutas, a constante presença de música, ora como fundo, ora como elemento constituinte na narrativa, além de o próprio autor sugerir que determinados contos devam ser lidos ao som de determinada música. Há referências explícitas ao uso de drogas, chás, alucinógenos e ainda alusão à morte como única forma de esperança em contos como “Terça-feira gorda”, “Transformações”, “Caixinha de música”, e o jogo antitético entre luz e sombra, dentro e fora, entre outros.

Há a presença de repetições da fala de um personagem por outro como forma de reiteração, como um outro de si mesmo, como um igual, ou ainda como um desdobramento desse sujeito no tempo e no espaço.

É importante mencionar o constante diálogo com outras obras, manifestações artísticas, referências a textos literários, canções, filmes, que podem não aludir a significados densos, porém constituem pontos de contato e apontam caminhos de leituras. Esses recursos intertextuais e interculturais configuram uma forma de contato com o tempo histórico e a sociedade.

A diversidade, a intertextualidade da obra de Caio Fernando Abreu, alia-se à plurissignificação dos textos, e esses são traços combinados que constituem um impedimento para o estabelecimento de uma leitura generalizante de sua obra, embora grande parte do discurso crítico sobre ela aponte um vetor constante. Por isso, suscitar questões relevantes e selecionar um ângulo de investigação tornam-se estratégias necessárias a uma leitura que possa tanto contribuir para interpretação dos textos, quanto apontar particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica.

Portanto, a linha deste trabalho orientou-se no sentido de relacionar, fazer dialogar forma e conteúdo dos contos de **Morangos mofados**. Essa opção metodológica justificou-se por dois motivos: o primeiro relaciona-se à idéia de que obra de arte deve ser analisada no plano estético-formal, e o segundo, ao fato de que a produção de Caio Fernando Abreu mantém relações estreitas com seu contexto de produção. A consideração do contexto de produção também interessou por auxiliar a compreensão dos conflitos sociais contidos na obra escolhida para estudo.

Dessa forma, outro fator norteador desse trabalho foi a abordagem perspicaz da questão homoerótica que Abreu empreendeu em seus textos. Em suas crônicas falou abertamente da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) e, após sua morte – causada por complicações decorrentes da AIDS -, seus textos ganharam propulsão na mídia. Ele hoje é considerado como “[...] um autor *cult* da comunidade *gay*.” (EMEDIATO, 2008, p. 2-3).

**Morangos mofados** (2005) dá voz a personagens marginalizados – drogados, homossexuais, prostitutas, travestis – o que “põe em relevo a condição moral e social daqueles que vivem em situação periférica no contexto social”. (HUTCHEON, 1991, p.26).

A coletânea de contos busca afirmar a diferença, ou melhor, as diferenças que são sempre múltiplas e, de certa forma, provisórias. Ao apresentar, assim, precioso trabalho com a linguagem, talvez pela ênfase à diferença e ao provisório, propõe ainda uma reflexão acerca do ser, trabalhando com a introspecção dos personagens, tendo como pano de fundo uma sociedade que vivenciou períodos políticos conturbados, de repressão ditatorial, de surgimento de revoltas populares, de presentes manifestações culturais.

Esses contos evidenciam como a temática homoerótica estabelece relações diretas com a identidade do ser, pois, à medida que se caracteriza alguém como “homossexual”, esse rótulo traz uma experiência subjetiva moralmente desaprovada pelo ideal sexual da maioria.

É importante ressaltar que, como nos aponta Jurandir Freire Costa (1992), nem sempre o mesmo sexo automaticamente descrito é o mesmo eroticamente investido, ou seja,

não existe objeto sexual instintivamente adequado ao desejo; logo, percebe-se o quão conflituoso é denominar alguém como “homossexual, heterossexual ou bissexual”.

Além disso, homossexualismo é, freqüentemente, sinônimo de afeminamento e não de virilidade ou masculinidade, e, raramente, pensa-se na complexidade de rotular sexualmente. Qual critério diferenciador para designar “homossexual, heterossexual, bissexual”? Qual a relevância de tal designação?

Assim, o homoerotismo, em **Morangos mofados** (2005), foi visto através de conflitos e desejos que os personagens de Caio Fernando de Abreu vivem e não de rótulos, explicações, juízos e/ou julgamentos. Procuramos evidenciar como o trabalho com a linguagem, o tom da narrativa, conferido por pontuações, suspensões, metáforas e metonímias, etc., que corporificam, dão forma a tais conflitos e desejos na construção da obra: assim estruturamos o quarto capítulo.

Através dessa estrutura desenvolvemos uma reflexão sobre textos de **Morangos mofados** (2005) e apresentamos uma leitura crítica da obra tentando articulação entre forma literária e as relações existentes entre temática homoerótica e questão identitária.

Sublinhamos, no entanto, que, mesmo marcado pelo contexto histórico da produção, o texto literário transcende seu próprio tempo. Além disso, percebemos como os contos estabelecem entre si uma relação de unidade, permitindo visualizar uma implícita estrutura de romance que perpassa a narrativa, através de um entrelaçamento.

## 2 FRAGMENTOS DISSO QUE CHAMAMOS VIDA<sup>1</sup>

*Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos.*

Antonio Hohlfeldt

No intuito de realizar um levantamento acerca da fortuna crítica do autor e de visualizar os recortes estudados por pesquisadores e críticos literários, fizemos uma minuciosa pesquisa em bibliotecas das principais universidades da região Sudeste e do Rio Grande do Sul. Não foi possível realizar um mapeamento nacional em virtude do tempo, mas sabe-se que há uma dissertação produzida na região norte do país. Vale ressaltar que, além de produções acadêmicas, tivemos acesso a artigos, resenhas e livros publicados sobre a obra e vida de Caio Fernando Abreu, o que possibilitou procurar um vezo diferente de análise para esta dissertação.

A referência à obra de Caio Fernando Abreu em antologias e nos livros da história da literatura brasileira é mínima, possivelmente devido à fortuna crítica da produção literária do autor ser recente. Vale ressaltar que a produção de Abreu perpassou vários gêneros literários: conto, romance, crônica, teatro. Talvez, por isso, outro vetor de análise seguido por pesquisadores sejam os gêneros literários, mas as análises já empreendidas centram-se apenas em contos e romances, ou seja, não há, ainda, nenhum estudo crítico que se tenha dedicado à visão de sua obra com a inclusão de todos os gêneros a que o autor se dedicou.

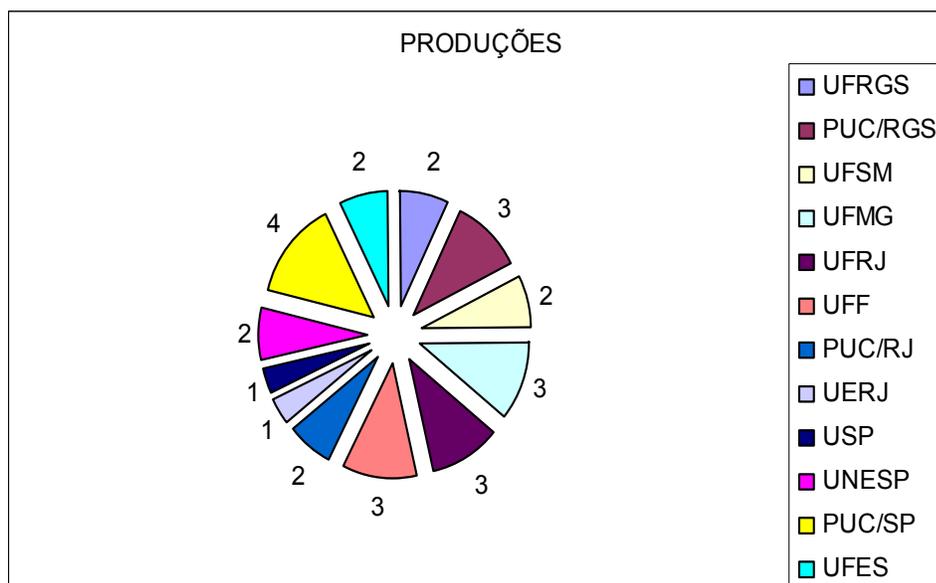
A maior parte dos trabalhos empreendidos sobre a produção literária de Caio Fernando Abreu é resultado de pesquisas de mestrado e doutorado e seguem opções metodológicas e teóricas variadas. Pode-se comprovar, de início, que a maior parte da bibliografia crítica de Abreu dirige-se ao foco temático, ficando, em segundo lugar, o percurso de leitura centrado no caráter testemunhal da obra em relação ao contexto histórico e social de produção. Ainda há pesquisas que têm como perspectiva a literatura comparada, os estudos dos gêneros

---

<sup>1</sup> O título é uma paráfrase da epígrafe da crônica “Pequenas epifanias: Dois ou três almoços, uns silêncios”, ou seja, – “Fragmentos disso que chamamos de ‘minha vida’”- Cf. ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p.13.

literários, as análises intertextuais entre produções de outros sistemas semióticos, como música, cinema e teatro, e poucas se detêm no aspecto formal da obra.

Através desta pesquisa, foi possível mapear a fortuna crítica de Caio Fernando Abreu e constatar que os estudiosos conterrâneos do escritor demoraram a valorizar sua produção e a desenvolver pesquisas acadêmicas sobre a obra. No Rio de Janeiro foi onde encontramos maior número estudos acadêmicos – no total oito –, acerca da obra do autor, número seguido, de perto, pelo estado de São Paulo, com sete pesquisas entre dissertações e teses. Até o presente momento, catalogamos vinte e oito produções<sup>2</sup> críticas focalizando a obra de Abreu e ainda mais três em processo de conclusão conforme se pode visualizar no Gráfico 1 a seguir, em que se discriminam as instituições de ensino em que se deram os estudos sobre o autor:



**Gráfico 1: Amostragem de produções científicas sobre a obra de Caio Fernando Abreu – fev. 2007**  
**Fonte: Dados da pesquisa**

Dessas produções visualizadas no Gráfico 1, cabe salientar que apenas cinco são teses, produzidas, cada uma delas, em diferentes universidades, a saber: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>2</sup> Dos trabalhos analisados, apenas a dissertação **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social**, de Luana Porto Teixeira (2005), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, contemplou referências à fortuna crítica do autor. O trabalho dessa pesquisadora foi de grande contribuição para este capítulo.

Percebe-se, pois, que a produção de Caio Fernando Abreu tem sido alvo de estudo da crítica literária mais recente, embora a crítica jornalística, há mais tempo, estivesse atenta às publicações do autor, com intuito de resenhar seus livros. Somente a partir de 1990, os primeiros materiais críticos buscam contextualizar a produção do contista gaúcho em um grupo maior de obras literárias e ainda se propõem a identificar um lugar para o autor na literatura rio-grandense. Destacam-se os trabalhos de leitores como Antonio Hohlfeldt, Flora Sussekind, Gilda Neves Bittencourt, Luís Augusto Fischer e Luís Costa Lima, que apresentam, em linhas gerais, comentários sobre o autor e sua produção. Há, ainda, pesquisadores que, como Lenirce Silva, desejam situar a obra de Abreu no panorama da literatura brasileira. Vale lembrar que Heloisa Buarque de Holanda prefaciou a última edição de **Morangos Mofados** (2005) e considera a obra “com uma irresistível atualidade”.

Luís Augusto Fischer (1998) traça fases da literatura gaúcha desde 1870 até 1990, caracterizando-as a partir de sua temática e abordagens principais. O mapeamento da literatura sul-rio-grandense, indicado por Fischer, tem sua primeira geração entre os anos de 1870 e 1890; nesse período, a marca da literatura regional é a “idéia de identidade” e a investigação do gaúcho romântico como elemento de “coesão nacional do Rio Grande do Sul”.

O gaúcho será também núcleo da segunda geração de 1910 a 1920, numa perspectiva diferente, em que se centraliza então o gaúcho peão, narrador de suas histórias, seu heroísmo, do mundo que o cerca. De 1930 a 1950 tem-se a terceira geração, que se volta para o “Coronel gaúcho”, que, devido à decadência, torna-se “matéria de ficção”. A quarta geração, de 1960 a 1980, explora um “cenário cosmopolita”, com temas regionais, mas não se prendendo ao tema do gaúcho campeiro.

Para Fischer (1998), a partir dos anos 90, surge uma “nova geração nas letras do Estado”, geração que não assume postura vanguardista e tampouco tem consciência ou sabe o que é uma “geração”. Nesse período é que se situaria a obra de Caio Fernando Abreu, que, junto com João Gilberto Noll, é visto como principal expoente dessa tendência.

Segundo ele, a literatura gaúcha desse período não se compromete com a cor local, tal como ocorria nas gerações anteriores, passando a ser a representação da cor local apenas uma das possibilidades, e não o único caminho, para a criação literária do Rio Grande do Sul; essa produção não se sente obrigada a falar de gaúcho, peão, coronel, nem procura delimitar fronteiras numa abordagem da história regional.

Essa “quinta geração” tem outras características que aproximam os escritores que dela fazem parte: têm “formação universitária típica na área de Letras e Jornalismo”, o que garante

“uma dose acentuada e ordenada de informação literária e teórica, e, portanto, uma tendência natural ao universalismo, pelo menos mental” (FISCHER, 1998, p.80); demonstram uma “preocupação específica com a linguagem”, tanto na sintaxe e no vocabulário quanto no processo narrativo; não se voltam para a representação ou descrição da realidade tal como ela é, pois apenas “usufruem” da História “no próprio sentido do “verbo”: tendo posse e o gozo de coisas que não se pode alienar (sic) nem destruir”. (FISCHER, 1998, p.82).

Os estudos de Antônio Hohlfeldt (1996), embora procurem trabalhar a obra de Caio Fernando Abreu no contexto da literatura gaúcha, apontam também para o exame das relações entre história e literatura no Rio Grande do Sul. Focalizando o gênero romanesco, identificam obras que fundaram a literatura do Estado.

O crítico destaca seis tipos de romances na literatura rio-grandense: romance regionalista, romance contra-ideológico, romance imigrante, romance de autoria feminina, romance urbano e outra forma que não recebe nomenclatura, já que “Há alguns autores difíceis de classificar. Rejeitam etiquetas, querem-se livres e absolutos. [...] Na verdade, se algo os liga, é o fato de serem essencialmente experimentadores da linguagem” (HOHLFELDT, 1996, p.114-115). Nessa última tendência do romance gaúcho, segundo Hohlfeldt, se encaixariam os livros de Caio Fernando Abreu.

De acordo com Hohlfeldt (1996, p.120), “Limite branco” (1970) é uma “narrativa parcialmente autobiográfica” que se caracteriza por uma “forma circular”; “Triângulo das águas” (1983) não alcança a categoria de romance, porque se limita a um “gênero misto”, resultante do entrecruzamento entre essa forma literária e a do conto, e “Onde andarás Dulce Veiga?” (1990) é um romance “curioso”, porque quebra a “tradição dos textos anteriores do escritor”, ao abordar um ambiente artístico e tratar do desaparecimento de uma cantora famosa.

O estudo de Hohlfeldt (1988) sobre o conto contemporâneo brasileiro inclui Caio Fernando Abreu e mantém a mesma linha de pesquisa sobre o romance sul-rio-grandense. A preocupação do pesquisador é a de traçar uma historiografia do gênero, valendo-se da recuperação de sua história e teoria, identificando os pioneiros da narrativa curta no Brasil, os “pré-modernistas”, os “modernistas” e passando aos contemporâneos. Estes recebem, como o próprio título do estudo crítico indica - **Conto brasileiro contemporâneo** (1988) -, maior atenção do pesquisador e são agrupados em diversas categorias, que “não se excluem entre si, permitem uma melhor visualização dos contos e dos contistas entre nós” (HOHLFELDT, 1988, p.11). Assim, “conto rural”, “conto alegórico”, “conto psicológico”, “conto

atmosférico”, “conto de costumes”, “conto sócio-documental” e “conto da década de 80” são as classificações propostas para a leitura de contos e autores contemporâneos.

Dentre essas especificações, Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna são considerados na vertente do “conto de atmosfera”, que, embora possa se assemelhar ao conto psicológico, apresenta características distintas, como “uma atmosfera, um clima, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa” (HOHLFELDT, 1988, p.137), além de certa repetição que conduz a um reconhecimento do escritor:

Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque, na verdade, estão a escrever a si mesmos. [...] com todas as variantes externas ou internas da narrativa, das personagens ao ritmo, encontramos constantes específicas, que permitem uma rápida identificação do autor. (HOHLFELDT, 1988, p.137-138).

Os contos de Caio Fernando Abreu são referenciados principalmente pela temática. Assim, há uma associação da obra do escritor a uma abordagem da marginalização da juventude brasileira da geração dos anos 1960. A relação do texto com o contexto de produção não é vista por Hohlfeldt como uma fixação em “nível de denúncia sociopolítica”, mas como um acompanhamento e uma identificação dos caminhos encontrados pela juventude.

O pesquisador ainda sublinha que a produção do autor gaúcho não se restringe à representação de situações de seus companheiros de geração, uma vez que traz dimensões “mais amplas de todo e qualquer momento de crise” (HOHLFELDT, 1988, p.145) para a reafirmação do ser humano, tema considerado constante na obra do escritor. Ressaltando traços da estética dos contos do autor, Hohlfeldt valoriza a produção de Caio Fernando Abreu ao situá-la em lugar de destaque na literatura brasileira:

Contos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por enfocar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia no momento mesmo de sua ocorrência. (HOHLFELDT, 1988, p. 145).

Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999) investiga o conto sul-rio-grandense da década de 1970, agrupando autores e obras que formam “uma produção representativa” do período, “tanto pelo caráter urbano das narrativas como pela abordagem temática das questões mais inquietantes da época”. A autora identifica a passagem do conto gaúcho da tradição à

modernidade, a partir dos anos 1960, e aponta, nas obras da década seguinte, linhas de força temática dessa “nova narrativa”: vertente social, vertente existencial/intimista, vertente memorialista ou da reminiscência da infância e vertente regionalista.

Em seu livro, a pesquisadora esclarece que tais vertentes referem-se às questões abordadas nos contos, com seus diferentes modos de exploração em cada escritor; além disso, ela adverte que um mesmo autor pode apresentar textos cujo tópico central não se limita a uma única tendência.

Bittencourt situa Caio Fernando Abreu em três vertentes, relativamente ao momento de produção de seu texto: a social, a existencialista/intimista e a memorialista ou da reminiscência da infância. A vertente de mais destaque é a existencialista/intimista, que é caracterizada pela abordagem de questões referentes à “relação do homem com o mundo circundante ou consigo mesmo” (BITTENCOURT, 1999, p.92) e engloba textos que refletem sobre a sociedade contemporânea através da temática da solidão, da incomunicabilidade e da inadaptação do sujeito ao mundo.

Assim, para a pesquisadora, os textos do autor focalizam o plano individual não só pela abordagem temática, mas também pela postura do narrador, que intensifica o tom subjetivo daquilo que é narrado, “dando lugar ao comentário, à interpretação ou à reflexão” (BITTENCOURT, 1999, p.94). Afirma, ainda, que a literatura do contista está relacionada a seu momento histórico de produção, já que “seus contos fazem uma radiografia do jovem de então, revelando o que se passava nas profundezas da sua mente e analisando, também, a sua ligação com o mundo exterior.” (BITTENCOURT, 1999, p.98).

Luiz Costa Lima (1983, p.213-214), ao pesquisar o gênero conto, entre o início do século XX e a década de 80, principalmente nos textos da modernidade brasileira, observa que os contos de Caio Fernando Abreu são “um dos mais fecundos tripés da recente ficção nacional”, ao lado de Carlos Sussekind e Renato Pompeu. Costa Lima (1983) também destaca que esses contistas expõem, em seus textos, o contexto histórico-político do Brasil, defrontando-se, portanto, com “cacoetes realistas” que exprimem a história política do país, mais especificamente a partir de 1964.

Costa Lima (1983) verifica que as obras **O ovo apunhalado** (1975) e **Pedras de Calcutá** (1977) são exemplos de narrativas de repúdio à realidade, à ficção documental através do questionamento do terror, do delírio e da loucura, o que possivelmente pode justificar a presença de uma “realidade enlouquecida” e de uma “transmutação” que impossibilita uma “imitação” literária do real. O autor diz que “a condição para incorporar a vivência de insegurança total e do total questionamento dos valores não consiste em imitar

literariamente a experiência do desvario, mas em construir uma lucidez que não veja o desvario de fora, mas que o tenha como um de seus possíveis produtos.” (LIMA, 1983, p.214).

Flora Sussekind (1985), em seu ensaio chamado **Literatura Pós-64**, apresenta a trajetória de alguns escritores que produziram no período ditatorial e que retratam esse contexto sociopolítico. Ela inclui Caio Fernando Abreu no grupo de autores que souberam dar “maior elaboração literária para as cenas de tortura e violência, cada vez mais freqüentes na literatura dos anos 70”, em contraponto com escritores que se detêm em descrições e relatos das experiências do período.

Sob essa óptica, a autora comenta que o conto “Garopaba mon amour”, do livro **Pedras de Calcutá** (1977), retrata a estória de um homem que foi vítima de tortura e que relembra, fragmentariamente, aspectos de sua experiência individual e histórica enquanto caminha, cheio de ódio e raiva impotentes, da praia em direção ao mar. A memória resgata, em meio à caminhada, momentos de uma festa, momentos da vida em uma comunidade alternativa e, principalmente, seqüências das sessões de tortura por ele sofrida nas mãos de agentes da repressão.

Através desse conto, descobre-se um movimento de escritura pautado pelo “desenraizamento” do indivíduo que, cindido, pende sem rumo, numa busca incessante por esse “eu” perdido, desterrado de si, revelando-se, muitas vezes, como um “duplo” ou como um “outro” de si mesmo. Além disso, nota-se fortemente também o tema da perseguição, disseminado ao longo da obra através do fantasma da atmosfera opressora/repressora da ditadura militar. De tudo isso resulta um estilo sincrético, em que se misturam, no amálgama de seu fazer literário, a magia do fantástico e o horror da realidade, criando algo insólito e estranhamente belo, acomodado por um trabalho no âmbito da linguagem que dialoga com o poético. Dessa forma, Sussekind (1985) aponta a qualidade literária do texto de Abreu na contemplação do contexto sociopolítico.

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

Dedicando-se a pesquisar e analisar a literatura que retrata o período autoritário da ditadura militar brasileira, Sussekind (1985) emite um juízo de valor quanto à presença ou não

do relato do tipo documental. Assim, destaca que a produção de Abreu é distinta em relação aos escritores que trabalharam com esse tema, pois valoriza o literário, a estruturação formal, o trabalho de permanente experimentação da linguagem. A partir dessas considerações, surge então a indagação: se Caio Fernando Abreu não está fazendo “documento” ou “registrando ocorrência”, mas fazendo “literatura”, que estratégias formais usa para isso?

Como alguns estudiosos da obra de Abreu, Lenirce Silva (1996), em sua dissertação, procurou situar a produção do contista no panorama da literatura brasileira contemporânea, ressaltando a importância do texto de Abreu e o compromisso com o nosso tempo enquanto discurso pós-moderno - espaço de reflexão e problematização das questões da diferença e alteridade.

A investigação empreendida pela pesquisadora privilegia a temática vida/amor/temporalidade, buscando descobrir as linhas que norteiam o fazer literário de Abreu. Dessa forma, Silva insiste na questão desse fazer, direcionado por sintomas (recalques e conflitos), desagregando o sujeito, impulsionando a busca da constituição de sua identidade. Para auxiliá-la nessa empreitada com o texto de Caio Fernando Abreu, dialoga com Jacques Lacan quanto à questão de o sujeito se estruturar como um ser de linguagem e de a palavra ser ela própria articuladora do laço social.

Além disso, é importante frisar que a autora não definiu um *corpus* específico de análise. Ela trabalha com recortes de alguns textos, de vários livros de Abreu, pois o que lhe importa é mostrar o processo de produção, as relações temáticas, a forma literária como um todo. Outro diferencial da pesquisa realizada por Silva são as imagens apresentadas ao longo da dissertação – fotos de Caio Fernando Abreu –, bem como várias entrevistas com o autor, que ela anexou a seu texto.

Em virtude da amplitude de sua dissertação, observamos que, mesmo tendo perpassado a questão da forma literária, o enfoque maior foi dado às relações temáticas e intertextuais que o texto de Abreu contempla. Em relação aos contos de *Morangos mofados*, Silva afirma:

São contos secos, essenciais. Fazem uma reflexão sobre o fugaz e o trágico da condição humana e revelam um escritor maduro, pronto, apto a enfrentar a fragilidade do criador frente ao ato de criação. Segundo Caio, “os escritores são biógrafos da emoção. E se alguém, daqui a algumas décadas, quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 90, pode encontrar algumas respostas, talvez na literatura. (SILVA, 1996, p.13).

A fortuna crítica da produção literária de Caio Fernando Abreu, como se vem frisando, aponta estudos que valorizam o enfoque temático e minimiza, em parte, as análises “formais” das narrativas. Muitos pesquisadores referem-se, de forma generalista e breve, ao aspecto formal dos textos de Abreu quando mencionam a experimentação da linguagem como um diferencial da obra do escritor. Não são freqüentes análises “finas” dos textos, em seus aspectos estruturais, formais e mesmo lingüísticos, porém as poucas análises que abordam tal aspecto o fazem consoante outros recortes e enfoques de análises.

Letícia da Costa Chaplin (1999) relaciona a literatura de Caio Fernando Abreu à filosofia existencial-humanista, com base em proposições de Jean Paul Sartre e Rollo May acerca do ser humano e do conflito entre homem e sociedade. A partir da consideração segundo a qual a relação entre homem e sociedade não se desenvolve de forma harmônica e, sim, através de uma rede de tensões e limitações decorrentes da pressão de um grupo de indivíduos sobre o outro, Chaplin sublinha a ruptura entre sociedade e indivíduo, que passa a conceber o plano coletivo social como secundário e seu “bem viver” como algo prioritário.

Segundo Chaplin (1999, p. 6), as narrativas do escritor gaúcho apresentam conflitos existenciais que registram a “problemática do ser humano e os reflexos de um tempo confuso, cujos valores caracterizam-se pela transitoriedade”. Conforme a pesquisadora, a repressão social e individual é temática da obra do escritor que perpetua sua reflexão sobre o ser humano, representado sempre como um ser à margem do processo social legitimado.

Assim, a pesquisadora acredita que Abreu questiona a condição humana e reflete sobre ela, acentuando um trabalho com a subjetividade, cuja representação é elaborada de forma enigmática e metafórica, o que conduz a uma pluralidade de interpretações e a uma ambigüidade narrativa.

As narrativas do escritor, nessa linha de raciocínio, exploram a situação de indivíduos privados de esperança, liberdade e sonhos e isolados do mundo, numa representação manifestada através da fragmentação formal dos contos, que expressam a “frustração de toda uma geração também dividida entre a ilusão do sonho e do amor e a repressora realidade que se instaura” (CHAPLIN, 1999, p.58). Chaplin faz inferências analíticas, relacionando a ruptura social do indivíduo com a fragmentação formal presente nas narrativas.

**Morangos mofados** é visto por Chaplin como uma produção literária que trata a desilusão decorrente de “fracassos amorosos, descrença na sociedade, marginalidade sexual”, e que, apesar das transformações sociais ocorridas desde sua primeira publicação, em 1982, continua sendo “o documento de uma época, uma emoção e um comportamento que, muitas vezes, esclarecem a condição da atual sociedade” (CHAPLIN, 1999, p.93). Os contos dessa

obra, segundo a pesquisadora, convidam o leitor a reavaliar sua própria existência, já que Caio Fernando Abreu expressa “com a fidelidade da lente de um fotógrafo a condição de toda a geração de sua época.” (CHAPLIN, 1999, p.99-100).

Assim, essa coletânea é considerada pela autora como uma obra que mantém relações mais estreitas com seu momento histórico: os contos representam a “caótica condição humana” e propõem saídas para a angústia do homem contemporâneo, “nem que seja pela morte, e novas esperanças, a partir da consumição da dor.” (CHAPLIN, 1999, p.109).

Larry Wizniewsky (2001) evidencia as relações que o texto de Abreu mantém com a realidade externa, tal como Chaplin (1999), ao retratar a relação homem/sociedade, porém utilizando outro viés teórico. Por meio de uma perspectiva sociológica, Wizniewsky procura apresentar Abreu como um crítico da contracultura, salientando a problemática dos princípios ético-estéticos desse movimento.

O pesquisador afirma que os textos de Abreu expõem um “duplo caráter de criação estética e crítica” (WIZNIEWSKY, 2001, p.59), já que analisam o movimento da contracultura como um projeto de realização estética. De acordo com Wizniewsky, a produção literária do escritor gaúcho, por possuir um caráter testemunhal e assumir uma perspectiva histórica em relação à contracultura, auxilia o discurso crítico sobre esse movimento. Dessa forma constata-se o papel importante que a literatura de Abreu desempenhou nesse período, pois propiciou “uma reflexão crítica profunda, conduzida pela palavra literária em direção ao real da experiência vivencial”. (WIZNIEWSKY, 2001, p.62).

Caio Fernando Abreu procura dar um testemunho da contracultura, que é vista por Wizniewsky (2001) como um trauma no sentido de que o movimento não elaborou um trabalho de luto diante do confronto entre a contracultura e o sistema ético-social. Segundo o pesquisador, os textos de Abreu assumem uma perspectiva pessimista, mas essa literatura não se concentra nem na visão dos vencedores nem na dos vencidos e sim, num terceiro caminho, o da crítica.

Assim sendo, é nitidamente melancólica a visão histórica de quem como Caio Fernando Abreu adota o ponto de vista dos derrotados, não para consolá-los, mas sim para criticá-los. Essa melancolia não impede o autor de atribuir um sentido crítico ao seu relato alegórico. A obra de Caio Fernando Abreu, naquilo que diz respeito à contracultura, não é uma lamentação “do que poderia ter sido”, mas uma especulação sobre por que não foi. (WIZNIEWSKY, 2001, p.108).

Em contrapartida, Mairim Linck Piva (1997) desenvolve seu trabalho sobre a produção de Caio Fernando Abreu a partir da crítica do imaginário, analisando elementos

simbólicos na obra do escritor e, especialmente, em **Triângulo da Água** (1983) livro que Caio Fernando Abreu definiu como sua obra mais atípica. “Não o escrevi, fui escrito por ele”. O **Triângulo** é formado pelas três novelas – “Dodecaedro”, “O Marinheiro” e “Pela Noite”, publicadas originalmente em 1983 e revistas pelo autor em 1991. Nele, o leitor encontrará um retrato desesperado da contemporaneidade, repleto de imagens sensoriais, descritas com uma linguagem lírica.

**Triângulo das Águas** foi escrito no Rio de Janeiro, mas o cenário dos contos vai desde a noite *gay* de São Paulo, até um pequeno sobrado numa ruazinha calma. Ambientação à parte, o tema central de todos eles é a solidão dos personagens, que, ao mesmo tempo, anseiam e repelem uma relação mais humana e profunda com outras pessoas. A pesquisadora relata que a produção literária do escritor transcende o contexto histórico-social que impulsionou sua literatura.

Piva (1997) assinala como um marco a publicação de **Os dragões não conhecem o paraíso**, pois a crítica acadêmica começa a ver uma abrangência maior na produção literária de Abreu e não só a identificá-lo como comentarista de cenas de um determinado contexto histórico. A estudiosa salienta o impasse vivido pela crítica, ao tomar conhecimento dos problemas de saúde do escritor e observa como os críticos se posicionam:

Após a descoberta da presença do vírus da AIDS, torna-se difícil dissociar a existência da doença das análises e discussões em torno do escritor e de sua obra. Por isso, a fragilidade física e as dificuldades que Caio enfrenta para continuar a exercer sua atividade de criação servem de contraponto para a observação de sua produção. Parece chamar a atenção dos críticos tanto a capacidade de continuar a escrever como a visão positiva que o escritor apresenta da vida. (PIVA, 1997, p.39-40).

O trabalho realizado por Piva (1997) é uma contribuição para a crítica sobre a obra do escritor, pois analisa a presença de imagens simbólicas e seus significados, através das proposições teóricas de Mircea Eliade e Gilbert Durand. Pode-se exemplificar a análise que a pesquisadora faz das narrativas de **Triângulo das águas**, através das imagens que apontam diversos significados; ela analisa a simbologia do elemento água no plano astrológico em associação à forma do triângulo e conclui que:

Esse triângulo invertido e às avessas, ergue-se sobre e através da água. Com sua capacidade criadora e regeneradora, a água coaduna-se com o feminino maternal, que gera e alimenta esses seres que nascem, oferecendo, como ao final de cada narrativa de **Triângulo da águas**, seu colo, a promessa da tranquilidade e a esperança da luz das manhãs que ilumina o ponto de chegada de todas as trajetórias. (PIVA, 1997, p. 193).

A leitura feita pela pesquisadora vale-se das ambigüidades, da plurissignificação, da literariedade, para mostrar que o triângulo proposto na obra de Caio Fernando Abreu estabelece relação com o triângulo da condição humana, da busca dos indivíduos através da emoção de uma vida plena. Assim, a superação dos conflitos e angústias seria caminho para a construção de algo novo e cada unidade se direcionaria para uma face da vida, cabendo então, ao conjunto das narrativas e à junção dessa facetas humanas, “a existência da própria obra e da vida dos seres que representa.” (PIVA, 1997, p.193).

A condição humana é também considerada por Bruno Souza Leal (2002), na leitura apresentada sobre a produção de Abreu, embora a perspectiva de investigação desse teórico seja a da teoria desconstrutivista, com base no eixo triádico “metrópole/identidade/sexualidade”, que singulariza a produção literária do escritor. O pesquisador analisa o modo como tal equação aparece na obra de Caio Fernando Abreu e reconhece ser essa uma tendência da literatura brasileira do final do século XX, na narrativa curta de temática urbana.

Leal (2002) acredita que o conflito do ser humano consigo e, especialmente, em relação a sua identidade pode ser um fator propício para o desenvolvimento da homossexualidade. Assim, os sujeitos homoeróticos criam espaços flexíveis e estranhos ao ambiente heterocentrado e tornam-se marginalizados, o que implica a dificuldade de identidades fixas. Daí surge uma indagação: há identidade fixa, uma vez que somos fragmentados e estamos em constante processo de transformação?

O crítico acredita que a definição da identidade sexual é complexa para o indivíduo contemporâneo porque este passa a carregar consigo “um estranhamento, um sentimento de inadequação, como se toda a certeza estivesse impregnada por uma transitoriedade.” (LEAL, 2002, p. 40).

Tendo como *corpus* de análise os livros **Inventário do irremediável** (1970), **O ovo apunhalado** (1975), **Pedras de Calcutá** (1977), **Morangos mofados** (1982) e **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), Leal detecta uma aparente falta de organicidade na obra, que o faz referir-se ao “signo do estranhamento formal e temático” (LEAL, 2002, p. 46) e ressalta o fato dessa dispersão apontar para uma possível organicidade na produção do autor:

Composto por um vasto número de historietas de tamanho variável, mas sempre curtas, esse conjunto, a princípio, constituiria uma espécie de amontoado de relatos dispersos e sem ligação entre si. No entanto, esse é um dos aspectos cruciais que caracterizam essa obra: há entre eles uma coerência, uma espécie de organicidade, manifesta em recorrências e movimentos que unem os fragmentos que a compõem,

levando a pensar num texto que se formaria a partir de vários outros. [...] No entanto, tais contos estão reunidos em partes, ajuntados em grupos no interior de cada livro. Tal divisão sugere, ela mesma, uma ligação entre os textos. Mais do que isso, cada livro apresenta uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delinea a partir do seu título, invariavelmente extraído do último. (LEAL, 2002, p.45-46).

Esse excerto serve como uma reiteração da hipótese inicial levantada nesta pesquisa, pois acreditamos que os textos de **Morangos mofados** podem ser lidos não apenas como contos, mas como uma narrativa romanesca, uma vez que haveria uma estrutura, uma recorrência a repetições, interligando os textos que, ao mesmo tempo, os sustenta, fazendo-os desenvolver no tempo e no espaço.

O texto de Caio Fernando Abreu não obedece a uma organização estrutural com início, meio e fim, o que gera um estranhamento formal, mostra uma fragmentação sobretudo em “personagens que se estranham e que estão deslocados no mundo” (LEAL, 2002, p. 48). Além disso, há um distanciamento da narrativa em relação à forma tradicional do conto, já que as narrativas não enfocam a apresentação de uma “seqüência de fatos, no enredo”, fixando-se em “descrições de estados emocionais ou existenciais das personagens. São como que mapas, quadros, retratos que expõem paisagens íntimas.” (LEAL, 2002, p. 61).

Para Leal, há um movimento na obra do escritor, pois os livros estudados permitem reconhecer não só um projeto literário como também um desenvolvimento, uma evolução dos contos, que é acompanhada pelos personagens via passagem da infância à idade madura. Ao longo dessas obras, os personagens parecem ser os mesmos, principalmente pelas características emocionais e físicas, pelas posturas e pela falta de nomeação; nota-se um amadurecimento não só dos personagens, mas do trabalho literário em si:

[...] os cinco livros e suas personagens que envelhecem, ao mesmo tempo em que estão integrados nesse projeto, oferecem uma visão, de dentro, de sua evolução. Assistimos a um interrogar no mundo (*Inventário do irremediável*), a uma adoção desse projeto político e comportamental (*O ovo apunhalado*) e a um crescente avanço nesse caminho, que resulta na percepção das dificuldades de sua implementação (*Pedras de Calcutá*), do fim das utopias e da necessidade de um recomeço (*Morangos mofados*) e da sobrevivência na companhia de seus restos mortais (*Os dragões não conhecem o paraíso*). (LEAL, 2002, p. 79).

O autor ainda vê, no conjunto de livros analisados, um “aspecto de individualização crescente” (LEAL, 2002, p. 87). O eu dos textos do escritor é caracterizado pelo crítico como um ser “excêntrico”, à margem do “mundo tradicional, heterossexual, católico, classe média” (LEAL, 2002, p. 86), e em constante interrogação sobre si, seu percurso, sua sexualidade e o mundo. Segundo Leal (2002, p. 87), as narrativas “trazem a marca de um tempo no qual o eu

se constitui”; porém, dessa afirmação nasce um conflito, pois o eu não se constitui de forma acabada, vive a se constituir, uma vez que é processo, que está em trânsito, sempre instável, sempre se deslocando.

Ainda é preciso mencionar o trabalho de Adriana Gomes (1999), que faz uma análise buscando compreender a poética de Caio Fernando Abreu ao considerar o ser como *Dasein*, através de uma perspectiva hermenêutica e de sua relação com o pensamento de Heidegger.

A estudiosa definiu o seguinte *corpus* para análise: **O ovo apunhalado** (1975), do qual destaca a narrativa “Retratos”; em **Pedras de Calcutá** (1977), trabalha com o conto “Aconteceu na praça XV”; em **Morangos mofados** (1982) analisa “Os companheiros”; em **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), a narrativa “Dama da Noite”; e, finalmente, em **Ovelhas negras** (1995), o texto “Depois de agosto”, obra que, segundo palavras do próprio autor, é “um livro que se fez por si durante 33 anos”. Tal afirmativa leva a pesquisadora à reflexão de que essa última produção abrangeria épocas diferentes da vida do autor, constituindo-se amostra significativa de sua literatura.

Gomes (1999), como outros também, faz uma análise que contempla o recorte temático, quando aborda a questão da busca da felicidade, do ser-no-mundo, da identidade, o sentimento de solidão, a morte, tudo isso relacionado com o pensamento de Heidegger. Contempla a caracterização da literatura de Caio Fernando Abreu como marginal, propõe uma reflexão sobre o assunto e sublinha o fato de o texto de Abreu ser sempre aberto a possibilidades, muitas vezes possibilidades demonstradas pela busca de felicidade empreendida por seus personagens; frisa, porém, que tal busca se dá através da realização amorosa, que nunca acontece.

Um dos pontos relevantes dessa pesquisa é o que destaca a relação entre o “eu” e o “outro” e a falta de nomeação de indivíduos em constante busca, em processo de construção de uma identidade. Através desse relacionamento entre eu e o outro é possível se conhecer, pois, por meio das diferenças e similaridades que visualizo no outro, eu me percebo, me identifico. Portanto, a partir desse contato com o outro, o eu passa a se perceber, a pensar em si, em seu lugar no mundo, e essa busca por si, por uma identidade, é constante; o eu está sempre a se constituir; é algo contínuo, processual. Para Gomes:

Somos em nós mesmos identidade e diferença, só que não nos damos conta disso, porque não compreendemos que o diferente, dia-fero (dia – “através de”, ou “dois” e – fero, levar) não é separado da identidade, é um caminho que atravessa a unidade. Em geral não enxergamos a complementaridade dos contrários, apenas a oposição. (GOMES, 1999, p. 43).

A consideração de Gomes reitera o discurso de outros pesquisadores e dialoga diretamente com o recorte desta pesquisa acerca da questão da identidade e do homoerotismo, já que, em **Morangos mofados**, percebe-se a fragmentação presente tanto na estrutura da narrativa quanto na vida dos personagens. Os personagens são seres dispersos, fragmentados, despedaçados, em busca de uma completude, de uma unidade.

O texto literário em sua forma acompanha essa fragmentação, e, assim, a junção das várias narrativas dá corpo à estrutura, o que possibilita apreender o sentido e o significado. A interligação em meio à descontinuidade propicia a unidade. E essa interligação, que ora é feita pela repetição, ora pela similaridade, possibilita que o diferente exista e que não estabeleça apenas uma relação contrária, mas uma relação de completude, de união, de unidade. Isso ocorre tanto no enredo das narrativas quanto no trabalho com a estrutura formal do texto de Abreu.

Mesmo persistindo na tendência interpretativa a partir do recorte temático, vale apontar os estudos comparatistas como outro encaminhamento insistentemente percebido na crítica de Abreu, em sua maioria enfatizando as relações entre literatura do contista e outras produções literárias e manifestações artísticas.

Desses estudos de viés comparatista e intersemiótico, podemos citar o trabalho de Luiz Cláudio Carvalho (2004), que contempla uma leitura de fragmentos das obras de Caio Fernando Abreu com as de Hilda Hilst, propondo um diálogo que tem como suporte o conceito de intertextualidade, o entrelaçamento da literatura com o social e político e a questão da pós-modernidade. Inicialmente sua tese abarca a literatura de Hilda Hilst e, posteriormente, focaliza a produção de Caio Fernando Abreu. A partir de então, estabelece o diálogo entre tais produções.

Isabella Marcatti (2000) propõe um estudo que relaciona a canção popular e a literatura, através da perspectiva temática e do cruzamento dessas manifestações artísticas. Assim, divide a literatura de Abreu em dois períodos distintos: textos produzidos entre 1960 e 1970 e textos produzidos entre 1980 e 1990.

A pesquisadora acredita que o diálogo entre essas expressões artísticas intensifica e maximiza os significados dos textos literários e seus efeitos:

Pela análise podemos perceber o quanto a narrativa literária do autor se amplia através da canção. E como o texto seria completamente outro se a canção não estivesse ali. Portanto, quando o autor nos sugere uma determinada canção para o acompanhamento da leitura, ele não pretende adornar aleatoriamente suas próprias palavras; estão implícitos em seu conselho um limite (o do próprio texto) e uma

possibilidade de expansão e intensificação da experiência da leitura. (MARCATTI, 2000, p. 39).

A consideração feita por Marcatti é importante, pois tem relação estreita com uma das propostas desta pesquisa, que é a análise formal da narrativa de **Morangos mofados** (2005). O texto literário, acompanhado da música, adquire um novo formato, como sugere o próprio autor ao dizer que determinado conto deve ser lido ao som de determinado cantor ou cantora, e os próprios personagens dos contos passam grande parte do enredo lendo e ouvindo música. As letras das músicas desempenham um papel importante nos textos, pois, muitas vezes, retratam o estado emocional dos personagens. Além disso, as canções instigam outras possibilidades de leituras, maximizando a interpretação do texto literário.

Para a pesquisadora, a relação entre o texto de Abreu e a canção popular possibilita passagens analíticas do texto ao contexto e vice-versa. Frise-se que, nesse caso, o termo contexto é tomado de forma ampla e não restringe a compreensão da obra literária como reflexo imediato de uma dada realidade social. Para Marcatti, a crise da identidade decorrente da sociedade de consumo em massa manifesta-se na crise da própria narrativa, a qual mostra, através da linguagem e da estrutura formal, as dificuldades de projetar uma história original, diante de “processo de desencantamento do mundo característico da sociedade moderna.” (MARCATTI, 2000, p. 166).

Assim, por meio do diálogo com a música, o texto literário é visto em seu aspecto formal e estrutural, o que diferencia o texto da autora de outros estudos semióticos sobre a produção de Caio Fernando Abreu.

Outra pesquisadora que comunga das idéias de Marcatti quanto à aproximação de obras de Caio a de diferentes autores é Aline Azeredo Bizello (2004), que estabelece diálogos entre a literatura latino-americana *beat* e a produção do autor gaúcho. É que as idéias da geração *beat* repercutiram no Brasil não só na literatura mas na música e trouxeram uma inquietação que Caio Fernando Abreu absorveu e externou em seus textos, transgredindo a forma tradicional do conto e criando espaço para a representação de sujeitos excluídos socialmente:

Dessa forma, valendo-se de metáforas, Caio desmistifica a visão da identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo. O escritor cria jogos de linguagem, explora diálogos e monólogos e capta os detalhes da expressão humana. (BIZELLO, 2004, p. 14).

No intuito de diagnosticar as diferenças entre a produção *beat* e a literatura de Abreu, Bizello (2004, p. 25) aponta uma postura antropofágica do autor diante do texto estrangeiro: “Os contos do escritor gaúcho manifestam uma nova interpretação, pois são uma resposta à leitura da literatura *beat*. Caio não consome simplesmente essas obras, mas produz uma nova.”

Bizello também se detém na forma narrativa de Caio Fernando Abreu e mostra que há uma associação entre a representação do sujeito marginalizado socialmente e a forma como tal sujeito é apresentado literariamente. Em sua leitura, a fragmentação do indivíduo encontra correlação na fragmentação da estrutura narrativa, que é descontínua e alheia ao padrão convencional do conto literário; nota-se uma análise crítica quanto ao aspecto formal.

Fernando Arenas (1992) distancia-se de outros estudiosos citados, pois adota uma perspectiva teórico-crítica a partir da óptica dos Estudos Culturais. Ele vê a produção do contista gaúcho como uma “peça muito importante para compreensão da literatura brasileira pós-moderna” (ARENAS, 1992, p.54). Ao eleger **Morangos mofados** como objeto de análise, destaca três coordenadas temáticas: a presença de vozes ex-cêntricas<sup>3</sup>, a problematização da escrita e a preocupação ontológica com o sujeito, e essas duas últimas são voltadas para a discussão da homossexualidade.

O propósito do pesquisador é sublinhar o homossexual dos contos do escritor a partir dos personagens que demonstram desejo homoerótico. Assim, segundo Arenas (ARENAS, 1992, p.60), há “uma tentativa de destruir as máscaras sociais e estéticas mantidas pela cultura hegemônica heterocêntrica, sob o risco de ser destruída no processo.” Portanto, ele identifica a função da literatura do escritor tanto no plano social quanto no literário:

O surgimento de vozes homo/bi/ssexuais na obra de Caio Fernando Abreu, então, tem necessariamente uma dimensão política contestatória, dado que é uma afirmação das diferenças. Igualmente, a sua obra se insere na luta pela redefinição do espaço canônico (seja social, literário, estético, etc) que até agora tem geralmente abafado ou excluído a expressão desmascarada de sexualidade (ex-)cêntricas. (ARENAS, 1992, p.60-61).

Em seu livro **Utopias of otherness – nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil** (2003), o pesquisador discute como escritores brasileiros e portugueses exploram o conceito de nacionalidade e refletem sobre questões como gênero, pós-colonialismo, utopias, sexualidade e globalização. Estuda o grupo de autores, Caio Fernando Abreu, Isabel Barreno,

---

<sup>3</sup> Este termo é usado por Arenas a partir de proposições de Linda Hutcheon. Para Hutcheon (1991, p. 96) ser “ex-cêntrico” é ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que esta “sempre alterando o seu foco” porque não possui força centralizadora.

Vergílio Ferreira, Clarice Lispector, Maria Gabriela Liensol e José Saramago – que considera representativo para sua pesquisa.

O capítulo dedicado a Caio Fernando Abreu situa o escritor no contexto sociopolítico brasileiro do século XX. Destaca o sentimento de desespero resultante do regime ditatorial e também a esperança de democracia e insere sua obra num grupo de expressões artísticas e culturais que registram o período dramático do processo de transição política no Brasil. Para Arenas (1992, p.42), o texto de Abreu expõe uma interação entre “*personal, national and global concerns*”, em tom angustiado diante da tentativa de um balanço dos problemas individuais e esperanças coletivas.

Do universo ficcional de Abreu, o pesquisador destaca a intertextualidade, identificada nos diálogos do autor com outras formas de expressão e culturas, o que conduz à abolição das fronteiras entre o nacional e o estrangeiro nos textos literários. Dessa forma, o escritor gaúcho faz parte de uma cultura global “*gay*” ou “*queer*” por discutir a *homo* e a bissexualidade, e sua literatura introspectiva traz uma prosa profundamente lírica.

Arenas (1992) também privilegia a reflexão sobre a condição humana e a sexualidade. Salienta a importância da abordagem do escritor sobre o tema da Aids, afirma que o autor foi corajoso em assumir publicamente a doença, refletir sobre seus estágios em textos literários, falar do medo do desconhecido e ressaltar a importância da vida mesmo diante da iminência da morte.

Na leitura do pesquisador, a ficção do escritor destaca a urgência do outro, através de uma dimensão erótica e da consciência do limite da vida. O princípio de alteridade é visto por Arenas como um vetor da literatura do escritor e que, apesar de Abreu assinalar uma espécie de falência de certas utopias, ele ainda acredita na necessidade de se cultivarem utopias para construção de uma sociedade melhor.

Nessa linha de análise, a utopia necessária é a alteridade, que se constata pela atenção ao outro. Tal atenção vem acompanhada da percepção das relações do sujeito com o mundo, num contexto em que a fragmentação é marca da condição humana contemporânea. Assim, o pesquisador reitera as narrativas de Caio Fernando Abreu como expressões de esperança, apesar de manifestarem uma visão e tom melancólicos.

A imagem de Abreu como um escritor pessimista e crítico é destacada por suas insistentes abordagens da solidão, da inadaptação do sujeito ao mundo, das perdas, das ruínas dos sonhos, da exclusão social. Alguns críticos chegam a mencionar o teor melancólico da obra, mas não formulam um conceito e nem ilustram a questão.

A crítica literária, de modo geral, enfatiza as qualidades literárias dos textos do escritor e sua capacidade de criar imagens a partir de uma linguagem própria que foge aos padrões convencionais, o que assegura a singularidade de sua escrita.

Nos trabalhos acadêmicos acerca da produção literária de Caio Fernando Abreu, fica nítido que o autor trabalha condicionamentos históricos, sociais, culturais e até políticos, já que há a associação das narrativas a certos problemas individuais e coletivos da geração dos anos finais do século XX.

Esse breve panorama acerca da fortuna crítica de Caio Fernando Abreu permite-nos conhecer melhor sua produção literária como um todo; além disso, permitiu-nos estabelecer diálogos entre a pesquisa proposta neste trabalho e as produções críticas acerca do universo ficcional do autor. Foi possível identificar que os estudos acadêmicos acerca dos textos literários do autor têm crescido, que o olhar da crítica literária passou por mudanças, principalmente no que se diz respeito ao aspecto de considerar a produção do autor gaúcho como “retrato”, “imagem” de um determinado período.

Muitos estudiosos hoje relacionam a produção do autor com circunstâncias históricas e sociais, mas também afirmam que a representação literária do escritor ultrapassa uma “realidade delimitada social e temporalmente” (CHAPLIN, 1999, p.10), porque reflete sobre o homem contemporâneo e os conflitos existenciais, sendo, pois, uma produção que contempla temas universais. Obviamente não se deseja negar as relações das narrativas com “fatores extraliterários”, para usar expressão de Antônio Cândido, mas de visualizar como essas relações são construídas. Esse será o enfoque desta dissertação.

Este estudo pretende ter como pontos de investigação em **Morangos mofados** (2005) a forma das narrativas, sua estrutura textual e sua temática, articulando esses elementos para uma interpretação da obra. Sublinhamos que o diferencial desta pesquisa é a proposta de leitura, uma vez que não leremos a obra citada como uma coletânea de contos, mas como um romance, tendo como suporte elementos repetitivos, histórias fragmentadas que parecem ser retomadas constantemente.

### 3 MORANGOS MOFADOS: CONTOS ROMANCEADOS?

O livro **Morangos mofados** (2005), de Caio Fernando Abreu, possui uma estrutura intrigante. Divide-se em três partes significativas, “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”. Tal estrutura não é gratuita, e, a partir dela, esse capítulo toma corpo, pois nos permite colocar em discussão a sempre controvertida questão dos gêneros literários.

A palavra gênero, etimologicamente, significa família, raça ou conjunto de seres dotados de características comuns. Assim, de maneira muito simplificada, diríamos que gênero literário é um conjunto de obras dotadas de características comuns. Os modernos críticos, notadamente Todorov (1981), ensinam que os gêneros literários devem ser estudados indutivamente, a partir das características da obra e não a partir de nomes classificatórios, frisando que, na criação artística, há confluência de gêneros - em certas obras predominará um gênero sobre o outro, mas nunca haverá a expressão pura de um só gênero.

A afirmativa de Todorov (1981) é uma realidade na obra **Morangos Mofados**, pois percebemos, entre as narrativas que constituem a obra – canonicamente classificadas como contos, espécie do gênero narrativo -, uma unidade que se desenvolve no tempo e no espaço, o que pode sugerir uma outra espécie narrativa, o romance, mesmo sublinhando que há marcas de fragmentação e a condensação de duas histórias em uma, o que pode também reforçar a classificação como conto.

Pensando nessa ambivalência estrutural da obra de Abreu, deparamo-nos com uma questão: é possível ler **Morangos mofados** como um romance? Ao longo desse capítulo pretendemos responder a tal indagação.

O livro é inicialmente considerado uma coletânea de contos. Digo inicialmente, indagando-me sempre acerca das mesmas questões: o que é conto? o que é romance? Como diferenciar tais gêneros, se há uma grande dificuldade em defini-los? Antônio Houaiss (2001), em seu dicionário, assim define conto: “narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado a um ambiente), unidade de tempo e número restrito de personagens”, e reserva para “romance” o seguinte conceito: “prosa, mais ou menos longa, na qual se narram fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social”.

Partindo dessas conceituações, pode-se deduzir que o conto seria um romance menor. Mas será que a diferença consiste apenas na extensão da narrativa? Obviamente esse seria um olhar reducionista. Pensar no conto como um romance menor, entretanto, é uma especulação instigante, pois nos leva a visualizar o hibridismo, o entrelaçamento, a fusão ou a ‘mistura’ dessas espécies. Alguns teóricos tecem suas considerações afirmando a existência de diferenças palpáveis entre essas espécies literárias. No intuito de esclarecer essa questão, tentaremos buscar a interseção entre conto e romance.

### **3.1 Tangência das espécies narrativas: conto e romance**

Considerando-se que conto e romance são espécies literárias do gênero narrativo, poder-se-ia afirmar que os dois têm, basicamente, a mesma gênese, ligada à arte de contar ou recontar histórias, a qual sobreviveu na memória coletiva de tradição oral.

Essa narrativa oral, feita em versos, característica tanto da Antiguidade Clássica quanto da Idade Média, a partir da adoção do alfabeto fenício pelos gregos, divide espaço com a narrativa escrita. A partir do século XIX, a narrativa, tanto oral quanto escrita, sofre alteração na forma deixando de ser escrita em verso e passando a ser elaborada em prosa.

Conforme afirma Todorov (1981), as características comuns às narrativas é que deveriam determinar sua classificação. Dessa forma, romance e conto têm mais em comum do que a princípio poderíamos pensar.

A teoria tradicional diferencia romance e conto baseada, principalmente, no critério de extensão da narrativa. Esse critério “simplista” não nos parece de todo incorreto, pois a presença dos elementos que estruturam as duas formas narrativas é semelhante. Mas seria muito “simplório” afirmar que tais espécies têm apenas a extensão como dessemelhança entre elas.

As teorias que estabelecem diferenças entre o conto e romance podem ser consideradas tênues, dado o período em que foram formuladas e dadas as transformações por que passaram essas duas espécies literárias.

O que se propõe, por ora, é que conto e romance sejam analisados como narrativas muito semelhantes, uma vez que todas as teorias que definem conto e romance não conseguem distinguir, com precisão, uma e outra espécie literária, permitindo, assim, uma superposição ou confluência de conceitos.

Tanto o conto quanto o romance brasileiro nasceram na primeira metade do século XIX, no período didaticamente conhecido como Romantismo. À medida que as escolas literárias se sucediam, a temática dessas espécies literárias também se alterava, acompanhando-as.

Dessa forma, conto e romance, a princípio, foram românticos, depois se tornaram realistas, naturalistas, modernos, pós-modernos e, ainda, contemporâneos. E em todas essas épocas, a diferença visível entre eles eram a estrutura e a concepção de produção do texto.

No século XIX, de acordo com Nádía Gotlib (2002), o conto como espécie literária escrita estabeleceu-se definitivamente e teve como representantes exemplares, Merimée, Balzac, Poe, Hoffmann, Gogol.

Em consonância com isso, a partir de 1850, o romance experimentou extraordinário apogeu. Surgiu um conjunto de obras-primas escritas por Flaubert, Dostoievski, Tolstói, Eça de Queirós e Machado de Assis, entre outros. As técnicas narrativas tornaram-se mais requintadas, aprofundaram-se as experiências humanas e ampliaram-se as visões de mundo. (GONZAGA, 1990, p. 182).

Essas duas espécies narrativas trazem importantes novidades em relação aos textos épicos, além da forma; sua prosa possui um tom relativamente coloquial; seus personagens são homens comuns, normalmente de origem burguesa ou plebéia, que vivem dramas corriqueiros; suas ações giram em torno de fatos triviais: complicações sentimentais, sociais, financeiras.

Por ser oriundo da dissolução da epopéia clássica e do declínio das novelas pastoris, o romance emerge sem regras fixas ou modelos a serem estabelecidos e, por não ter um passado a conservar, tornou-se a mais aberta de todas as formas literárias.

Talvez a partir dessa “abertura” proporcionada pelo romance é que nos atentamos para o caráter mutável e flexível do conto, reconhecido por Alfredo Bosi (1974), em **O conto brasileiro contemporâneo**:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora quase poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1974, p. 7).

Cortázar (1974) também é adepto desse ponto de vista quanto à dificuldade de especificação dessa espécie literária, salientando que, normalmente, para compreender o

caráter peculiar do conto, tendemos a compará-lo com o romance. O romance tornou-se mais popular, ilimitado quanto à extensão da narrativa, já o conto é cerceado pelo espaço físico, pelo tempo e pela quantidade de sujeitos que configuram sua narrativa.

Através dessa consideração, podemos fazer uma analogia, como sugere o mestre Cortázar (1974), de conto e romance, respectivamente, com a fotografia e o cinema. O conto seria uma fotografia, o recorte de um extrato da realidade, fixado em determinado espaço e tempo. É justamente, porém, nessa delimitação que há um sutil paradoxo, esse recorte permite ao leitor abrir “janelas – links”, que vão se sobrepor ampliando a imagem, transcendendo o espaço anterior, e essa espécie de abertura o transporta para uma outra imagem que não só aquela primeira.

Assim, o conto passa a narrar mais de uma história: a história da imagem e outra história formada a partir dessa imagem. Piglia (2001, p. 24) corrobora isso quando afirma, em “Teses sobre o conto”, que o segredo de um conto bem escrito está nas duas histórias que conta: uma em primeiro plano e outra que se constrói em segredo.

Cabe ao contista entrelaçar ambas e, somente ao final, revelar a história que se construiu sob a superfície em que a primeira se desenrola. Assim, as duas histórias se encontram nos pontos de cruzamento das estruturas, que dão corpo a ambas; quando o que parece supérfluo numa, torna-se elemento vital na estrutura da outra.

Piglia (2001) ressalta que, no conto clássico, uma história é contada anunciando outra, enquanto, no conto moderno, as duas aparecem como se fossem uma. A teoria do *iceberg* de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão.

O conto de feição clássica organiza-se numa cadeia de acontecimentos que centralizam o poder de atração, apresentando, conseqüentemente, ação, personagens, diálogos. Caracteriza-se como narração de um episódio, uma única ação, com começo, meio e fim, concentrada num mesmo espaço físico, num tempo reduzido. Destaca-se por sua unidade de tempo e de ação.

Diferentemente do clássico, e é o que nos interessará mais de perto, o conto contemporâneo, reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas, substituiu a estrutura clássica pela construção de um texto curto, com o objetivo de conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta do sentido de um não-dito. A ação se torna ainda mais reduzida; surgem monólogos; há exploração de um tempo interior, psicológico; a linguagem pode, muitas vezes, chocar pela rudeza, pela denúncia do que não se quer ver.

Assim, desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desenlace. Em contrapartida, cobra a participação do leitor, para que os aspectos constitutivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados.

Segundo Cortázar (1974), no romance, assim como no cinema, não há restrição de espaço, não é necessário um recorte, a realidade apreendida é mais ampla, pode ser vista por vários ângulos, gerando assim uma multiplicação de imagens, e tem-se, ainda, uma maleabilidade de focar ou distanciar essas imagens. A câmera percorre vários espaços, e, desse modo, os elementos mostrados vão compondo gradativamente a imagem, produzindo progressivamente seus efeitos no leitor.

A questão do limite de espaço no conto, já mencionada anteriormente, faz que os elementos estruturadores dessa narrativa sejam condensados – tempo e espaço muitas vezes de fundem. Esses elementos são colocados sob pressão, pois é preciso “trabalhar em profundidade”. Uma vez que não se pode proceder cumulativamente, o conto precisa ser incisivo desde o início.

Dessa forma, o que torna um conto significativo não é apenas a escolha do tema, mas “o tratamento literário desse tema, a técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 1974, p.153). A significação de um conto perde a essência se não se relacionar com intensidade e tensão.

A intensidade no conto, segundo Cortázar (1974), consiste na eliminação de tudo que é supérfluo na narrativa. O foco deve ser o equilíbrio, a justaposição dos elementos formais e expressivos ao tema, de modo que o revistam visualmente, que o fixem e o tornem excepcional – qualidade parecida à do imã, capaz de despertar no leitor o poder de atração.

O romance, diferentemente do conto, permite, e até mesmo exige, situações intermediárias, recheios ou fases de transição; não são necessárias intensidade e tensão desde o início da narrativa.

O romance, desde o século XVIII, teve larga projeção cultural, ocupando assim lugar importante na sociedade moderna. Alguns críticos e historiadores apontam-no como resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa.

O romance nasceu em face de um novo sentido do tempo: tempo de mudanças sociais, políticas e históricas. Essas transformações se refletiram na produção literária, evidenciando, conseqüentemente, as divergências na forma de pensar o mundo e o homem.

A sociedade que outrora possuía valores de caráter nitidamente feudal passa a ser marcada pelo surgimento dos estados modernos e pela complexidade crescente do universo

mercantil-burguês. O prestígio da classe senhorial entrara em declínio, e o capitalismo consagrou outros ideais como a ascensão social e a constituição da riqueza individual.

Desse modo, a arte também sofre mudanças. Os relatos de cavalaria, antes tão consagrados, cedem lugar a uma nova forma de expressão literária: o romance. Com o advento da imprensa, a produção e a publicação dessa espécie narrativa ganham fôlego.

O romance é fruto dessa nova forma de pensar o homem e o mundo. O sujeito retratado nessa espécie narrativa é um ser fragmentado, um ser confuso, um ser que questiona, analisa-se a si mesmo e a sociedade na qual está inserido. Dessa reflexão, nasce um sujeito em busca de si, em busca do autoconhecimento, um ser que está em dissonância com o mundo em que vive.

Esse indivíduo problemático é o objeto da forma interior do romance. Lukács (2007) encara o romance como o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. Para ele, o herói problemático está, ao mesmo tempo, em comunhão com o mundo e em oposição a ele, constituindo, assim, um paradoxo, que vai refletir-se na forma interior e exterior do romance. O texto romanesco zela por uma “aparente” unidade, que Lukács (2007) diz ser um aspecto puramente formal. E essa aparência de unidade lhe faz bem, pois possibilita ver a independência relativa das partes dessa narrativa e sua vinculação com o todo.

Lukács (2007) ainda acrescenta que, na forma interior do romance, há uma cisão do sujeito criador, uma hostilidade, uma tensão entre interior e exterior do texto romanesco e que essa fratura não é superada, mas necessária.

O mundo interior e exterior do romance é marcado por um sujeito problemático, que está apto a revelar uma determinada problemática do mundo no qual está inserido; o sujeito é também um ser social. Essa relação entre subjetividade e sociedade não é contraditória, e, mesmo que assim possa aparecer, tal relação é complementar e frutífera na medida em que propõe uma reflexão acerca do ser e o dever-ser.

A forma interna do romance é o percurso do indivíduo problemático em direção a si mesmo, e, mesmo após a conquista desse autoconhecimento, permanece a discrepância entre ser e dever-ser. Assim, a dissonância entre a voz coletiva, social, comunitária e a voz interior do sujeito, do indivíduo, permanece. É essa cisão que é matéria do romance.

Dessa forma, o romance pode ocasionar uma aproximação do homem ao sentido de sua vida, tendo em vista esse processo de busca interior. Tal busca aparece refletida no subjetivismo que permeia essa espécie literária. Assim, o romance pode ser visto como algo

em devir, como um processo, mesmo que seja um processo que não abarque a totalidade, nem a completude; ele zela pela aparente unidade.

O romance assume, de acordo com as considerações acima, um caráter flexível, mutável, quanto à forma e quanto à temática, o que o tornaria mais próximo ainda do conto. Vale ressaltar que não estamos afirmando que não há diferenças entre conto e romance, mas nossa leitura nos permite frisar que as divergências palpáveis quanto à forma dessas espécies são oriundas do contexto político, econômico, histórico, social e de seu processo de produção.

### **3.1.1 Elementos da narrativa: sujeito, tempo e espaço.**

Além das afinidades apontadas entre conto e romance, por serem estes oriundos da narrativa em prosa, são estruturados pelos mesmos elementos literários: sujeito, tempo e espaço.

O elemento “sujeito”, na narrativa ficcional, pode aparecer como narrador e/ou personagem. Esse sujeito desdobra-se numa personagem que se conta ao contar a história; numa personagem que conta o outro ou que é contada pelo outro.

A categoria do narrador é mais que importante – é imprescindível à narrativa, pois é ela que articula o enunciado e a enunciação e, segundo seu ponto de vista, impregna o texto de sua subjetividade. Dessa forma, precisamos pensar nesse sujeito que narra e na forma como o faz, como ele intervém no texto.

No contexto contemporâneo, de rápidas mudanças políticas, econômicas e sociais, o “sujeito” ficcional, tanto do conto quanto do romance, é um ser fragmentado, múltiplo, que não sabe quem é, que está em constante busca, e nele se projetam, claro, os muitos leitores. Esse sujeito ambivalente, que não tem certezas, nem respostas, se reconhece e se desconhece no outro; é um amálgama entre um “outro” e o “eu” mesmo numa busca conflituosa por si, por se situar, para se expressar.

Nesse processo de busca, o sujeito “ao falar de si, ao pensar sobre si, ao escrever sobre si, [...] está se multiplicando, está colocando em xeque sua unidade”, o que implicaria a *multiplicação* dos sujeitos ficcionais. (SANTOS, 2001, p.18).

Essa multiplicação gera um desdobramento desses sujeitos na narrativa. Desse modo, visualizamos um eu que se desintegra e que se (re) integra a partir do contato com o outro eu. Nesse trânsito, o sujeito da narrativa contemporânea é um “ser de ficção”. Esse ser ficcional é

o “resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não-ser.” (SANTOS, 2001, p.28).

Um outro elemento que também aparece como estruturador tanto do conto quanto do romance é o tempo. O tempo está fortemente ligado ao desencadeamento dos fatos, seja numa ordem linear ou retrospectiva, ao passado, presente e futuro, com seus recuos e avanços. É através dele que se organizam os acontecimentos de uma história em seqüência, possível de entendimento.

Pensar no tempo de uma narrativa é, na realidade, tratar os diversos tempos que participam de sua estruturação – externos ou internos a esta. O tempo interno é inerente ao universo verbal; é “uma corrente fluída de fatos lingüisticamente elaborados pela experiência perceptiva do narrador” (PELLEGRINI, 2003, p.17), ele é o período preciso para que o discurso se articule. Há alguns recursos utilizados que podem influenciar esse tempo: pontuação, repetição de palavras, escolha de orações curtas ou longas. (SANTOS, 2001, p.50).

O tempo é útil para situar e identificar aquilo que se narra, possibilitando ao leitor tecer referências que são determinadas histórica, social e culturalmente. Sob essa óptica, o tempo é social e sua percepção só ocorre quando um tempo efetivamente transcorre e deixa marcas em nossa realidade física e social. O tempo é um elemento vital, pois cria a ilusão de que se pode evitar a transitoriedade, dá a sensação de os sujeitos pertencerem a um dado período, situa-os.

Na contemporaneidade, o tempo “é visto como uma dimensão em que ritmo e acaso se cruzam, se interligam e se tensionam” (SANTOS, 2001, p. 56). O tempo torna-se algo paradoxal – veloz e inerte. A ordenação de princípio e fim perde o sentido. Assim, carregado de ambigüidades, não é possível sistematizá-lo.

Dessa forma, em uma mesma narrativa, é possível elaborar vários planos temporais, que possibilitam várias formas de ordenar os eventos narrados; pode-se assim construir um tempo pluridimensional.

À noção de tempo, segue-se imediata, ou melhor, simultaneamente, a de espaço. O espaço passa a ser um componente que se funde com o tempo; alguns, inclusive, denominam-no de elemento ou de dimensão espaço-temporal. Tal justaposição reflete um caminho heterogêneo, parcial, fragmentado, que dialoga com a fugacidade do aqui e agora. (SANTOS, 2001, p. 82).

Toda narrativa forma-se por uma sucessão de acontecimentos, em que o tempo é fundamental para contar a história e o espaço é vital para mostrá-la. Assim, quando

imaginamos um ser, cogitamos, instantaneamente, referências para situá-lo, seja física, social ou psicológica. O espaço físico é algo cultural, pois projetamos significados/valores ao que vemos.

Tal valoração é baseada em condicionantes sociais e culturais, que permitirão ao leitor perceber todo o contexto de produção da narrativa, auxiliando-o na interpretação do texto.

É preciso pensar no espaço quanto às configurações psíquicas, e analisá-lo associado ao espaço físico, para não perder o foco da produção de sentido que o texto permite, pois, comumente, visualizamos apenas o espaço físico na narrativa.

Assim, o espaço do personagem poderia ser o posicionamento que este assume durante os relacionamentos com outros personagens. Isso permite que a identidade do sujeito se desenvolva: “o ser é porque se relaciona, o personagem existe porque ocupa espaços na narrativa.” (SANTOS, 2001, p.68).

Em algumas narrativas da modernidade, o sujeito está em trânsito permanente, ele não sente que pertence a determinado lugar, não tem “raiz”. Desse modo, a narrativa põe em discussão a identidade desse personagem.

Sujeito, espaço e tempo estão interligados, de forma indissociável. No mundo moderno, as narrativas literárias têm seu espaço construído na intersecção de muitos planos espaço-temporais vivenciados pelo sujeito, apresentando uma “dimensão múltipla e um caráter aberto.” (SANTOS, 2001, p.82).

A análise dos elementos estruturais dessas narrativas são as diretrizes para a leitura de **Morangos mofados** como um quase romance; acreditamos que tal recorte possibilita evidenciar as semelhanças, as repetições existentes entre os contos, evidenciando a unidade e a circularidade nas narrativas.

### 3.2 Tangência conto/romance em **Morangos Mofados**

[...] como ia dizendo, não se esquite do fato de haver uma história em suspenso aqui, não digamos assim, pois uma história jamais fica suspensa: ela se consuma no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais internos, o que a gente imagina que poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas seguindo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? Ou inteiramente aleatórias? [...] (ABREU, 2005, p.50).

Permitimo-nos ler essa coletânea de contos como um “quase” romance, pois, na obra, presentificam-se elementos que constituem o gênero romanesco: sujeito, tempo, espaço e enredo, em face de uma unidade que perpassa os contos, como se fossem entrelaçados, ora pela temática, ora pelos personagens, ora por elementos comuns – alusão a drogas, referências a músicas, a frutas.

Esse viés de investigação, já explicitado na introdução, foi inspirado na consideração feita por Heloisa Buarque de Holanda na orelha do livro **Morangos mofados** (2005). Ela afirma que os temas e os elementos dos textos são recorrentes e assim “vão se delineando nessa série de contos que se entrelaçam como um quase romance”. (ABREU, 2005).

A primeira parte da obra “O mofo” se compõe de nove contos que expressam descrença e tocam num tempo que é outro, é o tempo de desilusão, de frustração, é o período em que o sonho acabou. Na maioria dos contos dessa parte nota-se um oco, uma falta de fé “[...] como aquela fé que a gente teve um dia [...]” (p.29)<sup>4</sup>, uma embriaguez, uma estagnação, falta de perspectiva, como se o passado e o futuro não fossem importantes, mas apenas importasse o presente - imóvel e em ação contínua, que, muitas vezes, é expressa por meio do tédio de viver o cotidiano. Os títulos de alguns contos fazem alusão a esses sentimentos, tais como: “Os sobreviventes”, “Pela passagem de uma grande dor”, “Além do ponto”, “Luz e sombra”.

Já a parte intitulada “Os morangos”, com oito contos, expressa a possibilidade de mudanças, fala em um futuro, mesmo marcado pelo tédio, e aí se vislumbra alguma esperança. O primeiro conto dessa parte, intitulado “Transformações” (p.75), dá-nos alguma pista de que há o princípio do processo de conhecimento de si, pois é como se o personagem tivesse ciência do oco, da Grande Falta<sup>5</sup>: “Ela estava tão dentro dele quanto ele dentro Dela. Intrincados, a ponto de um tornar-se ao mesmo tempo fundo e superfície do outro” (p. 76). E por assumir essa Grande Falta, sabe-se que o período de imobilidade, de espera, não é mais como uma embriaguez forjada pelo uso de drogas, alucinógenos, chás, bebidas e fumo. É o instante em que “Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real”. (p. 78).

---

<sup>4</sup> As referências das citações da obra **Morangos mofados**, de Caio Fernando Abreu, nas seções **3.3**, **3.3.1**, **3.3.2**, **3.3.3**, **3.3.4**, **4**, **4.1**, **4.2** e **4.3** desta dissertação, serão indicadas apenas com o número das páginas da edição de 2005, da Editora Agir.

<sup>5</sup> A expressão “A Grande Falta” é utilizada no conto “Transformações” e pode ser uma alusão aos estudos psicanalíticos.

A terceira parte se constitui de um único conto, cujo título também a nomeia: “Morangos Mofados”<sup>6</sup>. Nela o gosto do mofo some, restando apenas os morangos que, segundo o próprio autor, são eternos e que, mesmo em meio ao mofo, conservam seu frescor. Após ler esse último conto, percebemos o desenrolar de uma história que une as outras duas: “O mofo” e “Os morangos”. O conto “Morangos mofados” apresenta-nos um homem que sente um gosto estranho na boca, mais especificamente, o gosto de morangos mofados, e que diz ter um câncer na alma, acreditando que isso seja devido ao consumo de drogas. À primeira vista parece um enredo triste, mas o fim é estranho, porque, em vez da alusão à morte, como ocorre em outros contos do livro, o desfecho é a vida: “O gosto mofado de morangos tinha desaparecido. Como uma dor de cabeça, de repente. [...] Mas era um homem recém-nascido [...]” (p.148).

Essa estrutura narrativa é interessante para análise da obra, visto que os contos, mesmo divididos nas partes citadas, demonstram um entrelaçamento, certa unidade em uma perspectiva circular ou elíptica, como o próprio nome sugere: mofo + morangos = Morangos mofados. Outro indício de uma possível unidade é a presença de repetições da fala de um personagem por outro, como forma de reiteração, como um outro de si mesmo, como igual/iguais.

Para melhor visualização e compreensão da unidade que perpassa a obra **Morangos mofados** (2005), decidimos analisar os contos tendo como enfoque os elementos da narrativa em prosa: sujeito, tempo e espaço. Assim talvez seja possível notar melhor as semelhanças entre os narradores e personagens, bem como as confluências entre tempo e espaço em todos os contos.

### 3.2.1 Sujeito, tempo e espaço em “O mofo”

Os nove contos dessa parte possuem muito em comum. As semelhanças estão presentes nos elementos da narrativa: sujeito – personagens e narradores; tempo; espaço; e *ipso facto* - enredo.

---

<sup>6</sup> O nome da obra que coincide com o do último conto será analisado mais detidamente no final deste capítulo quando se fará alusão à música dos Beatles, *Strawberry fields forever*.

Os sujeitos das narrativas de “O mofo” poderiam ser considerados os mesmos em todos os contos, pois não há nomeação desses sujeitos e sua descrição física e emocional não sofre alteração ao longo dos textos.

Para distinguir um personagem do outro é necessário observar as características pessoais (aparência, traje, hábitos, etc.), ações desempenhadas e o discurso utilizado para determinar se quem fala é do sexo feminino ou masculino. O narrador oscila entre a primeira e a terceira pessoa na maioria dessas narrativas, e, quando opta pela terceira pessoa, utiliza o discurso indireto. Algumas vezes, dá voz ao personagem através do discurso direto, e, em alguns contos, visualizamos a presença do discurso indireto livre.

O discurso indireto livre conserva toda a afetividade e a expressividade próprias do discurso direto, ao mesmo tempo em que mantém as transposições de pronomes, verbos e advérbios típicos do discurso indireto. É, por conseguinte, um processo de reprodução de enunciados que combina as características dos dois anteriormente descritos. Essa mistura de discursos não é gratuita e põe em discussão a questão da identidade dos personagens.

Essa absoluta liberdade sintática do escritor pode levar o leitor desatento a confundir as palavras ou manifestações dos locutores com a simples narração. Daí que, para a apreensão da fala do personagem nos trechos em discurso indireto livre, o contexto ganha importância, pois as passagens do relato por parte do narrador ao enunciado real do locutor são, muitas vezes, extremamente sutis.

Apenas no conto “Pela passagem de uma grande dor”, o protagonista é nomeado por Lui<sup>7</sup>. Passamos a ter conhecimento desse nome ou apelido durante o diálogo – via telefone – estabelecido por esse personagem com uma amiga.

A questão dessa falta de nomeação é presente tanto nessa parte da obra – “O mofo”, como nas demais. Essa ausência de nomeação marca a tensão identitária e faculta à recepção a possibilidade de reconstruir essa identidade.

A questão da nomeação é um fato interessante, porque nomear é uma forma de identificar, e ter uma identidade é muitas vezes limitar. O sujeito é apenas aquilo que o destaca, que o caracteriza e não uma junção processual de características e experiências.

Para Regina Zilberman (1992, p.96), a exploração da não nomeação dos personagens nas narrativas tem a função de caracterizá-los como “pessoas que estão esvaziadas de sua identidade”, daí a impossibilidade de nomeação decorrente também do contexto: “O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo que

---

<sup>7</sup> “Lui” é o termo utilizado para se referir ao personagem do conto “Pela passagem de uma grande dor”. Em francês “Lui” é a terceira pessoa do pronome oblíquo de terceira pessoa do singular “ele”.

corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe.”

Com exceção do conto já mencionado, os personagens são indicados por pronomes pessoais, por características decorrentes de suas ações ou até mesmo por letras - “A” e “B”, como acontece no primeiro conto dessa parte, “Diálogo”. Em “Diálogo”, não temos conhecimento das características das personagens quanto ao aspecto formal; deduzem-se essas características pelos morfemas de gênero, tanto na fala de A quanto na de B, que são um casal homoerótico masculino.

Ocorre uma conversa entre as personagens A e B, e o texto pode sugerir que a personagem seja o próprio leitor, pois a primeira frase, em discurso direto, sem travessão marcador de diálogo, é: “Você é meu companheiro”, ou seja, também o leitor será companheiro desse conto que, inaugural, possibilitaria pensar-se na recepção do leitor durante toda a leitura de **Morangos mofados**.

O texto desenvolve-se em discurso direto, e há presença de um “eco” através da repetição de palavras como: “Você é meu companheiro” (p.23-24), o que gera uma cadência. Tal repetição evidencia um discurso sobreposto, “colado”, idêntico ao do outro, numa apropriação e reapropriação constante, em que a voz do outro é a do eu mesmo, assinalando, assim, a questão identitária.

“Diálogo”, como o próprio nome sugere, não passa, *a priori*, de uma conversa circular entre os personagens A e B sobre a afirmação: “Você é meu companheiro”. Mas, durante as perguntas e respostas quanto ao fato de “ser companheiro de outrem”, paira, na intuição do leitor, a idéia de que há algo subentendido nessa conversa. O leitor não consegue apreender as “insinuações”, mas sabe que existe um como que “subtexto” apontando, quem sabe, para o “campo semântico” do homoerotismo, conforme se comprova pelo excerto:

A: Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso. / B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto. / A: Não. Não tem nada. Deixa de ser paranóico./ B: Não é disso que estou falando. / A: Você está falando do quê, então? / B: Eu estou falando disso que você falou agora./ [...] B: Eu não sei. Por favor, não me confunda. No começo era claro. Tem alguma coisa atrás, você não vê?/ A: Eu vejo. Eu quero”. (ABREU, 2005, p. 24).

Há subentendida a questão de desejo entre iguais: “B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto.” e há quase que uma insinuação sexualizada em “B: Tem alguma coisa atrás, você não vê? / A: Eu vejo. Eu quero”.

O texto de “Diálogo” parece se duplicar como num espelho, já tendo se duplicado, como eco, no conto “Aqueles Dois”, último conto da parte “Morangos”. Essa duplicação pode ser percebida pelo fato de os sujeitos das duas narrativas serem homens e, como em “Diálogo”, são referidos apenas por A e B, podendo ser perfeitamente referenciados em “Aqueles Dois”, como Raul e Saul ou em “Pela passagem de uma grande dor”, como Lui/ele e eu.

Além disso, a temática “companheiros” é reiterada, neste último, através da íntima amizade e do sentimento de companheirismo vivido por Raul e Saul, que se conheceram em um ambiente de trabalho e foram repreendidos e demitidos, possivelmente, porque seriam *gays*.

O desfecho do texto é a repetição do início, ou seja, há um movimento circular, frisado, no fim do texto, com um “*ad infinitum*”. Nota-se a presença da função fática, e o texto se estrutura apenas por diálogos, em que se reitera a dificuldade de compreensão da mensagem e o empenho em testar o canal de comunicação: “B: Hein? /B: O quê? /B: O que você quer dizer com isso?” (p.23).

Esse conto possui uma forma que nos remete ao drama, como uma representação, uma encenação. É como se transformasse a narrativa em ação dialogada. Não há presença de um narrador, o que à primeira vista causa um estranhamento, pois rompe com a estrutura do texto narrativo, mais especificamente com a do conto.

Outro fator que reforça essa idéia – a de gênero dramático – é o uso da didascália, recurso em que “a voz direta do dramaturgo, diferencia-se visualmente do resto do texto por estar escrita entre parênteses ou por estar impressa em itálico”. No texto dramático, a didascália cumpre função de situar o diálogo, a ação, num contexto imaginário e de fornecer instruções àqueles que transformam o texto em espetáculo – atores, encenadores.

Nesse conto, a expressão “(*ad infinitum*)” aparece no fim da narrativa, grafado em itálico e entre parênteses. Esse “*ad infinitum*” é expressão que significa algo em contínuo, em processo, numa cadeia infinita e pode, talvez, indicar que a narrativa não está encerrada, que ela seria a primeira de uma sucessão, reiterando a idéia de um “quase romance”.

Nesse primeiro conto, os elementos tempo e espaço ocupam um lugar diferenciado. O espaço seria o palco onde o texto é encenado e não há descrição desse cenário. Esse espaço pode ser marcado pela ausência de referência a objetos e pela presença dos personagens na cena dramática, e o tempo é o período em que o enunciado é articulado.

Em “Os sobreviventes”, segundo conto de “O mofo”, os personagens, em vez de serem indicados por A e B, são referidos pelos pronomes pessoais ela/eu, e percebe-se que o

“eu” é par opositivo a ela e, portanto, é ele. Comprova-se pelo excerto em que ela fala: “não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos do meu seio que nem sequer ficaram duros.” (p.26).

O discurso é articulado com o narrador em primeira pessoa, mas há uma mistura de discurso direto e indireto livre, o que demanda uma atenção maior do leitor para apreender se quem fala é ele ou ela. Essa opção por um discurso misto, reforça a idéia da questão identitária, de uma identidade que não é fixa, que está em constante movimento, em processo.

O narrador – eu – conduz o texto na voz masculina e há poucas falas desse “eu” em resposta ao discurso de uma outra pessoa, uma mulher “[...] os bicos dos meus peitos não endureceram [...]” (p.26). O texto ocupa cinco páginas e se faz com um único parágrafo.

Os personagens têm um relacionamento amigável de longa data, pois conviveram aproximadamente umas cinco décadas juntos, conforme se vê:

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, [...] aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun little darling*, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. (ABREU, 2005, p.27).

Esse período de tempo, delimitado por alusões às quatro décadas, representa, no texto, exatamente o contexto histórico, cultural e social de toda uma geração: na década de 50, período de grande prosperidade, após a Segunda Guerra Mundial; na década de 60, período de subversão e alegria (contracultura), cantado na música dos Beatles: *He comes the sun*; na década de 70, tempo de revoluções comportamentais, como o movimento *punk*; na década de 80, um tempo, no Brasil, marcado pela frustração – “fragmentos azedos sobre as línguas misturadas, [...] te desejo uma fé enorme, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza.” (p.29).

Esse gosto azedo na boca do personagem simboliza o “mofo”, ou os “morangos mofados”, e configura a desilusão de uma geração, que acreditou nos campos de morangos para sempre, como diz a letra da música dos Beatles *Strawberry fields forever*.<sup>8</sup>

A progressão temporal remete-nos também aos hábitos que marcaram essas gerações: música como meio de contestação política e social, a leitura como forma de não alienação, a

---

<sup>8</sup> A música, na obra em questão, assume papel importante, pois revela o contexto social em que foi produzida e nos permite inferir sobre os personagens. A música dos Beatles *Strawberry Fields Forever* serviu de inspiração para Caio Fernando Abreu, como ele mesmo diz em uma carta – “Chama-se *Morangos mofados*, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra *Strawberry Fields Forever* para traduzir.” (p.155).

dança como diversão e, claro, o período em que “[...] a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca.” (p.27).

Essa “coisa” pode ser a goma de mascar, o chiclete que representa o tédio, que não é possível diluir, nem engolir, nem metabolizar, que só se deve cuspir; ou mesmo a “mescalina” – droga similar ao LSD, mastigada e consumida em forma de rodela e causadora de visões com muitas cores e grande êxtase íntimo, alterações no tempo e no espaço e sinestésias. (SCHMIDT, 1976, p. 53).

Percebe-se, nesse conto, uma reflexão sobre a vida, um discurso que retrata o tédio da rotina do cotidiano - “não se preocupe, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (p.28). Os personagens lembram o que já fizeram, com o que sonharam, e afirmam que tentaram/experimentaram tudo: drogas, terapia, astrologia, candomblé, boate *gay*, acupuntura, suicídio, ioga, até mesmo, a irônica heterossexualidade, mas “naquele tempo você ainda não tinha decidido a dar o rabo nem eu a lambar boceta” (p.27). E as muitas tentativas não deram certo.

Então, ele tenta incentivá-la e diz: “reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa sua cabecinha privilegiada” (p.28). O termo “*companheira*”, aparecendo em itálico nesse conto, poderia, quem sabe, remeter ao “companheiro” do texto anterior, “Diálogo”, o que nos faria ver uma repetição naquele “*ad infinitum*” do conto precedente.

O espaço desse conto é o apartamento onde os personagens conversam, mas, através de suas lembranças e da riqueza das descrições, visualizamos outros locais que nos são apresentados e distinguidos em função do tempo, época a que se referem, mais especificamente, as décadas de 50, 60, 70 e 80.

“O dia em que Urano entrou em Escorpião” é o terceiro conto da primeira parte e tem como subtítulo “Velha história colorida”. Esse subtítulo talvez faça alusão à expressão “história colorida”, próxima à “amizade colorida”, expressão que sugere uma amizade mais íntima e intensa e admite alusão também à questão do efeito do uso de drogas. O subtítulo “Velha história colorida” faz referência ao uso do ácido lisérgico dietilamida (LSD). Tal substância, muito utilizada por universitários, literatos, músicos, provocava agitação, ilusões, alucinações (auditivas e visuais), grande sensibilidade sensorial (cores mais brilhantes, percepção de sons imperceptíveis), sinestésias, experiências místicas, *flashbacks*, paranóia, alteração da noção temporal e espacial, confusão, pensamento desordenado, euforia alternada com angústia, pânico, ansiedade, depressão, dificuldade de concentração, perturbações da memória. (SCHMIDT, 1976, p.67).

Já aqui se adianta sobre uma correspondência entre essa história e “O dia em que Júpiter encontrou Saturno”, com o subtítulo de “Nova história colorida”, que está na parte “Morangos”. Tal relação não ocorre apenas em função dos signos do zodíaco, pode também ser percebida no subtítulo “colorida” e na palavra “velha” *versus* “nova”; “velha” porque já teria havido alusão a uma história colorida na primeira parte do volume de contos.

O narrador, em terceira pessoa, conta a história de quatro personagens, amigos, reconhecidos pelas seguintes características – “o rapaz de blusa vermelha”, “a moça de óculos”, “o rapaz da janela”, “o rapaz que comia perna de galinha”.

O desenrolar da história passa-se em um apartamento, não sendo possível afirmar ainda que esse espaço é o mesmo do conto anterior. Pela descrição da vista da janela de alguns contos, pode-se presumir que seja o mesmo local e, talvez, o mesmo apartamento que aparece em outros contos.

A determinação do tempo é marcada com “sábado à noite”: o de camisa vermelha entra no apartamento anunciando que Urano estava entrando em Escorpião, mas os “companheiros” não lhe dão muita atenção. Uso aqui a expressão “companheiros” porque, ainda que não figure no texto como signo verbal, aparece sugerida em “quase nenhuma curiosidade em relação uns aos outros, já que se conheciam há muito tempo.” (p.31).

Esses personagens se conheciam, eram amigos; logo, o termo “companheiros” talvez faça referência às personagens de “Os sobreviventes”, que conviveram durante quatro décadas, como ainda se relaciona com o vocativo “companheiro”, do conto “Diálogo”.

Eles conversam sobre a música ao fundo e, em seguida, “a moça de óculos” lê um trecho do livro; “o rapaz que gostava muito de comer perna de galinha” discorre sobre as partes preferidas da carne de galinha ao longo de sua vida; “o rapaz de camisa vermelha” grita: “*agora* Urano estava entrando em Escorpião, *ho-je* [...]. Ele estava lá há uns cinco anos [...] na minha Casa oito, a da Morte, vocês não sabem que eu podia morrer?” (p.32). Visualizamos, nos elementos gráficos, a ênfase dada pelo narrador ao “*agora*” e ao “*ho-je*”, dito lentamente. A perífrase verbal no gerúndio “estava entrando” indica o processo, uma ação que ainda não findou, uma ação do hoje. O fato de as palavras “*hoje*” e “*agora*” estarem grafadas em itálico já demonstra a intenção do autor em dar ênfase a essa situação, que, segundo a astrologia, somente é modificada quando ocorre a passagem de Urano para outra casa.

No decorrer da narrativa, em meio à falta de atenção dos colegas, ele, “o de camisa vermelha”, propõe a leitura de um texto em francês, e os amigos especulam sobre o possível

entendimento desse texto. Tentando abruptamente se suicidar, é impedido pelos companheiros, que o levam para o quarto onde fumam um baseado e bebem chá alucinógeno.

Nesse conto, a relação entre tempo-espço é determinante, pois, após esse período – em que Urano sai da Casa oito, a da morte –, a vida do personagem passa a ser segura, passa a ser algo que lhe pertence; ele tem domínio sobre o viver ou não; o ambiente propicia essa idéia de conforto, de segurança, pois, por estar em um lar, é acolhido pelos amigos e, para dormir, é acariciado.

“Pela passagem de uma grande dor” é o conto seguinte e tem dois personagens indicados na maior parte da narrativa pelo pronome pessoal ele/ela, como já ocorreu com os três contos anteriores: “Diálogo”, “Os sobreviventes” e “O dia em que Urano entrou em Escorpião”. O personagem do sexo masculino é referenciado por Lui: “-Alô, Lui? Você está aí?” (p. 38), e a referência a esse personagem aparece em forma de questionamento.

O termo Lui, referenciado anteriormente, à primeira vista, parece ser o nome do personagem do conto; porém constata-se uma dificuldade em identificar de quem é cada fala durante o diálogo. Essa indecisão é reforçada quando analisamos outra acepção para a palavra Lui. Em francês, Lui pode ser considerado o pronome oblíquo de terceira pessoa do singular – ele – e é utilizado indiferentemente para masculino e feminino: “Sabe o que é – disse./ - Lui?/ - Alô, Lui? Você está aí?” (p.38), o que corrobora a idéia de uma identidade não fixa, de uma fluidez da sexualidade.

O narrador, de terceira pessoa, retrata o diálogo (discurso direto) entre as personagens, através de uma conversa telefônica. Lui conversa com uma amiga – ela – que o convida para sair. Ele recusa o convite e, a partir daí, conversam sobre o que cada uma fazia antes do telefonema. Falam sobre a música ao fundo, sobre o café ou chá que ele iria beber, sobre o que ela estava lendo, sobre o uso de drogas, enfim, tratam de coisas aparentemente corriqueiras.

Os corpos dos personagens também são formas de diálogo e configuram o sujeito no tempo e no espaço da narrativa. Tais corpos expressam marcas, cicatrizes: “As pequenas áreas descascadas, ácido úrico, diziam, corroendo lento a pele” (p. 37) e “Qual será a que cura os tais *drugs effects*? Cheirei todas hoje. Estou com aquele... vazio intenso, sabe como?” (p. 43).

Notamos, em meio ao tédio expresso na conversa, que há referência ao nome de uma música - “Desespero agradável” ou “Por um desespero agradável”, que, em si, aponta o paradoxo entre desespero e agradável.

No decorrer da narrativa, o nome de outra música se destaca e dá título ao conto. Ela é também tema do diálogo entre os personagens: “Essa agora chama-se “*À l' occasion d'une*

*grande peine*". [...] Pena, dor. Não pena de galinha. Uma grande dor. *Ocasion* acho que é ocasião mesmo. Mas podia ser passagem. Melhor, você não acha? Passagem parece que já vai embora, que já vai passar." (p.43).

O espaço é o interior do apartamento, onde Lui escolhe permanecer só, na sala que "continuava mergulhada naquela penumbra bordô, baça, moribunda, a almofada fosforescendo estranhamente esverdeada à luz azul de mercúrio" (p.44). O local em que a trama se desenrola remete-nos novamente ao mesmo lugar do conto anterior "O dia em que Urano entrou em Escorpião", devido à recorrência do espaço físico do apartamento.

O tempo é preciso, marcado pela voz de Lui: "-Já passa das dez – ele disse." (p.37). É noite, e uma noite amarga, triste, caracterizada pela preguiça, pela melodia lentíssima, pela mesmice – uso de drogas e falta de disposição; é um período do mais absoluto tédio.

"Além do ponto", é o quinto conto da parte "O mofo" e tem um espaço diferente dos contos precedentes. O espaço não é mais o interior do apartamento e sim a rua por onde o personagem caminha ao encontro de um outro que o espera. O espaço exterior é caracterizado pela "dureza", mostrada através da dificuldade, dos obstáculos que o sujeito enfrenta durante esse percurso até um outro ponto, que nos parece ser o apartamento de um conhecido.

Em "Além do Ponto", o narrador, em primeira pessoa, reconhecido pelo pronome pessoal "eu", caminha em busca do encontro com um outro e, simbolicamente, esse é um percurso voltado para si. É nessa trajetória que o sujeito reflete, questiona-se, e demonstra como é difícil ter consciência de si, conhecer-se, desvelar-se para o outro.

Nesse caminho, o "eu" reconhece a necessidade do outro, teme a postura do outro quando este souber quem é realmente o "eu", mas permanece indefinidamente em seu caminho: "eu ia indo por dentro da chuva [...] eu ia pelo meio da chuva [...] eu ia indo, eu ia indo." (p. 45).

Acreditamos que o sujeito dessa narrativa possa ser o mesmo dos contos precedentes, uma vez que não há uma caracterização física específica dos personagens, e alguns traços são recorrentes, como a solidão, o uso de drogas, o gosto pela música, o tédio e a própria descrição do espaço físico.

Nota-se, pela perífrase verbal – pretérito imperfeito mais gerúndio de ir –, uma ação inacabada; o percurso não se completou ainda; a repetição do verbo ir "ia indo" enfatiza a idéia de processo – ação de ir e a denotação do ser como entidade/identidade.

[...] não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava [...] eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras [...] e pensasse que eu andava relaxado, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu

andava fazendo e sendo eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. (ABREU, 2005, p. 46).

A questão do processo, do estado de continuidade da ação verbal, evidencia a forma gradativa de construção do sujeito e do conhecimento e reconhecimento que se faz em virtude de um outro, e permite-nos visualizar a descoberta do ser, do “eu” em relação inevitavelmente ao mundo.

Essa fala do sujeito, no conto, é condicionada por um referente, um outro, que não pode saber quem esse sujeito realmente é, mas, nós, leitores, acompanhamos esse percurso voltado para o “eu”. E é nesse trajeto que o sujeito consegue construir, gradativamente, sua identidade.

O tempo nessa narrativa não é mais o de total inércia; é um período de busca, de caminhada, mesmo que seja uma caminhada simbólica. O “eu” sai do espaço do apartamento, espaço de conforto e segurança, motivado por um desejo, por um segredo.

Ele permanece indo, porque acredita, “inventa” que alguém o espera e chama por ele, e eles têm um segredo, eu “ia indo” até que “chegava num ponto, eu voltava ao ponto, em que era preciso um esforço tão terrível que precisei sorrir mais sozinho e inventar mais um pouco, aquecendo meu segredo.” (p.47).

O segredo, duas vezes mencionado na narrativa, resta, enfim, como segredo, não revelado para o leitor. Isso não impede, no entanto, que, embora “invasivos”, nós, leitores, façamos uma leitura de tal segredo. Pelas demais narrativas e por acreditar que esse personagem é o mesmo de outros contos, conforme nossa hipótese de “quase romance”, o segredo poderia ser a consciência da falta, do objeto desejado, ou até mesmo, a relação homoerótica entre o casal (eu/ele), o que se comprovaria pelo excerto: “eu apenas começava a saber que tem um ponto, e eu dividido querendo ver o depois do ponto e também aquele agradável dele me esperando quente e pronto” (p. 46). Esse “agradável dele”, seguido dos adjetivos “quente” e “pronto” sugeriria uma direção de leitura de cunho sexualizado, fático.

Assim, o que moveria esse personagem, o que o faria sair desse ponto seria o desejo pelo outro, “porque ele me esperava, ele me chamava, eu só ia indo porque ele me chamava, eu me atrevia, eu ia além daquele ponto de estar parado” (p. 46), sem nos esquecermos, no entanto, de que esse “ponto” poderia ser fruto de uma invenção.

Torna-se mais palpável a perspectiva circular de chegar a um ponto e voltar a ele e caminhar. Ir até esse ponto exige esforço, é algo difícil, mas “ia indo pela chuva porque esse

era meu único sentido, meu único destino: bater naquela porta escura onde eu batia agora. Eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o soube, se é que ele o teve um dia.” (p. 48).

A busca pela resposta, o conhecimento de si, a descoberta e o reconhecimento de si sempre está no outro, no seu igual e diferente, no seu duplo idêntico. Para “ser” é necessário um outro que pode dar-nos, conferir-nos, ainda que ilusoriamente, a unidade - “os pedaços de mim todos misturados que ele disporia sem pressa, como quem brinca com um quebra-cabeça” (p. 48) -, já que a metáfora do quebra-cabeças continua a apontar para a fratura, para o descontínuo, para o múltiplo.

“Os companheiros”, nome do sexto conto da parte “O mofo”, é o texto que mais faz alusão aos outros contos e o que deixa mais evidente a questão do sujeito estruturado pela linguagem; é, sem dúvida, uma narrativa metalingüística.

O título do conto já estabelece uma relação direta com os contos anteriores. O termo “companheiro” se fez presente nos contos “Diálogo”, “Os sobreviventes” e “O dia em que Urano entrou em Escorpião”, e a idéia de companheirismo, de compartilhamento, de relacionamento é efetiva nos contos “Pela passagem de uma grande dor” e em “Além do ponto”.

“Os companheiros” têm como subtítulo “Uma história embaçada” e a escolha do subtítulo não poderia ser mais apropriada, uma vez que a história é confusa e o discurso, fragmentado.

Há uma dificuldade em começar o conto ou uma indecisão quanto à melhor forma de iniciá-lo, como se estivesse fazendo uma experimentação da linguagem e do sujeito, como um laboratório da escrita: “Poderia também começá-la assim – pi – gar – re – ou & disse: diríamos que Ele apresentava-se ou revelava-se ou expressava-se (entregava-se, quem sabe?) ou fosse lá o que fosse.” (p. 49).

A palavra “apresentava-se” tem como significado mostrar-se; já o termo “revelar-se” significa desvelar-se; e o “entregava-se” pode assumir uma conotação de dar-se como parceiro sexual de um outro. Nesse experimento do termo mais adequado, observamos uma gradação quanto ao envolvimento desse sujeito.

O uso da palavra “também” sugere que a/uma narrativa já começou, que há uma história antes, que a continuidade está atravessada, e somente após a procura pela palavra ou frase mais adequada é que se define: “Esse é o início” (p. 49). Após definir o início da narrativa, opta pelo verbo “entregava-se” para o sujeito “Ele”.

Pensando nesse narrador que procura as palavras, constatamos também uma experimentação quanto aos diferentes ângulos de narração. Há uma alternância do narrador em primeira pessoa, “[...] e não pense que vou esclarecer quem, [...]” (p.50), e terceira pessoa, “Preferia, então, Ele, observá-la ao espelho [...]” (p.52). Ou há um narrador que conduz a narrativa já iniciada em primeira pessoa e a outra narrativa que se inicia em terceira pessoa.

Outro fator interessante dessa oscilação do narrador é a escolha do tempo verbal, pois, no futuro do pretérito, a conjugação do verbo “poder” é a mesma para “eu” e “ele”: “Poderia também começá-la assim [...]” (p.49). Isso torna evidente que, em alguns excertos, não é possível determinar se é o narrador de primeira ou terceira pessoa, ou se há uma fusão entre eu/ele na voz do narrador.

O narrador relata o passado dos personagens em “De Camisa Xadrez”, “Médica Curandeira”, “Jornalista Cartomante”, “Ator Bufão”, “Ele” e “Moreninha Brejeira”. Pouco nos é revelado acerca da vida desses personagens, a não ser o fato de serem “Caricaturalmente Representativos De Uma Geração” (p. 51), pois participaram do processo histórico, político e social do período em que viveram – ditadura de 64: um foi guerrilheiro, outro tinha raízes contraculturais, outro era egresso de um seminário.

A Médica Curandeira foi alvo de tortura: “era ainda capaz de exibir na pele torturada as marcas dos cigarros acesos, principalmente nos seios e nas coxas, numa espécie de sedução pelo avesso, pelo ideológico, não pelo estético” (p.53). A vida desses personagens era um tédio, nada acontecia e, nesse período em suspenso, eles foram felizes, mas não tinham consciência dessa felicidade.

O espaço físico em que a narrativa se passa é de uma casa, notadamente, com um cenário noturno pela referência - “aos cafés amargos, aos tabacos fortes, aos blues lentos” (p.49), ambiente propício para um encontro entre amigos, companheiros. É um espaço sombrio em que morcegos esvoaçam ao redor da casa.

O tempo é caracterizado a partir da mudança dos sujeitos. O passado dos personagens é reduzido como o texto, ocupando uma meia página. Eles se conhecem há muito tempo e “o De Camisa Xadrez ainda tinha cabelos suficientes para amarrar na nunca” (ABREU, 2005, p. 49). Daí podemos deduzir que os personagens não são jovens e podem ser os mesmos sujeitos dos contos anteriores. Essa observação analítica é corroborada pelo conto “Os sobreviventes”, em que os personagens também conviveram quatro décadas juntos.

Percebe-se uma frustração, já que os personagens são figuras marcadas por um passado que parece indissolúvel. O próprio conto assinala “Passaram-se anos” (p.49) e agora o tempo é outro. Nesse novo tempo, os personagens não têm rumo, estão à espera de algo.

Esse tempo de estagnação, tempo marcado pela inércia é o mesmo tempo de narrativas anteriores, como “Os sobreviventes” e “Pela passagem de uma grande dor”. Tal período não terminou como gostariam, e resta um desalento, uma dor; restam “esses morcegos” esvoaçando ao redor da casa. A alusão aos morcegos, no conto, é extremamente repetitiva e sublinharia a condição dos personagens:

[...] mesmo olhando-se vezenquando nos olhos há anos empapuçados de álcool e drogas, não se atreviam a verbalizar morcegos. Ou não é que não se atrevessem: os morcegos talvez fossem comunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e, portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos. (ABREU, 2005, p. 54).

Os morcegos ora esvoaçavam ao redor da casa, ora passam a ser uma metáfora dos personagens. Podendo ter as mais diversas direções de leitura, para Becker (1999), os morcegos são inimigos da luz, são animais híbridos, classificados com características tanto de aves (asas) como de mamíferos. Induzem à idéia de hermafrodita, andróginos, que não se mostram abertamente, símbolos de fenômeno da ambivalência, emblemas de melancolia com suas asas simbolizando a morte.

Os morcegos podem ser também a possibilidade de pôr em palavras o mal-estar, podem representar os fantasmas e os tormentos dos personagens e podem ainda ser a metáfora do si mesmo das personagens, dos “companheiros”.

Optamos por ver os morcegos como representativos dos personagens, que, nesse conto, são seres ambivalentes, seres plurais, seres andróginos, já que a linguagem do conto aponta para tal: “posto que isso implicaria uma espécie de homoerotismo sublimado, se é que me faço entender nesse meandro” (p. 53). Seriam substitutivas figuras de seres que tiveram sua experiência heterossexual frustrada e que estão em busca de si mesmos, de sua identidade e de um fato que corrobore isso:

[...] fato – porque tudo são fatos, só eles existem, mas isso é outra história – como ia dizendo, não se esquive do fato de haver uma história em suspenso aqui, não digamos assim, pois uma história jamais fica suspensa: ela se consoma no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais internos, o que a gente imagina que se poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas seguindo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? Ou inteiramente aleatórias? Isso eu não sei, mas a verdade é que chega-se sempre longe demais quando não se quer Ir Direto Aos Fatos, e o problema de Ir Direto Aos Fatos é que não há cir-cun-ló-quios então, e a maioria das vezes a graça reside justamente nesses Vazios Volteios Virtuosos, digamos assim: que não haja beleza nos fatos desde que se vá direto a eles? (ABREU, 2005, p. 50).

O narrador tece um discurso entremeado, em meio à história das personagens, fazendo alusão à questão materna/homoerótica: “mate a mãe que existe dentro de você, a minha mãe já está morrendo objetivamente [...] feliz ou infelizmente ela existe fora de mim” (p. 50), e insere o discurso citado acima sobre a produção escrita, conferindo um caráter metalingüístico ao texto.

A suspensão de uma história, como já foi aludida anteriormente, remete-nos ao início da narrativa quando constatamos que existia uma história antes, que essa nova história aqui apresentada era uma continuidade atravessada – “E tudo isso ia acontecendo sem acontecer propriamente [...]” (p. 52). Talvez, por isso, a história dos “Companheiros” seja embaçada. Essa continuidade é cercada de circunlóquios que nos revela a questão da sexualidade, questão difícil de ser verbalizada, questão que dificulta “Ir Direito Aos Fatos”, pois envolve a identidade desses sujeitos.

Essa história em suspenso não permanece em suspenso, ela se consuma no discurso entremeado sobre algo que não é mostrado, que não é entregue ao leitor: “e não pense que vou esclarecer quem, facilitando as coisas” (p. 50). O narrador ordena que essa questão seja ultrapassada, que não se fale dessa história agora e retoma o discurso anterior, o discurso que apresenta os personagens.

Nesse discurso, o fragmento “Caminhar na rua: jogo de infinitos. O de agora remetendo ao de antes, que refletia o depois, que era algo bem próximo de agora, e assim por diante *ad infinitum* circular” (p. 51) traz-nos, com muita clareza, o conto “Diálogo”.

Outras passagens confirmam o trabalho do escritor, o processo de concepção e de produção, de ficção mesmo da obra literária, como o fato de o texto ser um registro dos acontecimentos, ou uma versão desses acontecimentos, ou uma ficção desses mesmos acontecimentos, como em “exatamente por isso é preciso que se diga, para que ninguém entenda, mas pelo menos fique registrado” e “tudo isso ia acontecendo sem acontecer propriamente.” (p. 52).

“Terça-feira Gorda”, sétimo conto da parte “O mofo”, possui um vezo homoerótico mais explícito que nas demais narrativas, pois o narrador, em primeira pessoa, relata seu encontro com um outro homem, ambos referenciados apenas por pronomes pessoais, ele /eu, homens que, naquele momento, se desejam.

O narrador abre espaço para a voz social em meio a seu discurso: “Veados, a gente ainda ouviu” (p. 58); além disso, há uma repetição do discurso do eu pelo discurso do outro e vice-versa. Observa-se uma repetição de frases, como um eco, quase especular, dos

movimentos e das poucas falas: “Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. [...] Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. (p. 57)”.

Além da repetição, que, na fala, aparenta um eco, a construção imagética que o leitor faz possibilita visualizar uma relação especular. Tem-se a impressão de existir um espelhamento, pois a imagem criada é repetida ou refletida, fazendo que, assim, a visão que se tem do outro seja idêntica à de si mesmo; logo, o outro poderia ser outro de mim mesmo:

Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. (ABREU, 2005, p. 57).

O uso de drogas – “Bateu quatro carreiras, cheirou duas [...] cheirei fundo, uma em cada narina” (p. 58) – e o fato de não tratar os homens que desejam outros homens como seres femininos – “E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também” (p.57) – são características desse conto que nos remete a contos anteriores: “Os sobreviventes”, “Além do Ponto” e “Os companheiros”.

Outro elemento que nos permite estabelecer relações com o conto precedente “Os sobreviventes” é a recorrência às frutas e à sexualidade que elas evocam na narrativa. O figo normalmente metaforiza o órgão genital feminino, pois a parte interna da fruta possui cor avermelhada e tem forma côncava, sem falar de seu próprio desenho.

Nesse conto, o figo assume uma conotação diferente, sugerindo uma semelhança com os órgãos sexuais masculinos: “o escroto”, como se pode ler em: “Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente.” (p. 58).

O espaço da narrativa não é fixo. Inicia-se em um salão de dança e, após a aproximação mais íntima dos personagens, ocorre a mudança desse espaço e os personagens deslocam-se para praia.

O tempo é bem marcado, é a noite de “terça-feira” de carnaval, último dia de folia e alegria antes da quarta-feira de cinzas. É um tempo de tentativas e de experimentação sexual também, “A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo

de um sendo a metade perdida do corpo do outro” (p.59), tempo que está diretamente associado com o próximo conto, “Eu, Tu, Ele”.

Em “Eu, Tu, Ele”, oitavo conto dessa parte, o narrador, em primeira pessoa, apresenta um indivíduo que narra sua história de modo confuso e com várias lacunas, dificultando a compreensão do que é relatado. A narrativa tem início com a conjugação do verbo tatear, feita em primeira pessoa, “eu”, em segunda pessoa, “tu”, e em terceira pessoa, “ele”: “Tateio, tateias, tateia.” (p.60).

O verbo tatear, segundo HOUAISS, indica apalpar (algo) ou tocar delicadamente, para apreciá-lo; ou tocar com parte do corpo ou com outro objeto para se orientar. Essas conceituações indicam que o narrador, assim como o tu e o ele não conseguem se orientar, devendo antes sondar o lugar onde estão para poderem seguir, com mais segurança e sem riscos.

O narrador apresenta um personagem cuja constituição psicológica está totalmente perturbada, resultando na vulnerabilidade de sua própria identidade: ora aparece como “sendo três pessoas distintas nele mesmo”, ora usa dos outros dois para poder compreender-se e compreender os outros: “pois não nos separamos, os três. Quando me julgo fora, estou dentro. E quando me suponho dentro, estou fora. De ti ou dele, de mim em mim, tríplice engastado” (p. 65). Há uma franca alusão irônica ao mistério do Cristianismo, as três pessoas da Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo.

Nesse conto, a fragmentação textual, marcada por uma convulsão de assuntos e pela ausência cronológica de acontecimentos, revela a inquietação psicológica do personagem, cuja fala é conduzida pelo fluxo descontínuo e perturbado de sua consciência.

A fala de um é entrecortada por comentários do outro, impedindo a continuação lógica e coerente do discurso e, como o conto é narrado em primeira pessoa, ele é conduzido pelas falas e lembranças fragmentadas dos personagens. Esse discurso entremeado estabelece estreita correspondência com o conto “Os companheiros”, no qual percebemos, nitidamente, o contar de duas histórias distintas.

O espaço reflete a desestruturação psicológica do sujeito, que não permitia uma definição exata do que vivenciava, via ou sentia, e a descrição que apresenta da paisagem vista da janela de um trem é um exemplo dessa inconstância das coisas para ele, em que tudo se funde, mistura-se, sem traços próprios e definidos:

Mas do interior do trem, nunca é fixa a paisagem. Os pés de ipê coloridos misturam-se às paredes de concreto e as paredes de concreto às ruazinhas de casas desbotadas e as ruazinhas de casas desbotadas às caras das lavadeiras na beira do

rio, e desta distância essas caras não são móveis nem vivas, mas sem feições, [...] Há um excesso de cores e de formas pelo mundo. E tudo vibra pulsátil, fremindo. (ABREU, 2005, p. 61).

Nesse espaço, a paisagem se modifica. Juntam-se umas imagens ao mesmo tempo em que se separam de outras e nada compõe uma imagem definida. A imagem é instável, sem uma visualização determinada.

O tempo é marcado por um conjunto de acontecimentos, experiências que se processam com tal intensidade e simultaneidade, que não garantem possibilidade de assimilação e organização por parte do ser que as vive. É um tempo que se vale da memória, um tempo fragmentado, recortado, de modo que passado, presente e futuro transitam agilmente.

Somada a esses fatos, há a insinuação de um relacionamento sexual. Percebe-se o desejo de possuir, de ocupar um outro lugar no relacionamento; há uma constatação de que o ato sexual entre iguais é diferente:

[...] Eras tu, era eu ou era ele quem torcia lentamente o corpo até desabar de costas na cama, e contornando com as coxas abertas o tronco e a bunda do homem pudesse assim senti-lo dentro de mim, de ti, dele, como a fêmea deve sentir seu macho, cara a cara, jamais como um homem recebe outro homem, o rosto contra a nuca, nesse amor feito de esperma e pêlos, de suor e merda? [...] (ABREU, 2005, p. 62).

Nessa relação triádica, há uma reflexão acerca dos papéis sexuais, que se trocam e se misturam, não há uma fixação da sexualidade. As três pessoas reduzidas a uma única, portadoras dos mesmos sentimentos, dos mesmos desejos, eram “companheiros”.

[...] O grande corpo vivo e móvel do homem, atrás das grades eu queria minhas aquelas mãos que o tocavam e também meus aqueles dedos e minhas ainda aquelas narinas e aquela língua lambendo o membro rijo dele até deixá-lo empinado o suficiente para, com muito cuidado, entrar rasgando de prazer e dor. [...] Atrás da janela dele, eu olhava sem me permitir. Mas nosso orgasmo era o mesmo, e éramos então um só os três, [...] (ABREU, 2005, p. 62).

A questão homoerótica e identitária é problematizada nesse conto de forma que a identidade de quem sente desejo por igual seja mantida em segredo, pois pode gerar um mal-estar – “A cada tentativa, ele me pressente e me rechaça, ele me empurra para o fundo de si para que eu não o desmascare.” (p. 63).

“Luz e Sombra”, o último conto da parte “O mofo”, faz referência ao texto de “Companheiros”, quando fala das pombas que sobrevoam a casa e as compara com os morcegos, até mesmo em seus ruídos: “São cinzentas, as pombas, e o ruído que fazem é

sinistro como o de asas de morcego. Conheço bem os morcegos, seus gritinhos agudos, estridentes. [...]” (p.67).

Assim como nada acontece entre os personagens de “Companheiros”, aqui também “nada acontece” (p. 69), e a dificuldade em começar, em determinar o início da narrativa em “Luz e Sombra” é similar à dificuldade encontrada no conto já citado. Daí, também uma referência à questão metalingüística.

O entrelaçamento desses contos permite-nos ver como esses textos evidenciam um verdadeiro laboratório da escrita, além dessa explícita busca da melhor forma de construção do texto literário, livre de sua estrutura tradicional, de fórmulas e amarras. Assistimos, concomitantemente, à busca de um sujeito que se quer inscrever na/pela linguagem, estruturando-se e construindo, gradativamente, sua identidade.

A narrativa “Luz e Sombra” começa assim: “Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?”. O “sentido” e o “depois” são associados como se o futuro respondesse às questões do presente, como se o momento seguinte justificasse o atual, distanciando o personagem de sua realidade, de seu tempo e espaço, e, portanto, de real interferência no que vive.

Assim como o sentido e o depois ocupam espaço de destaque nesse conto, a ordenação dos fatos também. O narrador, em primeira pessoa, acredita que, se houvesse uma ordenação lógica, tudo seria melhor. Ele falha/fala várias vezes nessa ordenação lógica, evidenciando a fragilidade dela.

Antes que me faça entender, se é que conseguirei, queria pelo menos que você compreendesse antes, antes de qualquer palavra, apague tudo, faz de conta que começamos agora, neste segundo e nesta próxima frase que direi. (ABREU, 2005, p.68).

Tal desordenação, porém, não o perturba. O personagem não sabe onde está, quem ele é, qual é o seu passado ou seu futuro. Não é capaz de manter sequer qualquer desejo. Sua única certeza é a da inutilidade de tudo, da falta de finalidade. Em vez de saltar adiante e, através desse niilismo, alcançar a alegria da diferença, do acaso, ele resiste, buscando ainda algum sentido, alguma utilidade, alguma finalidade.

O tempo e o espaço fundem-se na impossibilidade de precisar um lugar exato e um tempo delimitado. Há um movimento circular, rotineiro e o personagem, durante a noite, está dentro do apartamento, vendo os telhados acinzentados pela janela; depois, à tarde, está sentado em degraus de frente para rua, observando nada, pois “Nada acontece”. (p.69).

Esse movimento, esse deslocamento no tempo e no espaço, é algo impreciso, que pode ser constatado por: “não sei que idade tenho” (p.69), “não sei quanto tempo dura, nem como tudo começa” (p.70) e “vindo não sei de onde”.

Assim, visualiza-se a descrença na compreensão humana. O que o personagem nos oferece é que nem ele mesmo considera sua certeza: acha e tem certeza, ao mesmo tempo, de forma ambivalente, paradoxal, e assim se figura também a ambivalência de sua identidade.

### **3.2.2 Sujeito, tempo e espaço em “Os morangos”**

Na segunda parte, “Os morangos”, a relação entre sujeito, tempo e espaço continua possível. O tempo, porém, já não é mais o mesmo. Há novas perspectivas, espera-se algo, há futuro, há o eco das idéias de movimento, mudança e processo, tanto que o primeiro texto é intitulado “Transformações”.

“Transformações” é um conto narrado em terceira pessoa. O personagem é indicado pelo pronome pessoal (ele), mas há menção a Ela (A Grande Falta) e posteriormente, já no final da narrativa, surge A Outra Pessoa, porém acreditamos que Ela é parte dele, ou seja, eles são um.

Novamente, a falta de nomeação assegura-nos a hipótese, levantada em outros contos, de que o nomear é uma forma de controle, de limite: “Na tentativa ou esperança, quem saberia, de conseguindo nomeá-la conseguir também controlá-la”. (p.78).

O texto tem início com a certeza de que nada seria modificado e de que o futuro seria um tempo sem esperança ou um tempo da desesperança. Há algo latente, “aquela sensação de que nada daria jamais certo, que todos os esforços seriam para sempre inúteis, e coisa nenhuma de alguma forma se modificaria” (p.75), e o presente é tão opressor que há nele um alheamento absoluto e a premonição de que o futuro venha a ser igual a esse presente.

Esse alheamento, que é apenas aparente, é o que leva “ele” a ter consciência do que se passa em seu íntimo, e A Grande Falta deixa de ser apenas uma sensação para se tornar uma concretude.

A Grande Falta possivelmente é a consciência que ele tem de que só a partir da referência do outro, do reconhecimento do outro, ele existe, reconhecimento este que se dá através da linguagem. Tomar consciência da falta possibilita ver o outro a seu lado, visível e não mais invisível, que era como ele se via e como acreditava que os outros o viam. É

importante lembrar que circunstâncias históricas, políticas, sociais e culturais também vão influenciar na constituição da identidade dos sujeitos.

O jogo de luz e sombra é usado para representar A Grande Falta dentro dele: “Era translúcida e gelada. Tivesse olhos seriam verdes [...] frio anestésico [...] localizava apenas um claro reflexo esverdeado.” (p.76).

A sensação dessa falta oscilava durante o dia e, quando era amenizada, observa-se a gradação da sombra para luz como em “nuvens se dissipam, turvo de água clareando”; porém, ao adensar-se o oposto ocorre “turvo agitado subindo do fundo, vidro bafejado [...] fosforescia entre os lençóis.” (p.76).

O tempo é um período indefinível e indefinido, talvez, seja a vida toda, circularmente, “*ad infinitum*” conforme já se viu: “[...] atravessou a tarde, varou a noite, entrou madrugada adentro para encontrar a manhã seguinte, e outra tarde, e outra noite ainda, e nova madrugada, e assim por diante. Durante anos” [p.78]. Essa tessitura da infinitude ocupa quatro páginas.

O espaço não fica explícito, não há um lugar fixo, apenas algumas referências como “À beira da praia certa vez” (p.75), “Ouvia canções lamurientas, bebia para despertar fantasmas distraídos, relia ou escrevia cartas apaixonadas” (p.77). Somente pelo comportamento do sujeito é que se pressupõe que o espaço seja o apartamento.

Como o próprio subtítulo sugere - “Uma fábula” – tratar-se-ia de uma história imaginária, na qual a relação do sujeito com/no tempo e com/no espaço parece ser fantasiosa: “Não saberia dizer com certeza como nem quando aconteceu. [...] Não, realmente não saberia dizer ao menos do que dera-se conta.” (p.77).

“Eu, Tu, Ele”, “Luz e Sombra” e “Terça-feira Gorda” são contos que possuem uma interligação com “Transformações”, pautada na construção de imagens do eu, de um outro ser nesse eu, não só como um estranhamento/um estranho, mas como um reconhecimento de si, uma familiaridade:

As transformações tinham se tornado tão aceleradas que, no primeiro momento, não soube dizer se a Outra Pessoa via a ele ou a Ela, [...] A Outra Pessoa olhava para uma coisa que não era uma coisa, era ele mesmo. Ele mesmo olhava para uma coisa que não era uma coisa, era Outra Pessoa”. (ABREU, 2005, p.78).

“Sargento Garcia”, segundo conto da parte “Os morangos”, tem como cerne a temática homoerótica, assim como o conto “Terça-feira Gorda” da parte “O mofo”. Discute a descoberta da identidade sexual e da homossexualidade enrustida.

“Sargento Garcia” foi escrito e dedicado à memória de Luiza Felpuda, um famoso travesti da cidade gaúcha de Porto Alegre, que, no período militar, era responsável por um bordel, freqüentado por soldados que ali se prostituíam. O autor insere, em sua narrativa, a personagem de Isadora Duncan, um travesti cujo nome de batismo é Valdemir.

O conto é narrado pelo personagem Hermes, um jovem em fase de apresentar-se para as obrigações com o serviço militar, na década de 70. No quartel, o jovem conhece o Sargento Garcia. Ambos se envolvem em um jogo de sedução que resulta em uma experiência homoafetiva, ou seja, num encontro corporal, em um motel.

Diferentemente das outras narrativas, os personagens desse conto são nomeados, mas o nome não agrada a todos, como é o caso de Valdemir, que muda seu nome para Isadora Duncan: “Mas o nome, ai, o nome. Coisa mais cafona. Aí mudei” (p.90). Assim, pela ironia, a nomeação é assinalada como não fixação de uma identidade, mas como algo episódico, errante e dificultoso.

Esse conto é o mais extenso do livro. Dividido em três partes, indicadas por numeração, não apresenta subtítulos, e seu espaço e tempo são bem caracterizados pela riqueza das descrições.

O tempo é linear na primeira parte e o dia está ensolarado: “[...] o céu azul não tinha nenhuma nuvem.” (p.82); a segunda parte é a seqüência do dia ensolarado, mas Hermes faz uma reflexão sobre o tempo: “[...] o em volta tão claro que virava seu oposto e se tornava escuro, enchendo-se de sombras e reflexos que se uniam aos poucos [...]” (p.85); e, na terceira parte, a continuidade desse dia é marcada por “Mergulhei na sombra atrás dele.” (p.89).

A referência à sombra é interessante, pois é denominada como uma região escura formada pela ausência parcial da luz, proporcionada pela existência de um obstáculo e considerada também parte primitiva da personalidade humana. Nela habitariam desejos imorais e violentos e tal significado tem estreita relação com a experiência sexual – homoerótica – que Hermes vivenciou. Ele caminha na projeção da imagem do sargento.

Na primeira parte, o espaço da narrativa é o quartel, onde Hermes conhece o Sargento Luiz Garcia de Souza, em uma situação formal; na segunda parte, o desenrolar da história acontece dentro do carro do Sargento, que deu carona ao rapaz, e o ambiente já é informal; na última parte, o espaço é um motel, e a intimidade é o elemento de destaque, pois, após Hermes vivenciar sua primeira experiência sexual, ele se modifica:

[...] como uma língua molhada nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca [...] uma coisa que deveria

permanecer para sempre surda cega muda naquele mais dentro de mim [...]. Embora eu soubesse que, uma vez despertada, não voltaria a dormir. (ABREU, 2005, p.93).

Ele jamais será o mesmo, pois há conscientização do desejo, e a experimentação de sua sexualidade, a liberdade, as novidades vividas pelo sujeito são projetadas no texto literário. O conto é dividido em três partes, e há uma mudança no tom do texto, gradualmente entre as partes, acompanhando o comportamento e as situações vividas pelos personagens. Com isso, lê-se a relação dessa narrativa com o conto “Transformações”, pois em ambos há a conscientização da existência do outro e o desvelar do “eu interior” dos personagens.

A relação sexual é descrita utilizando-se como metáfora a relação de um animal em busca de uma caça, de uma presa que lhe sirva de alimento. Hermes é o alimento, a “carne fresca”, a vítima e o Sargento é o “leão”. Os mecanismos de ativação da memória e resgate do passado, que lançam o personagem Hermes a seus limites, acabam se tornando também um sentido para a própria existência.

“Fotografias” tem, como o próprio nome indica, uma descrição minuciosa sobre duas mulheres que são nomeadas de Glayds (loira) e Liége (morena). Seus nomes aparecem no subtítulo do conto, acompanhados da descrição do tamanho da foto: 18X24 e 3X4 respectivamente.

O título possibilita problematizar a idéia da fixação, pois uma fotografia é o registro de uma imagem em um tempo e um espaço, efêmeros. Essas mulheres com nomes diferentes, um de origem inglesa e outro francesa, podem ser representações de imagens do que se deseja ser.

A descrição do tamanho da foto refere-se diretamente às personagens: Glayds, a loira, é uma mulher sensual, de trinta anos e tem uma longa experiência com os homens; ela é corpulenta – “cruzo as pernas ardilosa, para que nesse instante fugaz em que minha intimidade quase se revela por inteiro seja feito mais de ardentes expectativas do que de cruéis certezas”. (p.96).

Essa intimidade pode não ser o que se pretende mostrar. Essa indecisão quanto a revelar sua sexualidade gera uma expectativa e uma dúvida. A fotografia<sup>9</sup> só nos permite ver um instante e não a sucessão dessa postura de Glayds durante a sedução.

Liége é morena e magrinha, uma mulher discreta de aproximadamente trinta anos, que não domina habilmente a arte da sedução – “meu precário aprendizado da carne limita-se àquela gosma gelada que um Estudante certo dia depositou entre minhas coxas virginais.” (p.100).

---

<sup>9</sup> Já aludida na parte teórica deste capítulo, as comparações feitas por Cortázar entre fotografia e conto, cinema e romance são retomadas aqui.

A narrativa é feita em primeira pessoa e é o primeiro conto em que há duas narradoras. Essas personagens, apesar de tantas diferenças físicas e psicológicas, esperam um amor, ou dois amores. A loira, Glayds, aguarda ansiosa o “Grande Descobridor” e a morena se angustia pelo amor que “está breve por chegar”. O elemento comum entre elas é a espera, a crença, a fé em que um amor irá chegar, e toda essa expectativa deve-se à fala de uma cigana que leu as mãos dessas mulheres.

O tempo é linear, marcado pela ansiedade, pelo desejo do encontro. Como não é possível precisar o dia em que elas encontrarão “o homem”, vivem como se cada dia fosse aquele – “sempre penso que pode ser Hoje” (p. 99) –, e o encontro é uma certeza, é quase real.

Mas o tempo de espera é grande para tamanha ansiedade. Segundo a cigana, “chegará nos próximos meses e será sim ele [...]” (p.97), e essa esperança se reflete na vida dessas mulheres. Elas se tornam outras, modificam os hábitos à espera de um depois, “uma espera tão reluzente que já é certeza.” (p.102).

O espaço é modificado ao longo da narrativa, é o espaço de uma vida. Elas contam como viviam e como passaram a viver após a fala da cigana. Não há uma descrição específica do espaço, mas pressupõe-se que seja o apartamento: “Frente ao espelho, é com recato que tranço meus longos cabelos [...] Depois busco um lugar junto à janela [...]” (p.99).

Nessa narrativa, a fala da cigana é fator que gera mudança no comportamento de Glayds e de Liége. O desejo, também presente nesse conto, assume uma conotação diferente dos demais, uma vez que a voz do discurso é feminina e há uma busca por relação estável amorosa e sexual com um homem. Elas acreditam que a certeza desse amor, que elas ainda aguardam todos os dias, é que as fará feliz.

O quarto conto da parte de “Morangos” é “Pêra, Uva e Maça?” e, como o título alude às frutas, uma sensualidade corporal e simbólica vai aí ser figurada. O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador-psicanalista, que através, da mistura do discurso direto com indireto livre, dá voz à personagem-paciente. A protagonista que, mais uma vez, não tem nome é indicada pelo pronome ela e reavalia sua vida a partir da morte de um outro.

Ela conta como foi seu percurso até o consultório e destaca que comprou aproximadamente um quilo de ameixas, fartando-se em degustá-las, e que essas ameixas caíram, quando ela tropeçou em um caixão. Em seguida, recolheu-as uma a uma.

A ameixa parece associar-se ao órgão sexual feminino e sua imagem é carregada de erotismo: “é tão lustrosa que brilha, a casca estufada quase arrebentando pela pressão interna da polpa madura, que imagino amarela, sumarenta, estalando contra os dentes” (p.109). O

trecho leva à leitura do erótico, do desejo: uma fruta descrita com a sensação gustativa de ser consumida, experimentada.

A presença de frutas nesse conto faz alusão a outros contos como “Terça-feira gorda”, da parte “O mofo”, no qual o figo é representativo, uma vez que designado como “uma flor que nasce para dentro” (p.57). Como já foi dito, o figo lembra o órgão genital feminino, também figura do erotismo.

Percebemos uma ironia quanto à figura do psicanalista: é personagem marcado somente pela ciência que adquiriu na faculdade; não consegue fazer qualquer interpretação; ele não parece dar a devida atenção à sua paciente; não se concentra na fala dela; o que se nota por suas interpretações vazias e pré-fabricadas.

Em oposição ao símbolo do psicanalista, a protagonista prefere o jogo infantil: pêra, uva, maçã. A pêra, por ser facilmente perecível, simboliza fragilidade e sua forma evoca o feminino enquanto a abundância de suco reforça a idéia da plena sensualidade. A uva, por sua cor estimulante, sua forma circular associada ao erotismo, é o fruto da videira, o que nos remete à imagem de conhecimento, de renascimento. A maçã possui um significado múltiplo, símbolo do conhecimento, fruto maravilhoso que representa desejo, mas é vista como causadora do pecado original. (CHEVALIER, 2008, p. 955).

A escolha dessas frutas e não de outras é algo instigante, uma vez que, na cultura popular, elas adquirem uma conotação sexual, estão ligadas à questão do conhecimento. No conto, assim como no jogo infantil – “Pêra é um aperto de mão. Uva, um abraço, Maçã é um beijo na boca.” (p.108) – e as frutas são prendas pagas pelo participante, que está com os olhos cobertos, ao outro participante. Tal brincadeira evidencia o erotismo: “[...] – Foi a primeira vez que eu beijei de língua.” (p.108).

O espaço é o consultório do psicanalista, mas pouco nos é revelado sobre esse local. Através do discurso dos personagens sabemos que as sessões acontecem: “Como sempre, penso, ao deixá-la passar, cabeça baixa, para sentar-se no mesmo lugar, segundas e quintas, dezessete horas: como sempre. Fecho a porta, caminho até a poltrona à sua frente, sento, cruzo as pernas, [...]” (p.103). Esse espaço figura o local onde é possível ter liberdade de falar ou não, de pensar, de voltar o olhar sobre si mesmo.

O tempo é um fator importante nesse conto. A procura pela ordenação só existe na fala da personagem. Há uma desestruturação do discurso e uma busca por logicidade e a estrutura do conto demonstra o contrário. O tempo é fugaz, ela precisa falar para o psicanalista um/ou fato que viveu antes do término da sessão e o instante é breve; o discurso deve ser rápido e objetivo.

Essa recusa a uma ordenação cronológica tradicional fica muito evidenciada também na narrativa “Caixinha de Música”, quinto conto da parte “Os morangos”, quando uma história é contada e interrompida três vezes para finalizar com seu início, como um eterno retorno, sempre incompleto, “*ad infinitum*”.

“Natureza Viva”, o quinto conto da parte “Os morangos”, narrativa em terceira pessoa, tem como foco a dificuldade de expressão, a sensação de impossibilidade de verbalizar o pensamento e o sentimento. Toda essa dificuldade de ordenar o discurso, de dar voz à personagem persiste durante todo o conto, até que o desfecho é “E finalmente começa a falar”. (p.114).

O narrador afirma que o personagem dirá, mas não se sabe o que ele dirá, nem para quem e muito menos quando, e, dessa forma, há um suspense, uma tensão. O narrador simula o discurso do personagem: “dirás feito um cego tateando [...]” (p.110), utilizando o futuro do presente do indicativo, que indica um fato que, com certeza, acontecerá, mas nada ocorre.

Há suposições do que se diria, de como se falaria, mas não se fala nada concretamente; porém, é como se o discurso do narrador assumisse a voz do personagem através das conjecturas que faz. Tem-se a nítida sensação de que o narrador se projeta nesse personagem, ou de que se desdobra, ele é narrador/personagem.

Como narrador, ele inventa, cria um discurso que deve ser proferido pelo personagem – um outro dele mesmo – na tentativa de verbalizar uma emoção, um sentimento para outra pessoa: “Mas dirás assim, por exemplo, como você sabe a gente, as pessoas, infelizmente têm, temos, essa coisa, emoções, mas te deténs, *infelizmente?* O outro talvez perguntaria por que *infelizmente?*” (p.110).

Esse discurso proferido pelo narrador a um possível personagem parece-nos um diálogo interior, como se esse fosse um ensaio do que ele realmente gostaria de dizer e não é capaz, como se estivesse em frente ao espelho e dissesse para si mesmo: “[...] dirás então, descontrolado e um pouco mais dramático, [...]” (p.111).

Discurso acompanhado da emoção não revela para quem o personagem hipoteticamente discursaria, mas esse outro homem se faz presente na vida desse personagem: “em cada minuto dos vários dias e tantas noites de todos aqueles meses anteriores [...] em que pela primeira vez o círculo magnético da existência de um, por acaso banal ou pura magia, interceptou o círculo do outro.” (p.111).

No decorrer do texto fica evidente a afetividade que o narrador/personagem tem por esse outro homem, sentimento de desejo, de posse, de consumação do desejo: “Desejarás desvendar palmo a palmo esse corpo que há tanto tempo supões [...] até que tua boca tenha

bebido todos os líquidos, tuas narinas sugado todos os cheiros e, alquímico, os tenha transmutado, num só, o teu e o dele, juntos.” (p.112).

Desejo entre iguais, entre dois homens, uma possível relação homoerótica permite que, através desse outro, o “eu” se conheça e se reconheça, assumindo e tendo consciência de seu desejo, que não consegue verbalizar, não consegue dizer ao outro que quer “a rija vara de condão do teu desejo” (p. 113). Novamente se observa a questão fálica, o desejo sexual por um igual, que já apareceu nos contos anteriores.

O outro não sabe o poder que tem sobre o personagem. O personagem sabe que suas palavras precisam ser sábias para “determinar que essa porta a ser aberta agora, logo após teres dito tudo” (p.114), o levará ao céu ou ao inferno. Essa porta, realmente aberta, possibilita ao narrador/personagem ter ciência de que esse não dito – o desejo contido – pode levá-lo a um futuro desencantador.

Esse conto dialoga com o conto “Além do ponto”, da parte “O mofo”. Em “Além do ponto”, o personagem faz um esforço para prosseguir em direção a um outro que o espera, até chegar a uma porta e bater, mas essa porta não se abre nunca. Já no conto “Natureza Viva”, da parte “Os morangos”, o outro pode abrir a porta, a possibilidade pode se concretizar desde que o sujeito verbalize seu desejo.

Constata-se, nesse conto, a importância da linguagem ao verbalizar o que se pensa e sente, de se inserir na sociedade, de ser visto através do discurso, assim como no conto precedente “Pêra, Uva e Maça?”, em que a personagem recorre ao psiquiatra para tentar verbalizar, para se conhecer, para melhorar, para ser dita como “normal” pela sociedade, uma vez que o médico sugere que ela deva ser internada novamente.

A definição do espaço não é minuciosa, supostamente um apartamento pela descrição da sala: “[...] esse outro sentado a teu lado na sala levemente escurecida, como se estivessem os dois presos numa bolha de ar, de tempo e de espaço [...]” (p.111). Observa-se uma apreensão, uma condensação do tempo e do espaço.

O tempo do discurso está no futuro do presente e é articulado no presente expressando um futuro que possivelmente acontecerá se o personagem realmente começar a falar. O presente é marcado pela indecisão, pelo medo de compartilhar com outro seu desejo e pela forma como vai fazer isso. O futuro pode ser desencantador caso não fale, mas, ao falar, pode não ter o aceno que se deseja do outro.

“Caixinha de música”, sexto conto da parte “Os morangos”, é uma narrativa circular. Seu início e desfecho são idênticos, como movimento da caixinha de música. O texto

construído em terceira pessoa, com a junção do discurso direto e indireto livre retrata um momento da vida de um casal. Os dois não são nomeados.

O conto se inicia com uma hipótese “Como se estivesse com a cabeça inteira dentro d’água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio” (p.115). Desse estado de imersão, que pode ser lida como um sonho/sono, o personagem é içado para fora – “[...] Com esforço, esfregou as pálpebras. E suavemente [...] perguntou em voz baixa o que tinha acontecido.” (p. 116).

O texto é construído entremeado por uma outra história. Visualizamos a história contada pelo narrador em terceira pessoa e a história de um sonho ou de um fato imaginário narrado em primeira pessoa em discurso direto pelos personagens – “[...] Que importa se sonhei, se vi, se foi hoje ou amanhã? Se nem sequer vi, só imaginei, que importa? Acordei pensando nessa árvore.” (p.117).

A recorrência ao sonho, nos contos, ressalta a invenção, o inconsciente do sujeito, o inexplicável, a dificuldade de expressar ordenadamente, uma vez que o sujeito está se conhecendo, que esse caminho é algo em processo, em contínuo, num movimento espiralado “*ad infinitum*”.

O discurso do narrador é focado no casal, nas reações da mulher, como se cada movimento tivesse uma mensagem: “[...] E sabia que ao tragar dizia ainda qualquer coisa como está bem, se você não quer ajuda fique aí sozinho, meu bem, vou fumar o meu cigarrinho e esperar que você ou eu cansemos, se você cansar primeiro, você fala, [...]” (p.117). Em contrapartida, o discurso do casal ocorre em função do sonho ou da invenção do personagem acerca de uma árvore, uma não, duas.

O discurso do personagem é estruturado a partir das indagações da mulher, mas é um discurso fragmentado, simbólico, pautado em metáforas, um discurso em que ações, posturas e olhares também falam e, talvez, falem mais que as palavras: “Ainda que nada dissesse, era sempre como se dissesse alguma coisa.” (p.117).

Num primeiro momento, o personagem diz ter visto uma árvore, imensa, linda com flores de todas as cores, principalmente, roxas e amarelas; e percebe-se uma dificuldade em ordenar seu discurso:

[...] de repente eu estava dentro dela. Não espera, não foi assim. Entre os ramos cobertos de flores havia uma espécie de vão, uma fresta, uma porta, e eu fui entrando por ela até ficar dentro daquela coisa colorida. Era escuro lá dentro. Era cheio de galhos trançados e torturados, e muito escuro, e muito úmido, parecia assim ter feito uma grande dor ali cravada naquele centro cheio de folhas apodrecidas e flores murchas no chão. [...] Então pensei em sair lá de dentro imediatamente, se

olhar para trás, mas ao mesmo tempo que queria ir embora, queria também ficar para sempre lá, e se me descuidasse, se alguma coisa mínima em mim perdesse o controle eu me encolheria ali naquele chão frio. [...] sem querer formulei algo mais ou menos assim: é daquele emaranhado cheio de dor e angústia fria e solidão escura que ela arranca essa beleza que joga para fora [...] (ABREU, 2005, p.118-119).

A árvore pode representar a fertilidade, o feminino, a própria imagem da vida. Ele se vê dentro dela, assim como o homem se vê dentro da mulher, pelo ato sexual ou quando ainda é um feto: “[...] eu me encolheria ali naquele chão frio. [...]” (p.118). Ele tem vontade de sair, mas deseja permanecer, evidenciando o paradoxo, o movimento dentro/fora da árvore e a busca da almejada completude, o meio de sanar a falta.

A história da árvore desvela outra, subentendida, transposta para o relacionamento emocional do casal. A mulher, então, pergunta: “Me diga, foi lá, naquele lugar? Meu Deus, você ainda não esqueceu aquele maldito lugar?” (p.119). Desse modo, observamos o reflexo, a correspondência entre a história narrada pelo personagem e a contada pelo narrador, “É uma história bonita. É tão... tão *simbólica*, não é? [...]” (p.119).

Em sua segunda ida até a árvore, ele descobre que não era uma árvore e sim duas. A segunda árvore assemelha-se a um salgueiro: “Essa caída, de galhos até o chão, uma árvore grande que parece sempre cansada e triste.” (p.120), e suas folhagens são mantos fendidos, compondo um sentimento triste, uma imagem soturna e silenciosa lembrando, assim, a morte.

Para ele era um caso de amor – “O salgueiro e a primavera, era um lindo caso de amor entre duas árvores.” (p.121) – que dialoga com a tentativa de o casal de ter uma relação sexual: “[...] E lambeu aquelas orelhas grandes de homem tão profundamente e há tanto tempo seu, intensificando os movimentos até o membro dele ficar tão rígido que escapou de dentro do pijama para roçar, quente, a barriga dela.” (p.121), mas não passou de uma tentativa, pois ele recusou o chamado dela.

Ocorre uma mudança na vida, na postura desse homem, após passar por essa experiência de estar dentro da árvore: “De repente alguma coisa tinha se transformado em outra, e percebendo a transformação só depois de falar como se nada tivesse se transformado, [...]” (p.121). Essa transformação então se reflete na vida amorosa e sexual:

Descobri que não era um caso de amor. O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. (ABREU, 2005, p.122).

Pode-se transpor a simbologia da relação entre árvores para o relacionamento do casal: assim como a árvore (primavera) matou o salgueiro, ele estava morto para o desejo que

poderia sentir por ela. Não seria mais possível um relacionamento heterossexual, algo tinha mudado. Isso possibilita um diálogo, ou uma continuidade do conto “Transformações”, pois uma modificação acontece: “Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real.” (p.78).

O desfecho dos contos também tem correspondência, pois, como algo se partiu em cacos, foi destruído em “Transformações”, o mesmo ocorre em “Caixinha de música”. O homem enforca a mulher, o fim é a morte. Mas é uma morte diferenciada, pois tem como elemento a água: “e se pudesse falar diria então que era exatamente: como se estivesse com a cabeça dentro d’água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio.” (p.123).

Assim, vemos uma ambivalência morte/vida, masculino/feminino, heterossexual/homossexual, e constatamos não uma simples contradição, mas uma complementaridade desses signos. A vida contém a morte, como o feminino contém o masculino, numa perspectiva contínua e circular.

O tempo é marcado pela duplicidade, são dois tempos. Um é caracterizado pelo período em que o discurso se articula na voz do narrador, através de elementos como: pela madrugada, pela penumbra, pelo vermelho dos números do relógio digital, mas “Não havia hora, repetiu para dentro sem entender, não havia tempo, não havia barulho, não havia gesto.” (p.116). Outro tempo é marcado pelo imaginário do personagem, pelo sonho, articulado na voz dele: “Que importa se sonhei, se vi, se foi hoje ou amanhã? Se nem sequer vi, só imaginei, que importa? (p.117)”. Esses dois tempos permanecem até o fim do conto, num entrelaçamento, numa correspondência entre a realidade e o sonho.

O espaço acompanha o tempo e, assim, temos dois espaços: o imaginário e o “real”. O espaço no qual a narrativa transcorre, é o interior do apartamento, especificamente, o quarto: “Absolutamente secretos no meio do quarto, no meio do edifício, no meio da cidade, no meio do país [...]” (p.116). O espaço imaginário é caracterizado por um caminho, um lugar não identificado, sabe-se apenas que há uma árvore belíssima – primavera e uma árvore triste – salgueiro.

“O dia que Júpiter encontrou Saturno (Nova história colorida)” é o sétimo conto da parte “Os morangos” e tem correspondência direta com o conto “O dia em que Urano entrou em Escorpião (Velha história colorida), da parte “O mofo”, o que fica evidenciado não só pelos subtítulos dos contos, como pela alusão à astrologia.

Ainda partindo da perspectiva do título, observa-se que este é extremamente apropriado, pois a narrativa transcorre tendo como ponto de partida o “encontro” entre ele e ela, por isso “O dia que Júpiter encontrou Saturno”.

O tempo funciona como elemento de reiteração da correspondência entre os dois contos. O dia da semana – sábado à noite – é o mesmo nas duas narrativas e explicita certa continuidade, como se nota pelo cotejo entre excertos dos dois contos: “Era sábado à noite, quase verão, pela cidade tantos shows e [...] tão difícil renunciar a tudo isso e permanecer no apartamento lendo, espiando pela janela a alegria alheia” (p.30) e “Só porque era sábado e não ficaria, desta vez não, parada entre o som, a televisão, o livro, atenta ao telefone silencioso [...] aqui estamos.” (p.124).

A expressão “desta vez não” assinala que, no passado, já se renunciou ao sábado, mas que, no momento de enunciação do conto, não se poderia mais fazer isso. Tal referência temporal nos permite supor que o sujeito desse conto seja o mesmo do conto “O dia em que Urano entrou em Escorpião (Velha história colorida)”, da parte “O mofo”.

Os personagens de “O dia que Júpiter encontrou Saturno” são apenas dois, ele e ela, e o texto é narrado em terceira pessoa, mas grande parte dele é marcada pelo discurso direto entre os personagens: “– Você gosta de estrelas? – Gosto. Você também?” (p.125).

Há também o uso do discurso indireto: “Foi a primeira pessoa que viu quando entrou” (p.124), e, em alguns momentos da narrativa, não é possível identificar facilmente se o discurso é proferido por ele ou ela; assim, percebemos uma mistura quanto à categoria masculino/feminino, como em: “Não que estivesse triste, só não compreendia o que estava sentindo.” (p.130).

Ela é descrita como uma moça magra, morena, “querendo controlar a própria loucura, discretamente infeliz” (p.124); ele é bonito, está vestido com calças brancas com barra descosturada e queimado de sol. No decorrer da narrativa, observa-se uma inversão quanto à caracterização dos personagens; ele passa a ter algumas características dela, como: “Ria sozinho quase sempre, um moço queimado de sol, com a barra branca da calça descosturada, querendo controlar a própria loucura, discretamente infeliz” (p.130). Há uma correspondência, uma aglutinação, nas características dos dois, em apenas um.

No início da narrativa, o narrador fala dessa mulher e do encontro entre ele e ela, até se iniciar o diálogo (discurso direto), e o que é relatado sobre ela se repete posteriormente, quando se encerra o discurso direto; porém, o foco agora é ele. Desse modo, tudo que se passou e se descreveu sobre ela faz-se, de forma idêntica, com ele. No fim do conto, temos uma duplicação de parte da narrativa, como se não fizesse diferença ser homem ou mulher, pois eles sentem e sabem das mesmas coisas, há um encontro, uma junção, os sujeitos podem ser um, podem ter unidade.

Constata-se uma relação especular entre os personagens. A imagem descrita de um é reportada de forma idêntica à do outro. Assim, o objeto especular tem sentido ambíguo, pois simboliza a verdade, que supostamente mostra, ou a mentira, por gerar enganos e “imagens virtuais”.

A mesma relação ocorre com a questão identitária nesse conto. A imagem dos personagens é a mesma aparentemente, não importando as categorias de gênero, como se masculino/feminino pertencessem a uma categoria maior, humana/sexuada, ou se fundissem, ou ainda pudessem “ser” sem rótulos, sendo guiadas pelo desejo.

Enquanto ela não sentia mais nada, mas sabia de tudo: “Sei muitas coisas. Algumas nem aconteceram ainda” (p.126), ele “sentia”: “só sinto, mas não sei o que sinto. Quando sei, não compreendo” (p.126). Pela conversa se percebe uma falta de lógica, pois diz que ele foi morto com cinco tiros nas costas e ela foi morta também, pois “Na cabeça dela soaram cinco tiros.” (p.125).

Eles conversam, mesmo após dizerem que estão mortos. Temos a sensação de que as almas saíram do corpo, como se estivessem em transe; o diálogo estabelecido é lacunar, fragmentado, ilógico. É preciso um esforço para tentar apreender uma mensagem. A mensagem que mais se faz presente é a morte, que, por sinal, encerra o conto. Será a morte de uma identidade sexual? Ou a morte de uma experiência frustrada?

O espaço é o interior de um apartamento, parece-nos que havia uma festa, “Com a movimentação dos outros levantando para dançar rocks barulhentos ou afundar nos quartos onde rolava carreiras e baseados [...]” (p.124). O texto nos revela o espaço geográfico com precisão, “A noite clara lá fora estendida sobre a Henrique Schaumann, a avenida poncho & conga [...]” (p. 124), em São Paulo.

“Aqueles Dois”, último conto da parte “Os morangos”, tem como subtítulo “(*História de aparente mediocridade e repressão*)”. É uma narrativa dividida em seis partes, o que sugere uma fragmentação estrutural e uma independência das partes. Estas não são colocadas em ordem de linearidade dos fatos, dificultando a percepção do leitor quanto à seqüência dos episódios que envolvem os protagonistas do conto.

O texto, narrado em terceira pessoa, retrata dois homens que passaram em um concurso público e vão trabalhar juntos. Com o decorrer do tempo de serviço, tornam-se amigos e amigos bem próximos, o que sugere um possível relacionamento homoerótico, ou uma tendência homoafetiva.

Em momento algum temos a confirmação de que houve um envolvimento homoafetivo entre eles. Há sugestões que induzem o leitor a crer na existência desse

relacionamento: “[...] que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Mas tão lentamente que eles mesmos mal perceberam.” [p.133].

O que foi percebido pelo leitor também foi notado pelos colegas de trabalho e, claro, pelo “Atento Guardião da Moral”. Esse era o nome do colega de serviço dos protagonistas que redigia cartas insinuando, acusando os dois de terem “uma relação anormal e ostensiva, desavergonhada aberração, comportamento doentio, psicologia deformada” [p. 140]. Tal acusação resultou na demissão de ambos sem poderem justificar-se.

Os sujeitos dessa narrativa são: Raul e Saul, personagens que têm nome e uma identidade, o que destoa dos outros contos, nos quais os personagens eram indicados por pronomes pessoais ou por alguma característica.

Em “Aqueles Dois”, a proximidade dos fonemas – **Raul e Saul** – nos permite pensar na aproximação desses sujeitos e em como isso é reiterado através do relacionamento dos dois. São homens com história de vida semelhantes, com problemas de relacionamento afetivo com mulheres: “E concordaram, bêbados, que estavam ambos cansados de todas as mulheres do mundo, suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas” (p.136), e, como se fossem um, se bifurcassem. O que os distingue são as características físicas, bem distintas:

Moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido, com sua voz de baixo profundo [...] Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menos e mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustadiços, azul desmaiado. Eram bonitos juntos [...] o bonito de dentro de um estimulando o bonito de dentro do outro e vice-versa. Como se houvesse, entre aqueles dois, uma secreta e estranha harmonia. (ABREU, 2005, p.134).

O relacionamento sugerido no texto é diferente dos demais contos cuja temática homoerótica é a tônica, pois, além da falta de confirmação do envolvimento amoroso dos personagens, não há referência alguma ao corpo como objeto de desejo sexual, mas a alusão ao amor, à cumplicidade, ao companheirismo, à intimidade.

É um olhar diferente que explora o relacionamento entre homens com o mesmo encantamento que se aborda a paixão entre homem e mulher; há uma desmistificação, uma quebra na visão que um relacionamento entre “iguais” no sentido sexual seja algo corrompido, maculado, do qual os sujeitos com desejo homoerótico devam envergonhar-se.

O narrador faz uma crítica à postura dos colegas de repartição de Raul e Saul, propondo um desfecho inverso do comumente utilizado: “E foram felizes para sempre”. Tal crítica fica mais evidente no momento em que eles saem da repartição após serem demitidos:

“Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (p. 140). Constata-se ainda uma alusão irônica, nesse excerto, à imagem romântica construída pela sociedade para a instituição casamento.

O fato da repressão, da conduta dos colegas de trabalho, do preconceito do chefe remete-nos ao conto “Terça-feira gorda”, da parte “O mofo”, cujos personagens têm uma relação homoerótica e são alvos de violência física e verbal das pessoas.

O tempo e o espaço nesse conto não são fixos; há um período e um cenário difíceis de precisar, pois são vários tempos e vários espaços. O tempo em que as ações narradas ocorrem é de mais de um ano de convivência entre os sujeitos. O espaço oscila entre a repartição pública onde trabalham e o apartamento dos protagonistas.

### **3.2.3 Sujeito, tempo e espaço em “Morangos mofados”**

O último conto do livro, “Morangos Mofados”, que lhe dá título, é a terceira parte da obra. Constituído de cinco segmentos, “Prelúdio”, “Allegro agitato”, “Adágio sostenuto”, “Andante ostinato” e “Minueto e rondó”, faz alusão ao andamento de música, mais especificamente, de música clássica.

O andamento pode ser compreendido como tempo, freqüentemente usado como marca em partituras. Essas terminologias fazem referência ao grau de velocidade do compasso.

O “Prelúdio” funciona como uma abertura e antecipa o tema da obra que antecede; o “Allegro agitato” é um tempo musical ligeiro e alegre; o “Adágio sostenuto” é um tempo vagaroso, de expressão terna e patética; o “Andante ostinato” possui uma velocidade do andar humano, amável e elegante; o “Minueto e rondó” é a forma clássica, com ritmo acelerado e usado no momento final da música geralmente alegre, fácil de ouvir e distinguir seus movimentos rápidos/ A, B, A, C, A, D, A, e assim por diante, sempre retornando ao A, num movimento circular “*ad infinitum*”. (PANSERON, s.d, p.68).

O texto assemelha-se a um amontoado de fragmentos dispersamente apresentados ao leitor, em meio a não apresentação dos personagens e a não identificação clara de quem é o narrador. O texto é objetivo, no entanto, no sentido de passar ao leitor uma mensagem, de revelar-se uma história mesmo que essa não tenha uma ordem aparentemente cronológica de início, meio e fim.

A falta de cronologia é apenas aparente, pois a marcação do ritmo musical se reflete no texto. Cada parte da narrativa tem um “compasso” marcado por pontuação, sonoridade das palavras e enredo, tornando-o perceptível no momento da leitura.

A primeira parte “Prelúdio” é formada por um parágrafo e sinaliza o tema do conto, conforme o significado do título desse início da narrativa. Nele o protagonista não possui nome, nem é referido por pronome algum e, até o momento, não sabemos se é um homem ou uma mulher, mas fica nítido que é alguém que corre um risco.

A narração é feita em terceira pessoa e o que nos é revelado é apenas um mal-estar: “A cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta” (p.142). Esse mal-estar pode ser lido como algo que gera enjôo, não pode ser engolido, está estragado, e o fato de estar guardado no fundo escuro de uma gaveta pode ser visto como o “mal”, a angústia, a frustração, a essência do que se é, algo guardado no recôndito do ser, que não quer se revelar.

A segunda parte “Allegro agitato” é um relato que nos permite saber que o protagonista é um senhor, que assim se anuncia: “acho que tenho câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum” (p.142). Diante disso, o médico receita um tranqüilizante, que irá proporcionar ao paciente um bem-estar, mas isso seria um “freio químico nas emoções” (p. 143). Mesmo assim ele paga a consulta e vai embora.

A narrativa é conduzida por um narrador em terceira pessoa que dá voz ao personagem, mas essa voz é imbricada na fala do narrador em, portanto, discurso indireto livre: “Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que acho que tenha o câncer, doutor, é na alma [...]” (p.142).

O ritmo, como o próprio título sugere, é alegre, pois o médico afirma que o paciente está em excelente forma física, daí a leveza do enredo dessa parte. Além disso, a pontuação reitera a leveza do texto, como se lê em: “Um tranqüilizante levinho levinho aí umas cinco miligramas, que o senhor tome três por dia, ao acordar, após o almoço, ao deitar-se, olhos vidrados, mente quieta, coração tranqüilo, sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, sem vãs taquicardias, [...]” (p.143).

O tempo é o período em que a consulta acontece, e o espaço é o consultório do médico, espaço caracterizado por: “Na parede a natureza – morta com secas uvas brancas, pêras pálidas, macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada, nenhuma pitanga madura, nenhuma manga molhada, nenhum morango sangrento.” (p.143).

Essa caracterização do espaço possibilita conjecturar a respeito dessa sobriedade, dessa contenção, desses tons sempre claros, sóbrios. E essas frutas podem representar o limite, a

imposição, a efemeridade, a morte. Já as frutas com cores fortes, designadas por adjetivos que sugerem vida, aventura, desejo, e aqui o desejo sexual, “escancarada, madura, molhada, sangrento”, remetem-nos às ameixas do conto “Pêra, Uva ou Maçã?”, da parte “Os morangos”.

Essa referência à natureza morta no consultório do psicanalista remete-nos à idéia da fotografia, da fixação, como símbolo morto. Nesse conto e em “Pêra, Uva e Maçã?”, constatamos uma crítica à psicanálise. A figura do psicanalista é de alguém preocupado ora com suas meias trocadas, invertidas, o que pode aludir à inversão de papéis sexuais, funções sociais, ora está preocupado apenas em indicar remédios, sedativos e despachar rapidamente o paciente porque já é o horário de outro.

“Adágio sostenuto” é a terceira parte e assim, como na parte anterior, o texto é narrado em terceira pessoa entremeado pela voz do personagem. Nesse relato o sujeito é um senhor de “meia idade”, publicitário, solteiro, que vive só em um apartamento. Pelas recordações dele se sabe que, quando jovem, fez uso de drogas (LSD e maconha) e, para evitar o tédio do fim de semana, precisaria recorrer a alguma coisa, quem sabe inventar: “Precisava inventar um dia inteiro ou dois, porque amanhã é domingo e segunda-feira ninguém sabe o quê.” (p.144).

Em meio a suas recordações surge Alice, “mas Alice foi embora faz tempo, a cadela que eu até comia direitinho, estimulando o clitóris *comme il faut*, não é assim que se diz que se faz que se.” (p.144); mas ela é um traço na memória dele quando utilizava ácido lisérgico e ficava tonto, e “Alice abria as covas onde a penugem se adensava em pêlos ruivos, depois gemia gostoso, calor molhado lá dentro.” (p.145).

O sujeito rememora suas experiências sexuais e diz: “tesão se resolve é na cama, não emprestando livro nem apresentando droga, anote, aprenda, mas agora *è troppo* tarde, tudo já passou e minha vida não passa de um ontem não resolvido, bom isso. E idiota. E inútil.” (p.145).

Essa lembrança dialoga com a fala do sujeito do conto “Os companheiros”, da parte “O mofo”. Nela o personagem “ele” diz: “cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais, palavras demais, só conseguia te possuir me masturbando, tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos” (p.26), reiterando nossa hipótese.

O sujeito, mesmo após utilizar medicamentos e dormir, permanece com o gosto de morangos mofados na boca. Tal efeito associado ao remédio é tão forte que ele vomita e “*Strawberry fields*: no meio do vômito podia distinguir aqui e ali alguns pedaços de morangos boiando esverdeados pelo mofo.” (p.146).

Percebe-se a correspondência entre o título dessa parte e o enredo. O personagem se vê desiludido, solitário, deprimido, e tal postura suscita um sentimento de compaixão. O estado de sonolência do personagem, provocado pela medicação, ressalta o ritmo vagaroso, arrastado dessa parte da narrativa.

O tempo é o presente, com a marcação do “hoje”, e o sujeito está só, sob efeito de quinze miligramas de tranqüilizante, que o fazem vomitar. Sente-se confuso, tonto, como se estivesse drogado. O narrador, em terceira pessoa, reproduz o discurso tentando mimetizar o estado em que o personagem se encontra – é a forma reiterando o conteúdo. Assim, não há uma ordenação, é um discurso que relata passado e presente como se fosse o mesmo momento, o mesmo instante, gerando uma “leve tontura” no texto/do texto.

O espaço é o do apartamento do personagem, onde ele acorda sonolento pelo efeito dos medicamentos. E esse imóvel parece pertencer a esse sujeito há muito tempo devido às recordações que ele faz do seu passado ali, e, pela descrição física, parece-nos ser o mesmo apartamento dos demais contos dessa obra: “mas ainda na cama teve preguiça de dar dois passos até o toca-discos”. (p.144).

“Andando obstinado” é a quarta parte desse conto. A referência ao uso de drogas permanece presente. A Alice que aparece na parte anterior é aludida a “Alice no país das maravilhas”, porém essa Alice é viciada: “Alice, já falei que é loucura, pára de bater essas malditas carreiras, teu nariz vai acabar furando” (p.146); e o narrador desconstrói a visão social da personagem infantil.

O narrador faz referência a artistas, como Billie Holiday, John Lennon, Jack Nicholson, e conta uma história na qual Billie Holiday vai estender sua mão para auxiliar John Lennon, mas abre a boca e o cheiro horrível de morangos guardados há muito tempo sai de sua boca como um vento.

A narração permanece em terceira pessoa, mas a voz do personagem aparece apenas uma vez no final do texto quando afirma que já está morto: “Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri” (p.147). O personagem do conto de “Morangos mofados” fez muitos anos de análise, tentou várias alternativas para encontrar o sentido da vida, para se conhecer, mas o gosto de mofo dos morangos permanece; novamente uma crítica “velada” à psicanálise.

O título aqui evidencia, na narrativa, a velocidade natural do texto, marcando assim o cotidiano do personagem com acontecimentos triviais. O tempo não será mais de recordar o passado ou planejar o futuro, porque “nenhuma gota é passado, nenhuma gota é futuro, tudo é

presente e em ação contínua” (146). Irá viver o presente, pois tem ciência de que tudo é processo, uma mudança está ocorrendo, uma tomada de consciência por parte do sujeito.

O espaço permanece o mesmo, sai do interior do apartamento para o terraço do prédio onde vê plantas empoeiradas e diz: “[...] devia cuidar melhor delas [...]” (p.147)

“Minueto e rondó” é a última parte do conto e, nela, o narrador diz que não há nada nem ninguém nas ruas: “Amanhecia. Não havia ninguém na rua. Não, foi assim: debruçado no terraço, ele olhou primeira para cima” (p.147). Tenta reordenar o discurso, corrige o que acabou de falar, como se fosse uma conversa, como se estivesse a melhorar o texto. Tal marca é presente em outras narrativas desse livro como no conto “Companheiros”, da parte “O mofo”: “Poderia também começá-la assim” (p.49), bem como expressões: “você entendeu?”, “compreende?”.

Essa experimentação da linguagem na construção do texto literário possibilita ressaltar seu próprio processo de produção, colocando o sujeito em evidência. Ao escrever sobre si, ao falar de si, o sujeito inseriu seu conhecimento, inscrevendo-se na linguagem e na sociedade. Ao se inserir passa a existir socialmente e, assim, tece relações com outros sujeitos que vão servir de referencial para que o sujeito faça comparações, questionamentos e mudanças.

Essa postura possibilita ao indivíduo conhecer-se e reconhecer-se a partir do outro, a pensar em comportamentos, ideologias e, assim, ter consciência de si, de sua essência, de sua sexualidade. O sujeito nesse processo, voltado para si, tem consciência de “A Grande Falta” e sabe que essa falta é a estruturadora de seu desejo. A linguagem cumpre essencialmente a função de bordejar essa falta, já que é impossível preenchê-la. Ao falar dela, o sujeito tem a sensação ilusória de que encontra o objeto que a preenche, mas sabemos que isso é impossível, pois tal falta é inerente ao sujeito.

Assim, ele permanece em busca desse objeto, num eterno movimento de encontro/desencontro/reencontro, num processo contínuo – “*ad infinitum*”. O título dessa parte assinala o ritmo acelerado e alegre do fim da narrativa, reiterando a idéia de infinitude: “[...] Mas era um homem recém-nascido quando voltou devagar, [...]” (p.148).

O narrador em terceira pessoa silencia a personagem e, nessa parte, não há o discurso indireto livre. O narrador diz que surge do personagem, “um de – dentro pensou: e se alguém realmente e finalmente [...]”. E um outro de – dentro pensava também, [...]” (p.147), e esses que surgem, vão sobrepujando o personagem, aparentemente, de modo mais organizado.

Ocorre algo com o sujeito dessa narrativa, algo que é indizível, uma mudança, uma transformação, que não pode ser explicada, nem ordenada, um fato. Ele sente “uma glória interior” (p.148) e não era nenhuma sensação química, estava sem “aditivos” e a partir de

então “ela brotou” [...] “O gosto mofado de morangos tinha desaparecido: Como uma dor de cabeça, de repente.” [...] “Mas era um homem recém – nascido.” (p.148).

O que acontece no conto fica sem ser dito, não nos é revelado. As pistas que se têm é o nascimento de um outro, o surgimento de um novo homem para um novo tempo, em um novo espaço: “observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Acha que sim. Que sim. Sim” (p.149). O desfecho é uma celebração da vida.

Os morangos não são mais mofados, são vivos, vermelhos e frescos, simbolizando esse nascimento, esse ser que nasce mesmo que seja em um canteiro de asfalto. A escolha de “morangos” não é gratuita, assim como a referência à música de John Lennon *Strawberry fields forever*, que serviu de inspiração para jovens de todo o mundo. Outro marco histórico que dialoga com essa obra é o movimento hippie, o festival de Woodstock, que simboliza o clima existente de “volta ao campo”, o lema “paz e amor” e um não à guerra.

*Strawberry fields forever* assinala um local onde os campos de morangos são eternos, na busca por paz e amor. Essa letra dialoga com o desejo dos sujeitos de “Morangos mofados”, que querem se ver livres do gosto mofado e que buscam, incessantemente, a esperança.

O espaço é o terraço do apartamento e o olhar do personagem é voltado para o horizonte, para um espaço ainda indefinido, um espaço que pode ser o infinito. O tempo era de mudanças, era um novo dia, um novo amanhecer, que trouxe “Transmutações e não perdas irreparáveis, alices – davis que o tempo levara, mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam, alices – davis que um tempo novo traria?” (p.148).

### **3.2.4 Tangência conto/romance na obra *Morangos Mofados*.**

Pensando mais detidamente nas partes estruturais da obra “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”, observamos que não são apenas os contos de cada parte que têm um entrelaçamento, essas partes em si têm seu entrelaçamento reiterado pelo título do último conto e pelo nome da própria obra.

Os elementos recorrentes na parte “O mofo”, que aparecem na parte “Os morangos” e reaparecem em “Morangos mofados”, possibilitam essa leitura de quase romance. A música, por exemplo, que ora aparece como subtítulo “(Para ler ao som de Ângela Ro – Ro)”, ora

como epígrafe “Gente, espelho de estrelas, reflexo de esplendor. Caetano Veloso: “Gente””, ainda tem espaço em meio à narrativa “[...] *here comes the sun here comes the sun little darling* [...]”.

O uso das letras de músicas é um recurso importante na leitura do texto, pois nos permite relacionar o texto com o contexto, possibilita um novo olhar sobre o texto quando seguimos a sugestão e lemos o conto ao “som” de determinada música.

A referência a drogas e a chás alucinógenos é outro elemento que perpassa as três partes da obra. Os sujeitos dessas narrativas são usuários ou já o foram de algum tipo de entorpecente. Isso fica mais evidente em alguns contos quando o narrador parece que está sob o efeito de algum alucinógeno e reproduz isso no discurso; o texto fica truncado, desordenado, dificultando a percepção do leitor quanto ao sentido.

A recorrência a alimentos, mais especificamente a frutas, é outro elemento comum às três partes. Vale ressaltar que “o morango” assume uma conotação mais forte, está presente no título da obra, na letra da música *Strawberry fields forever*, que foi uma das fontes de inspiração para produção da obra e figura como símbolo do tempo das três partes. “O mofo” é o período em que o gosto do morango mostra-se podre, azedo; “Os morangos”, período de transição, de possíveis transformações, em que o mofo já não é uma certeza, “alguma coisa explodiu” (p.78); “Morangos mofados”, período em que os morangos conservam seu frescor e podem nascer mesmo em canteiros de asfalto: isso assinala uma esperança, uma nova era.

As frutas ganham um papel importante, pois são retratadas como símbolo do alimento sexual: “Toco a ameixa. A cor de sangue, de vinho [...] casca estufada quase arrebetando pela pressão interna da polpa madura, que imagino amarela, sumarenta, estalando contra os dentes” (p.109). Há ainda referência a abacaxis, maçãs, uvas, morangos.

Além desses elementos reiterativos, os sujeitos parecem ser os mesmos nas três partes, devido à falta de nomeação dos personagens, pela descrição física dos mesmos, pela repetição do discurso do personagem. A sensação é de que o mesmo sujeito vivencia experiências em diferentes etapas ou fases de sua vida (jovem/adulto/idoso). Essa sensação torna-se mais palpável quando o narrador de “Os companheiros” diz: “o que a gente imagina que poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior [...]” (p.50).

Os espaços físicos nas três partes da obra se mantêm os mesmos, oscilam entre o interior do apartamento e o exterior dele. O exterior do apartamento é caracterizado: pela rua onde o personagem caminha, pelo consultório do médico, pelo quartel, pelo motel, pela praia.

Esses espaços vão refletir-se diretamente no processo de construção da identidade do sujeito, uma vez que o espaço serve de referência para o sujeito situar-se na sociedade.

Por todas essas semelhanças entre conto e romance, pelas reiterações dos elementos sujeito, tempo e espaço nessas narrativas, pela recorrência a alguns elementos, percebemos a unidade que perpassa essa obra, que, à primeira vista, parece primar pela fragmentação. Esse caráter paradoxal, porém, permitiu-nos enxergar que as diferenças não são excludentes, mas complementares, partes integrantes do todo dessa obra literária.

#### 4 O CONHECIMENTO DE SI: HOMOEROTISMO E IDENTIDADE

*A pluralidade interna de cada ser é a correlação da pluralidade das pessoas que o rodeiam, a multiplicidade de papéis que cada uma delas assume, é uma característica que distingue a espécie humana.*

Todorov

Este capítulo vai abordar as questões relativas à identidade do sujeito e à temática homoerótica e o relacionamento desse sujeito com o mundo e outros sujeitos, tendo como base a leitura analítica da obra **Morangos mofados** (2005). A leitura da possível tangência entre conto e romance, também proposta no capítulo anterior, será revisitada neste capítulo, pretendendo-se evidenciar a tangência entre a construção da identidade do sujeito e sua sexualidade.

O sujeito das narrativas de **Morangos mofados** (2005) é múltiplo e uno, ele se reconhece e se conhece a partir do outro. Essa relação paradoxal do sujeito se reflete diretamente na estrutura da obra; dá-se a partir de um núcleo, o conto, que se duplica ao configurar outro conto e que se multiplica em novo núcleo, influenciando o núcleo anterior, e, assim, dando corpo ao quase “romance”. Numa espiral permanente de uma relação íntima entre o conto e o romance, o texto é construído a partir de fragmentações que se configuram numa determinada unidade.

Esses fragmentos mostram um sujeito que busca sua identidade. A cada novo conto, as fissuras, as angústias, os recortes de um sujeito são apresentados de modo que, repetimos, a forma como o texto é estruturado se reflete no processo de construção da identidade e da sexualidade.

É como se cada conto fosse um retrato, uma perspectiva, uma parte, um olhar sobre esse sujeito e a reunião desses contos representasse a justaposição desses retratos, formando não um amontoado de imagens soltas, mas uma coerência entre essas imagens, que se sobrepõem formando uma continuidade, como um filme – um quase “romance”.

Assim, o sujeito existe mediante sua representação na linguagem e pela linguagem, de modo que ele é falado antes de falar. É pelo discurso que ele se insere na sociedade e tece a relação de identificação com outro. Nesse processo de identificação, o sujeito constrói gradualmente sua identidade ao assimilar traços de outros que o cercam.

Dessa forma, para “ser” distinto, é preciso, primeiro, ser semelhante e ter referências. Há um processo difícil de ser percorrido na busca da identidade, uma vez que possivelmente

essas primeiras referências se tornam fundamentais e devem inconscientemente acompanhar o sujeito em toda sua trajetória. Pensando assim, o sujeito poderá ser visto como um amontoado de referências de outros semelhantes, de tal modo que, para ser *um*, é preciso ser vários.

O sujeito, em busca de sua identidade, estabelece relação a partir do outro; esse outro é a representação do “eu”, marcada pela relação dual com a imagem do semelhante; assim temos um “outro de si mesmo”. Esse outro, segundo Lacan (*apud* Roudinesco, 1998, p.559), configura o lugar de desdobramento da fala, é um lugar simbólico que determina o sujeito, ora de modo externo a ele, ora de forma subjetiva em sua relação com o desejo.

Ao pensar e questionar esse outro, o sujeito está pensando e se questionando e, nesse movimento, reflete sobre sua própria identidade, principalmente a sexual. Em **Morangos mofados**, essa construção da identidade do sujeito é visível, através dos desdobramentos do sujeito, do questionamento a partir do outro, que figura como um outro do eu mesmo. Isso é dito na própria ficção de Abreu, como mostra o excerto de “Transformações”:

[...] não souber dizer se a Outra Pessoa via a ele ou a Ela, se se dirigia à moldura, à casca, ao cristal, ou ao desenho original, às gotas de sangue. Isso num primeiro momento. Num segundo, teve certeza absoluta que tinha desinvisibilizado. A Outra pessoa olhava para uma coisa que não era uma coisa, era ele mesmo. Ele mesmo olhava uma coisa que não era uma coisa, era Outra Pessoa. (ABREU, 2005, p.78).

Dessa forma, o sujeito põe em discussão sua identidade, sua sexualidade e a lógica dicotômica ‘masculino-feminino’, que problematiza as relações dos sujeitos, os quais não se enquadram dessa forma na sociedade e assumem, mesmo que indiretamente, uma voz dissonante nela.

Essas vozes, ecoando no texto de **Morangos mofados**, são de sujeitos que estão à margem dos parâmetros sociais – prostitutas, transformistas, homossexuais, exilados, drogados – indivíduos deslocados em busca de sua identidade. E por ser a identidade algo instável, passível de contestação, encontra-se sempre incompleta e em permanente processo de resignificação, reelaboração, demonstrando, também com isso, que nós somos possuidores de inúmeras identidades.

É possível constatar que não há uma fixidez dos sujeitos em suas identidades e que isso constitui a crise do sujeito. Hall (1992) explica que, a partir do processo de descentramento ou deslocamento do sujeito, surge a chamada “crise de identidade”, em que caem velhas identidades estabilizadoras do social e surgem novas, fragmentando o indivíduo moderno, antes visto como um sujeito unificado.

O autor nos apresenta três concepções de identidade, que foram se modificando, ao longo da história, através das mais variadas transformações sofridas pelos indivíduos. São elas: o sujeito do iluminismo (totalmente centrado, unificado, racional, dotado de um núcleo interior, que permanecia essencialmente o mesmo ao longo da existência do indivíduo); o sujeito sociológico (consciente de que esse seu núcleo interior era formado a partir da interação com a sociedade e a cultura); e o sujeito pós-moderno (fragmentado em sua identidade, composto de muitas identidades possíveis, assumidas em diferentes momentos e não unificadas ao redor de um “eu” coerente).

O sujeito do iluminismo é criticado por Hutcheon (1991), pois ocupou, por muito tempo, o centro do cenário social – ele era masculino, branco, europeu, heterossexual e, após ter monopolizado os discursos por séculos, serviu para fundamentar e legitimar relações de poder que vêm sendo contestadas por uma política pautada na lógica do descentramento e promovida pelos historicamente submetidos: negros, mulheres, *gays* e todos os que se dispõem à tarefa de desconstrução da narrativa do sujeito. É esse momento de crise do sujeito, de contestação de uma identidade fixa, que Abreu tão bem apresenta em seus textos e, em especial, em **Morangos mofados**.

Para Hutcheon (1991), não há uma identidade essencial para os sujeitos. Assim, não há uma identidade cartesiana e fixa que sirva para explicar e hierarquizar os muitos sujeitos. Portanto, não há de se submeter a diversidade a um modelo que reduza os discursos a um só. Abreu propõe exatamente essa ruptura, através de uma identidade fluida, em infinito processo de construção, dando voz à diversidade.

Afinal, hoje percebemos processos identitários, tendo a noção de que identidades fixas são detonadas por sucessivos descentramentos promovidos pela teoria social, pela psicanálise, pela política, etc. Falar em identidades unificadas e não problematizadas acaba por ser conformismo; precisamos pensar em um sujeito múltiplo com discursos diversificados.

Apresentando sujeitos descentrados, definidos pela ausência, pelo sentimento de falta, os contos de Abreu mostram um emaranhado de identidades, constituídas por processos bem mais complexos do que a posição simplista de preferência pelos gêneros masculino/feminino, constituindo, assim, um discurso em favor de uma política identitária.

Essa abordagem, no texto de Abreu, mostra-se de acordo com a nova dinâmica de teorias e movimentos sexuais e de gênero, pois propõe um olhar diferenciado sobre os relacionamentos afetivos e não se reduz à categoria homossexual/heterossexual como forma central de organização das práticas sociais, do conhecimento e das relações entre os sujeitos, como se pode perceber em “Eu, Tu, Eles” – “Mas nosso orgasmo era o mesmo, e éramos

então um só os três, cavalgados por esse homem que esgotávamos com a sede das nossas línguas.” (p. 62).

Para Houaiss (2001), o gênero, em sentido lato, é um “conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades”; assim, constata-se um enfoque ao que é comum entre os seres. O conceito veiculado pelo senso comum para gênero pauta-se na distinção de contrastes entre os sexos masculino/feminino, opondo-se ao conceito estabelecido pelo dicionário. A divergência desses conceitos demonstra a complexidade da discussão acerca de gênero. Pode-se citar, por exemplo, que, gramaticalmente, a definição de gênero abarca masculino/feminino/neutro, e ainda se salienta que algumas palavras podem entrar numa ou noutra classe gramatical em que não é pertinente a distinção natural entre os sexos.

Dessa forma, torna-se ainda mais emblemático discutir sobre gêneros, uma vez que o próprio conceito é marcado pela alteridade. Sendo assim, desconstruir o discurso dicotômico como único “correto” “implicaria observar que o pólo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria, também, perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido”. (LOURO, 1997, p.32-34). Conseqüentemente, mais que uma simples oposição, há um imbricamento e, por que não dizer, uma união, uma “possível justaposição”.

Desse modo, superar o conceito de ‘minorias’ sexuais, substituindo-o pela constatação e aceitação da diversidade, constitui-se, assim, em necessidade, uma vez que as posições de gênero e sexo se multiplicaram e escaparam dos esquemas binários. As fronteiras, antes tão bem demarcadas pela sociedade, passam a ser constantemente atravessadas, questionadas e ampliadas.

Para Hall (1992), com os movimentos das minorias, nasce uma “política de identidade” – grupos são formados (*gays*, negros, mulheres, idosos) e brota um desejo de reconhecimento, de possuir os mesmos direitos dos demais cidadãos. A partir do *slogan* “o pessoal é político”, questiona-se a distinção clássica de ‘privado’ e ‘público’, abrindo-se à contestação política a vida social e particular dos sujeitos, como é possível comprovar em “Terça-feira gorda”, quando o casal homoerótico tem uma relação sexual em um ambiente público (praia) e é espancado pelas pessoas. Acredita-se que tal violência ocorre em virtude do preconceito e pelo fato de práticas sexuais ocorrerem em ambientes privados e não públicos.

Apesar de um início de contestação social, esses movimentos expandiram-se e, ao politizar a subjetividade, a identidade e o processo de identificação, incluíram, em suas

discussões, a formação das identidades sexuais e de gênero, substituindo a noção de que homens e mulheres eram parte de uma mesma identidade, a “Humanidade”, pela questão da diferença sexual.

O conceito de identidade pressupõe “estado do que não muda, do que fica sempre igual” (HOUAISS, 2001). Essa suposta permanência na igualdade possibilita/assegura ao sujeito fazer inferências a partir de seu relacionamento com o outro – ele vê um conjunto de características que o distingue desse outro, que torna possível individualizá-lo e, assim, constrói sua identidade.

Um fator complicador é que as identidades individuais são também sociais, já que os sujeitos são constitucionalmente culturais, não existindo sem estarem inseridos na cultura, sem uma função simbólica. Consideramos que a identidade se insere num processo de construção, consciente e inconsciente, através das relações contrastivas e de identificação com os outros, e não algo inato.

Assim como os gêneros se constituem nas relações sociais e culturais, “despregados do sexo biológico”, as identidades de gênero também são atribuídas socialmente. Podemos considerar o fenômeno contemporâneo dos transformismos como questionador de uma concepção de gênero, percebendo seu desdobramento numa multiplicidade de identidades.

Além da problemática já apresentada, outro questionamento surge quando pensamos na posição de alguém que não se enquadre no modelo heterossexual, enquanto dissonante com a identidade de gênero que lhe foi atribuída socialmente, pelo motivo da escolha de seu objeto amoroso. Louro (1997) nos faz refletir o quanto pode ser confuso para um sujeito que não se identifica com a identidade que lhe é cobrada e que, por vezes, sente-se desautorizado a representar-se como homem ou mulher.

As questões ligadas à sexualidade estão intrinsecamente contidas nas discussões sobre gênero e identidade, e as diferentes “estruturas” – classe, raça, gênero, sexualidade – não podem ser tratadas como variáveis independentes, pois a opressão sofrida em cada uma está inscrita na outra. Ouçamos Louro:

As identidades sexuais se constituíam, pois, através das formas como vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as. Por outro lado, os sujeitos também se identificam, social e historicamente, como masculinos e femininos e assim constroem suas identidades de gênero. (LOURO, 1997, p.26).

Não podemos desligar os conceitos de gênero e de sexualidade, mas se deve ter uma compreensão clara da significação dos termos. Da mesma forma que parte do senso comum

atribui aos homossexuais um gênero falho, desprezível, são atribuídas qualidades de ‘feminino’ aos homens *gays* e de ‘masculino’ às mulheres lésbicas.

Nesse sentido, o conto “Terça-feira gorda”, da parte “O mofo”, expõe dois personagens que são homens, “E nem 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 também” (p.57), e que se contrapõem a esse discurso do senso comum, ressaltando que o esquema polarizado linear não sustenta a complexidade social.

Costa (2002) afirma que, nas últimas duas décadas, a homossexualidade sofreu tantas transformações quanto a heterossexualidade. Muito mudou desde a época em que era enquadrada clinicamente, junto a outros distúrbios psicopatológicos; no entanto, apesar de não haver mais uma corroboração da medicina psiquiátrica com essa idéia da homossexualidade, ainda hoje, o fenômeno é encarado, por muitos heterossexuais, como uma perversão, ou no mínimo, algo não-natural, moralmente condenável.

O que historicamente foi construído como pertencente aos limites da normalidade, tem como desvio ou anormalidade aquilo que se distancia do padrão. Mas por que, ao se exercer o direito de ser diferente, estar-se-ia significando necessariamente ser anormal, doente, depravado?

Foucault (1996d) defende que a sexualidade é regida e disciplinada por um dispositivo, que ele chama de dispositivo da sexualidade. Tal dispositivo é uma prática discursiva e não discursiva de saberes e poderes que pretendem normatizar, controlar e estabelecer “verdade” a respeito do corpo e seus prazeres.

O dispositivo da sexualidade tem origem a partir de contextos específicos em um dado momento histórico; seu fim é responder às demandas sociais, políticas e morais. Esse dispositivo tem o poder (e é sustentado por este mesmo poder) de tornar o sexo possuidor de uma verdade sobre o indivíduo:

Não obstante, a idéia de que se deve ter um verdadeiro sexo está longe de ser dissipada. Seja qual for a opinião dos biólogos a esse respeito, encontramos, pelo menos em estado difuso, não apenas na psiquiatria, psicanálise e psicologia, mas também na opinião pública, a idéia de que entre sexo e verdade existem relações complexas, obscuras e essenciais. (FOUCAULT, 1982, p. 03).

A idéia de homossexualidade surge historicamente no contexto do dispositivo da sexualidade “por volta de 1870, quando os psiquiatras começaram a constituí-la (a homossexualidade) como objeto de análise médica: ponto de partida, certamente, de toda uma série de intervenções e de controles novos.” (FOUCAULT, 1996d, p. 233).

Em meados de 1970, o homoerotismo passou a ser visto como uma prática sexual distinta, uma pluralidade de comportamentos. Para Freud (*apud* Roudinesco, 1998, p.353), a “homossexualidade” deriva da bissexualidade, remetendo a uma escolha inconsciente, ligada à castração e ao Édipo. Ele acredita que, por ser conseqüência da bissexualidade humana, a “homossexualidade” existe em estado latente em todos os heterossexuais. Muitos “homossexuais” consideram o olhar minucioso, a investigação sobre seus desejos como uma afronta, produzindo assim outros discursos sobre si mesmos, como forma de resistência, e valem-se, essencialmente, da literatura para isso.

Essa resistência, para Foucault (1996d), é essencial para que os movimentos homossexuais se afirmem, mas de outra forma que não aquela institucionalizada pelo dispositivo da sexualidade:

[...] está certo, nós somos o que vocês dizem, por natureza, perversão ou doença, como quiserem. E, se somos assim, sejamos assim e se vocês quiserem saber o que somos, nós mesmos diremos, melhor que vocês. Toda uma literatura da homossexualidade, muito diferente das narrativas libertinas, aparece no final do século XIX: veja Wilde ou Gide. É a inversão estratégica de uma “mesma” vontade de verdade. (FOUCAULT, 1996d, p. 233).

Foucault (1996d) critica essa “inversão estratégica”, pois a resolução do problema não está em um discurso contrário aos preceitos morais instituídos pela sociedade como verdade, ou a orientação sexual; a possível solução é aquela que não esteja convencionada, que busque outras formas de amar e de prazer, diferente do modelo dito como verdade ou apenas da oposição a esse modelo. Lutar apenas para que seus direitos civis sejam respeitados, independentemente de sua escolha sexual, é permanecer preso ao discurso e à prática institucionalizada do dispositivo sexual.

O que se observa é a alternância dos discursos *homo* e *hetero*; a busca dos homossexuais por uma igualdade sexual, civil, por um reconhecimento que não os identifique apenas como seres sexuados. Esse discurso de diversidade sexual e de revolta contra a repressão é transformado em mercado, passa-se a consumir aquilo que um dia foi “rebelde” “alternativo”; todos os recursos midiáticos se valem dessa situação para transformar uma ideologia em mercadoria que deve ser consumida como a “última moda”.

A questão homoerótica ganhou espaço na sociedade e, principalmente, na mídia. Isso propiciou o aumento da discussão acerca do tema, mas o discurso veiculado pelos canais de comunicação tem uma perspectiva inovadora, propondo mesmo uma profunda reflexão e suscitando mudança comportamental? Ou permanece servindo aos ideais de uma sociedade normatizadora? Louro (2001, p.542) salienta que essa visibilidade:

[...] tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual, e até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro lado, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física.

Tem-se então o ponto de partida para a reflexão sobre os apontamentos de Foucault (1996d) em relação aos movimentos homossexuais de liberação e de afirmação. Para ele, caberia a tais movimentos lutar por algo que supere o sexual, fugindo assim das imposições realizadas pelo dispositivo da sexualidade e pela sociedade capitalista, que estimula o consumo de produtos ligados a uma sexualidade que cultua o falo e o orgasmo.

Dessa forma, faz-se necessário ultrapassar a reivindicação pela “especificidade sexual”, deslocando-se “para reivindicar formas de cultura, de discurso, de linguagem etc., que são não mais esta espécie de determinação e de fixação a seu sexo.” (FOUCAULT, 1996d, p. 268). Para o autor, tal mudança não vem ocorrendo, pois:

[...] os movimentos homossexuais continuam muito presos à reivindicação dos direitos de sua sexualidade, à dimensão do sexológico. Mas isso é normal, pois a homossexualidade é uma prática sexual que, enquanto tal, é combatida, barrada, desqualificada. (FOUCAULT, 1996d, p. 268).

Acreditamos que o ponto essencial para o debate sobre os movimentos homossexuais organizados seja a problemática identitária, a questão da identidade homossexual especificamente. Para Foucault (1996d), o problema central da homossexualidade não deveria ser “Quem sou eu? Qual o segredo do meu desejo?”, mas sim: “Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?” (p. 37).

As indagações de Foucault (1996d) ressaltam que cabe ao homossexualismo criar um modo de vida que ultrapasse as questões sexuais, bem como o caráter maleável que, segundo ele, uma identidade deveria apresentar. Logo, mesmo que a homossexualidade consiga se desvencilhar das categorias determinantes da biologia, não deve buscar uma identidade delimitadora de práticas, com características próprias e imutáveis, mas estar em busca do devir, do ser homossexual enquanto um modo de vida.

Portanto, é preciso cautela, para não empreender uma luta por uma identidade homossexual que seja cerceada, delimitada, pois, provavelmente, cair-se-á na armadilha da norma – estabelecendo-se, como o fez anteriormente, a justiça ou a medicina, características próprias e determinantes do “desvio”.

O discurso político e teórico que produz a representação “positiva” da homossexualidade também exerce, é claro, um efeito regulador e disciplinador. Ao

afirmar uma posição de sujeito, supõe, necessariamente, o estabelecimento de seus contornos, seus limites, suas possibilidades e restrições. Nesse discurso, é a escolha do objeto amoroso que define a identidade sexual e, sendo assim, a identidade *gay* ou lésbica assenta-se na preferência em manter relações sexuais com alguém do mesmo sexo. (LOURO, 2001, p. 544).

Segundo Louro, a questão identitária é extremamente complexa, pois a preferência do sujeito por determinado objeto amoroso não é determinante para que se identifique com determinada identidade sexual. O desejo não segue necessariamente normas e, então, como rotulá-lo? Por que essa necessidade de sistematizar, se muitas vezes, isso significa formatar, limitar?

A permanência dessa noção de identidade reforça a tradição que impera em nossa sociedade – o binarismo heterossexual/homossexual (dentre outros, como homem/mulher, feminino/masculino). Um indivíduo é reconhecido, rotulado, nomeado a partir de sua escolha sexual, mas o sujeito não é somente um ser sexuado e os aspectos lingüísticos, sociais, emocionais, intelectuais, entre outros, precisam ser considerados na construção dessa identidade.

Segundo Louro (2001, p.547), essa oposição está tão arraigada na sociedade que tanto os discursos homofóbicos quanto aqueles que são favoráveis à homossexualidade não se desvinculam da referência à heterossexualidade como norma; ou seja, o tempo todo está se comparando a homossexualidade com outra coisa que, dentro de uma concepção pós-estruturalista, estaria colocada com seu oposto superior.

Tal postura suscita a imagem do “outro”, que, estando distante do “eu”, serve de ponto de referência, de espelho, de limite:

A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse “outro” permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. Numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou, mais do que isso, passou a ser concebida como “natural”. (LOURO, 2001, p. 549).

Jurandir Freire Costa (1992), psicanalista, propõe a utilização do termo homoerotismo em vez de homossexualismo e homossexualidade, pois acredita que esses últimos são carregados de significado pejorativo, atribuído pela história cultural e pela ciência médica. Para o autor, as categorias que criam as identidades sexuais não são universais, mas efeitos histórico-culturais também produzidos pela linguagem:

Continuar discutindo sobre “homossexualidade”, partindo da premissa de que todos somos “por natureza heterossexuais, bissexuais e homossexuais”, significa tornar-se cúmplice de um jogo de linguagem que se mostrou violento, discriminador, preconceituoso e intolerante, pois levou-nos a crer que pessoas humanas como nós são “moralmente inferiores” só pelo fato de sentirem atração por outras do mesmo sexo biológico. (COSTA, 1994, p. 121).

Nesse momento entra em cena uma nova questão “ser ou estar” homossexual? Sabe-se que a homossexualidade não é uma condição inata, “não se nasce homossexual”, a partir da vivência, dos relacionamentos, da cultura, da política opta-se por, descobrem-se sentimentos e desejos que fazem o sujeito escolher amar e desejar outra pessoa do mesmo sexo.

Alguns grupos da década de 80 acreditavam que a homossexualidade era uma circunstância, uma vez que o desejo sexual pode variar quanto ao objeto desejado. Tal postura não contradiz a homossexualidade. Esse olhar amplia a reflexão e a discussão acerca das possibilidades da construção das identidades.

De acordo com Foucault (1996d), outro ponto relevante nessa questão identitária é a imagem construída ao redor da homossexualidade. E é vista como transgressão, perversão, como se o ato sexual fosse algo furtivo, algo que buscasse estritamente o prazer sexual, que é conduzido sem os cuidados com o corpo e que, conseqüentemente, a partir dos anos 80 do século XX possa causar doenças, como a AIDS.

Tal imagem deve ser questionada pelos próprios homoeróticos uma vez que, segundo Foucault (2005, p.67), a homossexualidade deixa-se ver apenas como “forma de um prazer imediato”, uma vez que o que assombra as pessoas não seria o ato sexual em si, mas a possibilidade de “que indivíduos comecem a se amar, e aí está o problema.”

A afetividade, o amor e a cumplicidade no casal homoerótico não são percebidos pela opinião pública em geral, é como se apenas os relacionamentos heterossexuais pudessem nutrir tais sentimentos; o que se ressalta no discurso do senso comum é a homossexualidade enquanto prática estritamente sexual. Foucault (1982, p. 85) afirma que “continuamos a pensar que algumas “práticas que transgridem a lei” insultam a “verdade”: um homem “passivo”, uma mulher “viril”, pessoas do mesmo sexo que se amam [...]”

A identidade de cada um, está diretamente associada às decisões que o sujeito toma acerca de suas práticas, sexuais ou não. Essa tarefa constituiria, então, a identidade, não somente enquanto identidade sexual, mas a partir da busca de novas formas de existência e de vivência dos prazeres, independentemente das regras sociais e sexuais impostas pela sociedade e pelo dispositivo da sexualidade.

Assim, lutar pelo direito de ter as mesmas formas de vida e de relacionamento que têm os heterossexuais significa institucionalizar e limitar uma forma de vida que pode inventar uma série de possibilidades de existência, que podem ir além do casamento, da família e da monogamia imposta pelo Estado. Seria inverter o processo criativo de construção de uma ética individual e de novas formas de relacionamento.

Para Giddens (1993, p. 24-25), “a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais.” Desse modo, é importante compreender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos, visto que estes têm identidades plurais, múltiplas, que não são fixas ou permanentes, mas se transformam, e podem, até mesmo, ser contraditórias, como se poderá ver na análise dos contos “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia”.

#### **4.1 “Terça-feira gorda”: o outro é o eu mesmo.**

“Terça-feira Gorda”, como se viu, sétimo conto da parte “O mofo”, aborda questões como: diferença sexual, carnaval, violência, espaço público/privado, máscaras imersas num cenário carnavalesco, como indica o próprio título. Quanto à forma, percebe-se, na linguagem poética, cadenciada, um tom lírico.

O conto, narrado em primeira pessoa, põe em destaque a voz de um personagem masculino que vivencia uma experiência homoerótica com outro personagem. O narrador, indicado no texto pelo pronome pessoal “eu”, conduz o texto predominantemente no pretérito imperfeito: “[...] gostos que eu nem identificava mais, [...]” (p. 56). Tal escolha, em que tanto a primeira pessoa quanto a terceira pessoa têm a mesma forma, não é gratuita.

Essa opção morfossintática, na narrativa, remete-nos a uma indefinição, pois não se sabe, ao certo, se quem executa as ações indicadas é o narrador-personagem ou o personagem: “Usava uma tanga vermelha e branca [...]”, “[...] olhava para baixo e o movimento subia outra vez [...]” (p.56). Isso provoca um desconcerto no leitor que se pergunta quem “usava”, quem “olhava”. Essa opção estética permite-nos deduzir que não importa “quem”. Se o sujeito não é identificado, se a ação é feita por um ou por outro, isso é irrelevante, é como se fosse o mesmo ou um outro que se espelha no mesmo, no “homo” diferente do “hetero”.

Os personagens são construídos na acentuação de uma não-identidade: não têm nome, idade, profissão, e não há interesse nessa identificação, como podemos visualizar em “[...] Não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone, teu signo ou endereço.” (p. 58-59).

A incorporação dessa marca estética às histórias não é gratuita, porque revela traços fundamentais para a interpretação da obra e aponta a forma reiterando o conteúdo de problematização das identidades e da identidade sexual, particularmente.

Além disso, se o não-nomear apresenta uma suposta possibilidade de indicar, de homogeneizar o indivíduo no grupo e apresentar uma não identificação - até por causa da censura e do constrangimento - isso não ocorre no texto em estudo, uma vez que é o homoerotismo que passa a identificar, diante dos demais, as personagens, que, assim, são nomeadas como “veados, bichas, loucas”.

Nesse momento, nota-se uma inversão, pois ambos são do mesmo grupo, uma nulidade identitária no sentido de não importar nomes e sim o desejo, o prazer, o corpo, o momento amoroso de que estão desfrutando.

O narrador, ao relatar a experiência, carrega de subjetividade o texto, acentuando o impacto e a tensão entre o prazer, o resultado de seu envolvimento afetivo e sexual e uma condenação social representada pela postura dos “outros”, que agridem e repreendem a relação explícita.

A cena de envolvimento entre as personagens é fruto de um encontro casual e nela é sugerida um “reconhecimento” entre os dois amantes em meio a uma festa de carnaval. Esse reconhecimento se dá pela fala dos corpos (olhares, sorrisos, dança) não por palavras: “Eu já o tinha visto antes, não ali. Fazia tempo, não sabia de onde. Não lembraríamos antes de falar, talvez também nem depois. Só que não havia palavras” (p.56). Esse silêncio percorre grande parte da narrativa: não são necessárias palavras, porque os corpos falam através dos sucessivos movimentos.

O uso de gerúndio no texto remete-nos à idéia da presentificação e da momentaneidade contínua dos fatos, ao mesmo tempo em que marca a fugacidade. Assim se reiteram a casualidade e o desprendimento do ato sexual vivido pelos personagens. Nota-se, ainda, uma repetição, quase especular, dos movimentos e das poucas falas, como se fosse um eco: “Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. [...] Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse.” (p.57).

Esse eco se repete em outros fragmentos ao longo do conto, o que nos permite presumir uma apropriação do discurso e das ações do “eu” pelo discurso do outro, no caso ele, o que reforça a discussão da questão identitária, do amor vivido por iguais.

E o mais é intrigante é que essa repetição se dá a partir do outro, é o outro que toma postura e iniciativa e não o “eu”: “Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas

quero agora já neste instante imediato, ele disse e que repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero.” (p.57).

Quando lemos “eu” e “ele”, sabemos que são representações de pessoas distintas; porém, pela repetição do discurso, assinalado anteriormente, comprovamos o imbricamento das pessoas verbais - eu *versus* ele, nas ações desempenhadas, na correspondência sincrônica das falas. Há uma relação especular, pois eles parecem ser “iguais”, o que reforça a idéia de uma identidade que não é fixa, que não se pode reconhecer pelo nome e nem pelo pronome, e que permite uma identificação entre iguais - relação “homo”.

A escolha do discurso direto é uma forma de expressão que permite ao leitor conhecer o personagem através de suas próprias palavras. O texto é estruturado para dar voz ao casal homoerótico, e a fala de pessoas, alheias ao casal, é representada pelo discurso indireto livre. Esse recurso de utilizar discursos distintos salienta que o discurso direto mantém intacta a expressividade lingüística do casal, enquanto, no discurso indireto livre, o narrador intervém, reproduzindo o discurso crítico e intolerante desses outros “hetero”.

A oração “Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse [...]” deixa o leitor confuso, pois se é ele que diz, o verbo deveria ser “ele quer” em vez de “quero”, uma vez que o verbo querer é conjugado na primeira pessoa como “eu quero”; mas não sou eu que quero, é ele; então surge o estranhamento. Dessa forma, surge um “ele” colado no “eu”, idêntico, tanto no discurso quanto nas ações e até mesmo no desejo; é, portanto, a forma literária reiterando o conteúdo.

A postura dos personagens nos permite reconhecer a liberdade quanto ao fato de assumirem, publicamente, a atração por outra pessoa do mesmo sexo. Corpos masculinos revestidos de desejo por um igual buscam a concretização desse desejo, seja na boate ou na praia.

Vale lembrar a naturalidade com que se fala do encontro, não há um afeminamento das personagens - ao contrário – há um corpo de homem gostando de outro corpo de homem: “Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos molhados se misturavam. [...] Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também.” (p. 57).

A relação homoerótica é descrita de forma poética: “Feitos dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente” (p.58), sem ridicularizar os sujeitos que sentem desejo homoerótico. O figo é uma fruta secreta, que evoca erotismo, – com um orifício apenas, floresce para dentro com suas raízes matriciais, simbolizando muitas vezes, na cultura, o feminino, os órgãos sexuais

femininos. Mas, se pensarmos no figo fechado com seu pedúnculo, ele desponta direto, lembrando-nos uma bola, algo simbólico, masculino, o que, de novo, na própria figuração, vai fazer encontrar-se feminino e masculino, não distintos. Vale observar, ainda, que antes da consumação do desejo:

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

A identidade sexual ambígua, aceita como abertura para experiências diferenciadas, teria que se defrontar com limites rígidos impostos por outras exigências cotidianas e sociais: “Nos empurravam em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiam empurrando, olhas as loucas [...]” (p.58).

Os personagens mantêm relações sexuais condenadas por outros personagens que não aceitam a opção sexual por sujeitos do mesmo sexo. Além disso, essa experiência sexual vem acompanhada do uso de drogas, que teria a função “mágica” de modificar a percepção das pessoas. Após cheirar duas carreiras de pó, o narrador diz: “[...] enquanto acompanhava o vôo fiquei com medo de olhar outra vez para ele. Porque, se você pisca, quando torna a abrir os olhos, o lindo pode ficar feio. Ou vice-versa”. (p.58).

A festa de carnaval – *carne vale* é adeus à carne – não é apenas figurativa no conto, uma vez que é considerada a maior festa popular, período de extrema valorização do corpo, da dança, da sexualidade, marcada pela orgia, pela “liberdade”. Surge como signo de uma ironia amarga representada pela intolerância manifestada por “outros” (maioria).

Sendo a festa um *lócus* de “desregramento”, a postura de liberdade e ousadia, própria da cultura carnavalesca, acaba sendo revista e questionada pela narrativa e o rompimento com tudo o que, à primeira vista, é permitido no carnaval leva à constatação de um paradoxo social.

A terça-feira é o último dia de carnaval, dia em que se despede da orgia, pois, segundo os cristãos, a quarta-feira de cinza é um dia de reflexão, de pensar na morte, porque precede os quarenta dias antes da morte de Cristo. Em contraste com a Quaresma, tempo de penitência e privação, esses dias (carnaval) são chamados "gordos", em especial a terça-feira (“Terça-feira gorda”, também conhecida pelo nome francês *Mardi Gras*), último dia antes da Quaresma. Nota-se, então, mais um trabalho com a linguagem, pois o título do conto é “Terça-feira gorda”, ou seja, indica fartura, abundância de extravasamento e alegria.

A estratégia de representar a violência e a repressão social no carnaval torna a narrativa ainda mais crítica; porém, é importante lembrar que a questão não é tão simples, pois o carnaval não é um período de liberdade plena, mas de liberdade vigiada. Através da voz do autor implícito observa-se essa ironia, corporificada no texto, como se vê no excerto:

Veados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. [...] Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no carnaval. (ABREU, 2005, p.58).

Logo, indagamo-nos acerca do uso de máscaras, pois o casal homossexual não utiliza máscaras, nem como enfeite. O que essa máscara simboliza? Por que a ausência de máscara no carnaval? Qual o sentido da máscara?

Máscara ou *persona* é o nome dado à função psíquica relacional voltada ao mundo externo, na busca de adaptação social. Nessa acepção, opõe-se à *animus/anima*, responsável pela adaptação ao mundo interno. No processo de individuação, a primeira etapa é, justamente, a elaboração da *persona* desenvolvida, em termos de sua relatividade frente à personalidade como um todo. (JUNG, 2001, p. 75).

O não uso da máscara pelo casal salienta que eles não estão em busca de uma adaptação social. Em contrapartida, aqueles que as usam são os que não conseguem assumir socialmente suas posições e emoções, utilizando-as para ousar viver outras experiências, em contraposição àqueles que, por não temerem o “novo” ou o “diferente”, questionam a máscara e se expõem sem fazer uso dela. Essa exposição é um pivô que desencadeia, por exemplo, a violência verbal e física.

O conto possui uma visada do (des) mascaramento social, na medida em que questiona o poder e o lugar das minorias na sociedade. Tal sociedade tem dificuldades de diálogo com o “diferente”, impondo-se como uma autoridade que julga e reprime tudo e todos os contrários à ideologia ou à postura preestabelecida pela maioria.

Se, por um lado, a postura dos personagens desestabiliza qualquer tipo de pensamento conservador, por outro lado, o comportamento dos “outros” manifesta uma tentativa de impor regras de conduta baseadas na oposição binária homem/mulher como padrão legítimo de relação sexual.

As vozes desses “outros” aparecem embutidas na fala do próprio narrador: “Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. [...] Ai-ai, alguém falou em falsete,

olha as loucas, e foi embora” (p.57-58). Esse “ai-ai” em falsete e “olha as loucas” fazem referência à imagem caricatural dos homossexuais, criada pela sociedade, vistos como afeminados, com voz “falsa”, mais fina e estridente. Essa voz figura uma estrutura de poder social e político, já que é dela que partem as regras, representando o discurso de uma maioria que manipula o espaço público.<sup>10</sup>

O surgimento de vozes homo/bi/hetero/sexuais no conto tem, necessariamente, uma dimensão política contestatória, dado que é uma afirmação das diferenças. Dessa forma, por meio da narrativa – “Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também” (p.57) – o narrador desmistifica a visão de identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo. O escritor cria jogos de linguagem, explora diálogos e monólogos e capta detalhes da expressão humana.

A alteridade é um dos vetores do conto, pois a vida privada se exhibe no espaço público. A relação sexual entre casais, independente da opção sexual, sempre foi algo a ser realizado na intimidade (no espaço privado) e, no momento em que isso ocorre no espaço público, surge uma fissura, pois o que é privado torna-se público, assim tudo seria privado e público ao mesmo tempo; as fronteiras, os limites tão distintos dicotomicamente, vão se diluindo.

Dessa forma, o ato sexual realizado publicamente pode ser considerado como uma forma de violência, de agressão aos demais. Talvez esse incômodo visual tenha contribuído para estimular a agressão física. Para Jaime Ginzburg (2000, p.44), Abreu sempre esteve atento “ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira”, manifestando interesse em trazer “a problematização do externo para o interno, atingindo, assim, a forma de suas criações.”

No momento em que os personagens ‘homossexuais’ criam um mundo de referências outras que não são necessariamente os de uma maioria de pessoas (opinião pública), há conflitos, e o encontro entre iguais, nesse conto, tem um diferencial - ele é retratado com o mesmo encantamento de um relacionamento heterossexual: “A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples. Tão Clássico. [...] Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos.” (p.59).

---

<sup>10</sup> O termo espaço público foi utilizado no sentido da palavra público, como aquilo que é acessível a todos, do conhecimento de todos. Vale ressaltar que o conceito de espaço público pode assumir uma diversidade de sentidos e que foi cunhado por Habermas (1984).

Marilene Chauí (1991) observa que há uma tendência, nas sociedades em geral, de negar a possibilidade de um indivíduo manter práticas sexuais que não obedecem ao padrão estabelecido (heterossexual). Trazendo exemplos de repressão sexual em diferentes contextos e tempos históricos, a autora chama a atenção para o fato de que há certa inclinação da sociedade em encontrar justificativas para explicar a irracionalidade e a inaceitabilidade de condutas estranhas à perspectiva moral. Nas palavras da autora:

Encaradas pelo ângulo da moral, as práticas e idéias sexuais que não se conformam aos padrões morais vigentes são considerados vícios, pois os seus contrários, os padrões, são tratados virtudes. [...] Na perspectiva moral, portanto, as racionalizações que justificam a repressão sexual ligam-se às idéias de hábito para o vício (uma espécie de segunda natureza), de impulso incontrolável causado por uma imperfeição (um defeito que gera uma conduta quase instintivamente viciosa) e de corrupção e desvio de normas (portanto, algo deliberado). Nos três sentidos, há referência à norma. (CHAUÍ, 1991.p.118).

A prática homossexual, por se opor às normas, ganha *status* de transgressão e a estigmatização passa a ser um meio de reprimir o ‘vício’, sendo os indivíduos “condenados publicamente e sinalizados, isto é, marcados para que os demais membros da sociedade possam dispor de instrumentos para identificar os viciosos ‘naturais’, corruptos e depravados”. (CHAUÍ, 1991, p.119).

Chauí comenta que, na sociedade brasileira, a ‘moralização do sexo’ é estabelecida pela família e pelo trabalho, que são controlados e regulados pelo Estado, numa ligação entre controle estatal e controle sexual, uma vez que a “super-repressão”, incluindo-se a sexual, configura um “conjunto de restrições e de imposições que têm como finalidade obter e conservar a dominação. É um fenômeno sociopolítico”. (CHAUÍ, 1991, p.156).

No conto, a exploração de cenas de violência e opressão marcam as situações em que o desejo de mudar e agir e de exercer liberdade individual contrastam com a impotência frente ao sistema político e social. Então se observa que a violência explicitada na narrativa figura no plano verbal e na agressão física: “Mas vieram vindo, então e eram muitos. Foge, gritei [...] A boca dele molhada afundando no meio de uma massa escura, o brilho de um dente caído na areia.” (p.59).

O saldo das experiências vividas pelos personagens é negativo, os sonhos são frustrados, os projetos inacabados e a liberdade individual cassada. O quadro social representado na obra vislumbra uma percepção disfórica quanto às relações sociais e humanas, predominando um impasse entre o mundo projetado pelos personagens e o experimentado por eles:

Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 2005, p.59).

Em “Terça-feira Gorda”, Abreu dá voz àqueles que estão à margem dos processos sociais, abrindo caminho para reflexão e discussão sobre o discurso da minoria. Desse modo, por não banalizar as experiências sociais ao representá-las, o autor coloca ao leitor questionamento de valores, condutas, regras sociais, induzindo-o a refletir e construir um ponto de vista crítico sobre eles.

#### **4.2 “Sargento Garcia”: experiência do eu.**

“Sargento Garcia”, segundo conto da parte “Os morangos”, retrata a experiência de um jovem que comparece ao exército para ser dispensado de suas obrigações militares. O texto é narrado em primeira pessoa, na voz do jovem Hermes, o narrador-personagem que se utiliza do discurso direto e do indireto livre.

O texto é dividido em três partes. Na primeira, Hermes encontra-se no exército; na segunda, ele está dentro do carro do sargento que gentilmente lhe dá carona; na terceira, ele está no bordel, sendo iniciado sexualmente pelo sargento.

No quartel, o sargento inspeciona um grupo de rapazes para o recrutamento do exército, dispostos em fileiras, apresentando-se completamente nus. Hermes, ao apresentar-se para o serviço da pátria, depara-se com sargento Garcia: Luis Garcia de Souza, que se diz um homem aberto, de 33 anos; porém, é bruto e afirma que sua arrogância deve ser manifestada para demonstrar o rigor no comando da tropa de rapazes.

O sargento é descrito como um animal – “o olho verde frio de cobra quase oculto sob as sobranceiras unidas em ângulo agudo sobre o nariz [...] aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo negro entreaberta sobre os lábios molhados” (p.80) – perigoso. Ele é um leão em busca de uma presa, de uma vítima – “O leão brincando com a vítima, patas vadias no ar, antes de desferir o golpe mortal” (p.81) – e representa a virilidade, a força e a masculinidade.

A descrição do sargento com “olho de cobra” permite-nos analisar a representatividade

desse olhar; é um olhar que gera temor, tem um caráter oculto, transgressor, ágil e uma conotação sexual. A referência desse personagem como um leão simboliza poder, sabedoria e justiça, como pode ser também símbolo do Pai, ou, por outro lado, um tirano, pelo excesso de orgulho e confiança. Optamos por vê-lo como símbolo do Pai, pela relação que desenvolverá com o jovem Hermes. (CHEVALIER, 2008, p.538).

Na inspeção de aprovação dos novos recrutas, o sargento é um homem rude, humilha a fragilidade de Hermes que se encontra em formação, amadurecimento. O jovem é descrito como “Mocinho delicado, hein?” (p.81), “Presas suculentas, carne indefesa e fraca.” (p.82).

É possível deduzir que Hermes é metaforizado como presa, carne, alimento, não é caracterizado com a mesma virilidade do sargento. O sintagma “mocinho delicado”, em nossa sociedade, possui um tom pejorativo, induz que a delicadeza pertença ao imaginário feminino; logo, um moço delicado seria homossexual.

Hermes convocado pelo nome, demora a responder, e, ainda assim, o sargento tenta retirar algumas informações, questionando suas habilidades. Hermes, tímido e nervoso, responde que trabalha em um escritório e quer estudar filosofia.

Assim, nesse estado de tensão, o garoto se vê acuado pelas provocações do sargento, que imprime um rigor na fala ao corrigi-lo, ao incitá-lo a praticar um modo formal de responder às perguntas “\_ Limite-se a dizer *sim, meu sargento* ou *não, meu sargento*. Correto? \_ Sim, meu sargento.” (p.81).

O uso do possessivo “meu sargento” indica uma intimidade, o que contradiz a situação formal imposta pelo sargento. Hermes é colocado na posição de possuidor, ele repete “meu sargento” devido à solicitação do sargento: “\_ Ficou surdo, idiota? – Não. Não, seu sargento. – Meu sargento. – Meu sargento”. (p.79).

Pela descrição dos personagens e do espaço, observa-se que, provavelmente, a narrativa transcorre aproximadamente na década de 60 ou 70, devido às referências ao uso de brilhantina no cabelo do sargento, ao Chevrolet antigo “como uma grande morcego cinza” e ao bonde.

De forma áspera, o sargento continua desacatando o rapaz, que, diante disso, mostra-se acuado, pois está sempre buscando a introspecção e seus pensamentos, as lembranças de seu quarto, reveladas através do discurso indireto. Ele deseja falar com o sargento, mas fala consigo mesmo, é um discurso internalizado.

Assim, o leitor percebe o discurso direto - diálogo entre ele e o sargento - e o discurso indireto livre não apenas como registro das ações, caracterização do tempo e do espaço, mas como o diálogo entre o Hermes que se apresenta e o “outro” Hermes que não se revela, que

não se desvela para o sargento, mas transparece gradativamente para o leitor.

Hermes busca respirar em um outro lugar, onde parece ser possível articular o desejo – o outro Hermes; na memória um campo de possibilidades, uma situação adaptativa:

Não me fira, pensei com força, tenho dezessete anos, quase dezoito, gosto de desenhar, meu quarto tem um Anjo da Guarda com a moldura quebrada, a janela dá para um jasmineiro, no verão eu fico tonto, meu sargento, me dá assim um nojo doce, a noite inteira, todas as noites, todo o verão, vez quando saio nu na janela com uma coisa que não entendo direito acontecendo pelas minhas veias, [...] na manhã seguinte minha mãe diz sempre que tenho olheiras, e bate na porta quando vou ao banheiro e repete repete que aquele disco de Nara Leão é muito chato, que eu devia parar de desenhar tanto, porque já tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento, nenhum amigo, só esta tontura seca de estar começando a viver, um monte de coisas que eu não entendo, todas as manhãs, meu sargento, para todo o sempre, amém. (ABREU, 2005, p.83).

O excerto lembra o tom de uma prece, uma oração proferida mentalmente por Hermes para o sargento, indicando um período de transição na vida do jovem. Essa transição, caracterizada pela passagem da adolescência para fase adulta, assinala sensibilidade quanto aos desejos e prazeres corpóreos, uma maior acuidade sensorial, uma libertação da imagem materna: “[...] tontura seca de estar começando a viver [...]”. (p.83)

Nessa condição adaptativa, é possível observar em Hermes uma pessoa sensível, que gosta de música, literatura, pintura, mas que também vive dias de agitação interna, quando está sozinho em seu quarto. Portanto, as lacunas entre a cena do quartel e a cena do quarto intercalam-se como pronunciamento do jovem, que manifesta seu desejo pelo sargento, em forma de pensamento, como se fosse uma oração.

Esse espaço do imaginário de Hermes abre a possibilidade de refrescar-se diante da pressão produzida pelo sargento. Essa rigidez somente pode ser amortecida, quando ocorre uma reapropriação do próprio discurso opressor.

Dessa mistura entre realidade e imaginário emerge um outro lugar, espaço da subjetividade, sobretudo, nas imagens da memória de Hermes: “Uma corrente elétrica percorreu os outros. Esperei que atacasse novamente. Ou risse. Tornou a me examinar lento. Respeito, aquilo, ou pena? O olhar se deteve, abaixo do meu umbigo.” (p.84).

Durante a inspeção dos recrutas, o sargento empreende um exame minucioso no corpo de Hermes e o libera das obrigações militares, pois, segundo o laudo médico, o jovem teria taquicardia e pressão baixa.

Senti seus olhos de cobra percorrendo meu corpo inteiro vagarosamente. Leão entediado, general espartano tão minucioso que podia descobrir a cicatriz de arame farpado na minha coxa direita [...] todas as verrugas e sinais mais secretos da minha

pele. (ABREU, 2005, p.81).

O estabelecimento de um jogo de sedução, de desejo homoerótico sugerido entre um homem maduro e um jovem é notado pelas alusões - Hermes é a carne suculenta, indefesa que deve ser degustada pelo sargento Garcia: “leão”.

Na segunda parte, após a dispensa, na saída do quartel, Hermes estabelece novamente um diálogo consigo mesmo e questiona-se a respeito da existência das coisas, como se estivesse devaneando, após olhar firmemente para o sol: “Cada coisa era cada e inteira, na união de todas as suas infinitas partes. Mas e as sombras e os reflexos, esses que não se integravam em forma alguma, onde ficam guardados? Para onde ia a parte das coisas que não cabia nas próprias coisas?” (p.85). Essas indagações colocam em evidencia o vocábulo “coisa”, que nos parece inicialmente ser algo indefinível, inexplicável, inapreensível.

A “coisa”, segundo Houaiss (2001), é aquilo que “existe ou que possa existir de natureza corpórea ou incorpórea”, aquilo que não se pode definir, precisar, que não se pode nomear. Essa coisa, de acordo com a narrativa, é algo interno, profundo, que não é possível localizar, apreender; e, por isso, pressupomos que a “coisa” é o interdito, a fissura, o desejo, o vazio existencial, a busca por resposta, por saber quem se é.

Então, após refletir acerca disso, Hermes caminha para pegar o bonde na Alzenha, quando o sargento Garcia oferece-lhe uma carona de carro até o centro da cidade. No caminho, Garcia lembra a pressão estabelecida na primeira parte do conto e pergunta se Hermes estava com medo.

Agora, confiante da atenção do mestre Garcia, o jovem afirma que se sentiu seguro o tempo todo, ainda que o espectador possa testemunhar o inverossímil dessa afirmação. Contudo o sargento pede-lhe desculpas pela pressão e elogia o rapaz, observando-o como uma pessoa “diferente”: sensível, delicado, frágil, educado e fino.

A descontração da cena com um envolvimento pessoal evidencia uma conversa bem mais relaxada e prazerosa, incluindo a possibilidade de sorrisos e flertes. Diante desse movimento amigável entre homens, o sargento convida-o para estender o passeio até um lugar não nomeado.

A tensão que outrora existia, retorna. Percebe-se em Hermes um desejo na aventura de conhecer esse lugar não nomeado, e há também a inscrição de uma imagem homoerótica: “Aranha lenta, a mão subiu mais, deslizou pela parte interna da coxa. E apertou quente. [...] A gente pode ficar mais à vontade, sabe como é. Ninguém incomoda. Quer?” (p.88).

Em meio à embriaguez da fumaça do cigarro suspensa no ar - “a mão quente subiu

mais, afastou a camisa, um dedo entrou no meu umbigo, apertou, juntou-se aos outros, aranha peluda, tornou a baixar, caminhando entre as minhas pernas” - e da troca de carícias, Hermes afirma que nunca teve relações sexuais. Tal afirmativa parece excitar mais o sargento que diz ensinar o jovem e, então, após as reminiscências - “Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha, quiáquiáaquiá [...] E não, eu não sabia.” (p.89) -, Hermes aceita o convite.

Próximo ao bordel, o sargento caminha rapidamente e dá as seguintes instruções ao jovem: “[...] vem vindo devagar como se tu não me conhecesse, como se nunca tivesse me visto em toda sua vida. Como se nunca o tivesse visto em toda a minha vida, seguia aquela mancha verde, [...] de repente com um rápido olhar para trás, gancho que me fisgava.” (p.89), ordens que são cumpridas sem contestações pelo Hermes, um subordinado do sargento.

Nesse excerto é evidente o “eco”, o movimento de repetição das falas. Segundo Lacan, a repetição é um recurso pelo qual todo sujeito não é apenas constituído, mas guiado para os diversos “lugares” que ocupará ao longo de sua vida. (ROUDINESCO, 1998, p. 658) Assim, através da apropriação da fala do sargento, Hermes se reproduz nele. Como num espelho, ele vai reunindo os discursos, construindo sua identidade a partir da identificação com outro, identidade que está em permanente processo de construção “(*ad infinitum*)”, como sugeriu o conto “Diálogo”.

Pelo que se pôde ler, o sargento não deseja que suas preferências sexuais sejam expostas, reveladas. Ele possivelmente teme que os outros saibam que um sargento frequenta um bordel e que tem relações homoeróticas. Esse temor pode ser oriundo de sua posição social e profissional.

No bordel, Hermes e o sargento são recebidos pela simpática Isadora Duncan, um travesti velho que se inspirou na grande bailarina para substituir seu nome de batismo, Waldemir. Temos a troca da identidade, tanto no nome quanto no gênero, uma rejeição à sexualidade masculina, um afeminamento da personagem na busca por ser outro.

O travesti carrega a ambivalência do masculino/feminino, representando o duplo, a fusão das sexualidades. Essa figura peculiar, grotesca aparece como uma transformista-caricata estilizada: “O senhor, hein, sargento? – piscou íntimo, íntima, para o sargento e para mim. \_Esta é a sua vítima?” (p.90). O uso de “íntimo, íntima” comprova essa estreita relação entre duas sexualidades.

Novamente a menção de Hermes como presa, vítima, agora reforçada pelo fato da virgindade do mancebo: “Não é todo dia que a gente tem carne fresca na mesa. De primeira, não é sargento? [...] Afinal, a primeira vez é uma só na vida.” (p.91).

A alusão acima serve para designar que o sargento é quem detém o saber, a experiência; ele é o ativo, ele é quem dá as ordens: “\_Tira a roupa. Joguei as peças, uma por uma, sobre o assoalho sujo. Deitei de costas” (p.91). A relação homoerótica é descrita de forma contundente:

Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele me empurrou gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. [...] Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim. – Seu puto – ele gemeu. – Veadinho sujo. Bichinha-louca. [...] e depois um gemido mais fundo, e depois um estremeamento no corpo inteiro, e depois um líquido grosso morno viscoso espalhou-se pela minha barriga. (ABREU, 2005, p.92).

Outro elemento que aparece nessa parte do conto é a música entoada pela Isadora Duncan durante a relação sexual entre o sargento e Hermes. Isadora é uma mulher inesquecível, “Ninguém esquece uma mulher como Isadora.” (p.91), e a escolha por um bolero intitulado “Que queres tu de mim” pode ser associada à experimentação sexual de Hermes, pois, como ela mesma diz, “Afinal, a primeira vez é uma só na vida.” (p.91).

A relação de Hermes com o sargento é fruto de um encontro casual, ele sabe e sente:

[...] como uma língua molhada nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade para sempre e sempre assim. Embora eu soubesse que uma vez desperta, não voltaria a dormir. (ABREU, 2005, p.93).

A pontuação, marcada pela ausência de vírgulas no excerto acima, dá mais velocidade à leitura e permite ao leitor não só visualizar, mas sentir, pela estrutura lingüística, o momento da relação sexual entre o casal homoerótico.

O despertar da “coisa<sup>11</sup>”, em Hermes, assemelha-se a um ser que não deveria ter acordado; um ser que ele compara a um bicho, a uma fera; esse ser está entorpecido dentro

---

<sup>11</sup> A “coisa” designada de “*das Ding*” por Freud, é revista na perspectiva lacaniana. Para Lacan, “a coisa” é designada pela linguagem e nela está o verdadeiro segredo; sendo assim, “[...] *das Ding* representa o Outro absoluto para o sujeito, que se trata no fundo de reencontrar”, porém tal objeto, por sua natureza, perdido, será visto por meio de sucessivos reencontros, aparecendo sempre como algo perdido, como Outra coisa. (JORGE, 2002, p.141)

dele. Temos, então, dois seres: um que habita no mais secreto de Hermes e outro exterior; essa junção – interior e exterior – é Hermes.

Hermes jamais será o mesmo, pois a “coisa” foi desperta. Agora, ele tem consciência desse objeto faltoso, começa a se conhecer, a construir sua identidade a partir desse outro, através da linguagem. Hermes é inscrito, é falado no conto e também se fala, por meio das experiências vividas, no movimento de mão dupla e contínuo.

A escolha dos nomes dos personagens desse conto propositalmente indica o papel desempenhado pelo sujeito; o nome do sargento Luiz Garcia de Souza significa guerreiro, ele figura como autoridade e simboliza a virilidade, o que é uma escolha justificável uma vez que ele é oficial do exército; em contrapartida temos Hermes, que metaforicamente é a presa, frágil, delicado.

O nome Hermes, na mitologia, significa “mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino” (p.93). Tal escolha não poderia ser mais apropriada, pois há uma correspondência direta com o personagem do conto. Hermes assume uma perspectiva interessante – tem traços, características e comportamentos imprecisos ou, mais precisamente, é descrito com características do sexo oposto; assim, temos um sujeito que aglutina em si dois seres, duas sexualidades ou apenas um ser que sente desejo por um igual, ou por um igual e um diferente.

Essa liberdade quanto à escolha sexual é problematizada na figura dos dois personagens: Sargento Garcia sente desejo por um igual e mascara isso; Hermes não tem ciência de sua sexualidade e descobre que pode experimentar seu desejo com um igual – homoerotismo, ou com um diferente – heterossexualismo.

Após sua saída repentina do bordel, Hermes passa pela praça e vê estátuas de pedras dos deuses da mitologia grega. Essa passagem evoca uma leitura da mitologia que comporta ao nome Hermes outros sentidos: a experiência sexual vivida figura como prenúncio de um rito de passagem da virgindade para sexualidade.

O desfecho é a possibilidade de um novo caminho, um caminho não definido, uma trajetória que permanece no tempo e no espaço, trajetória na qual o sujeito possa construir gradualmente sua identidade, sem fixá-la, sem se prender a rótulos, num movimento espiral, assim como essa reunião de contos.

#### **4.3 Tangência entre “Terça-feira gorda” e “Sargento Garcia”.**

*Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade - voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade.*

Caio Fernando Abreu

Nos contos analisados, o leitor é confrontado com dois relacionamentos homoeróticos, porém os sujeitos dessas narrativas apresentam perfis diferentes. Em “Terça-feira gorda”, os sujeitos são adultos, não são nomeados; parece já se conhecerem, mas não se reconhecem – “Eu já o tinha visto antes, não ali. Fazia tempo, não sabia de onde. Eu tinha andado por muitos lugares. Ele tinha um jeito que tinha andado por muitos lugares também”. (p.56).

Esses sujeitos são homens que sentem desejo um pelo outro e não há sinais de constrangimento, de vergonha, de medo por assumirem publicamente esse desejo sexual. Tal desejo é concretizado, descrito de forma sublime: “Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor. E brilhamos.” (p.59). Não há um tom pejorativo ou de ridicularização da situação narrada; parece, inclusive, que há uma cumplicidade, um carinho entre o casal.

A opção pela narração em primeira pessoa, utilizando o discurso indireto livre, coloca narrador e personagem com uma voz em uníssono. As repetições quase especulares dão-nos a impressão de um único discurso, como se os dois estivessem fundidos pelo seu desejo, simulando o desdobramento de “um”.

Há um outro discurso no conto. Vozes de fundo insistem em rotular, criticar a postura adotada pelo casal homossexual; são vozes “normativas” que tentam repreender o ato sexual entre iguais e, como não o conseguem, utilizam a agressão física. Para justificar a violência empreendida contra o casal, valem-se do discurso de que o casal estava copulando publicamente e que isso é uma afronta moral à sociedade; porém, quando um casal heterossexual tem relação sexual em local inapropriado (espaço público), não é alvo de violência.

A sexualidade é que identifica os personagens, eles são “as bichas, as loucas, veados”. Dessa forma, apenas o desejo sexual caracteriza os personagens, como se o sujeito fosse apenas sexuado, ou seja, fosse o sujeito desprovido de outras características: profissão, nome, idade que possibilitem a identidade, a identificação.

Em contrapartida, no conto “Sargento Garcia”, os sujeitos são nomeados. Temos Hermes, um jovem que gosta de filosofia, pintura e se apresenta ao exército para servir à pátria, mas que, realmente, deseja ser dispensado das obrigações militares; e Luiz Garcia de Souza, “Sargento Garcia”, um homem de 33 anos, rude, que faz a vistoria nos novos recrutas.

O primeiro contato estabelecido entre eles se dá no quartel: “\_Hermes. [...] \_ Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa?” (p.79), e de forma grosseira. O jovem passa a ser identificado pelo exame minucioso de seu corpo: “\_Mocinho delicado, hein? É daqueles bem – educados, é?” e o sargento Garcia é identificado pela sua descrição física, é comparado a um animal: “[...] senti seus olhos de cobra percorrendo meu corpo inteiro vagarosamente”. (p.81).

Esse exame feito pelo sargento é figurado pelas metáforas: “O leão brincando com a vítima, patas vadias no ar, antes de desferir o golpe mortal” (p.81) e “Presa suculenta, carne indefesa e fraca”.

Tal interesse é confirmado e, antes de o desejo sexual ser consumado, constata-se uma preocupação do sargento em mascarar, em esconder tal desejo: “[...] tu sabe como é, tem sempre gente espiando a vida alheia, melhor eu ir na frente, fica no portão azul, vem vindo devagar, como se tu não me conhecesse, como se nunca tivesse me visto em toda sua vida”. (p.89). Não há vozes que recriminam o desejo sexual por um igual, porém o próprio desejante exerce esse papel de restrição, de coação, de recriminação de sua própria postura diante da sociedade.

A postura adotada pelo sargento demonstra que ele “acredita” que sua atitude é “errada”, como se fizesse algo vergonhoso, ou seja, o desejo sexual por um igual deve ser escondido, deve ser feito em um ambiente estritamente privado, de forma disfarçada, assim, não seria identificado/referenciado pela sua sexualidade.

A narração da relação sexual não é feita em tom poético, não há nenhum traço que evidencie carinho, afetividade entre os personagens, pelo contrário: “Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. [...] Ele empurrou, gemendo”. (p.92). A relação sexual proporcionaria prazer para o sargento e serviria de experimentação, de descoberta da sexualidade para o jovem.

A narrativa é articulada na primeira pessoa, com a mescla do discurso direto e do indireto livre e tal mistura se reflete na relação dos personagens. Hermes conversa com o sargento valendo-se do discurso direto, que representa a relação simples de perguntas e respostas que se estabelece entre eles. Em contraponto, para tecer seu diálogo interior e informar o leitor acerca do contexto em que o enunciado se articula, Hermes opta pelo discurso indireto livre que representa o conflito interior do personagem, a apropriação e reprodução de um discurso externo no âmbito interno, assinalando, assim, o desconhecimento de si.

[...] porque já tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento, nenhum amigo, só esta tontura seca de estar começando a viver, um monte de coisas que eu não entendo, todas as manhãs, meu sargento, para todo o sempre, amém. (p.83).

O conhecimento de si é uma das tônicas da obra **Morangos mofados** (2005) de Caio Fernando Abreu. A partir de contos que exploram o processo de constituição do sujeito, ele sinaliza que não é mais possível pensar a identidade como questão redutível a um núcleo orientador, responsável por definir o valor dos sujeitos de forma automática. O autor mostra nas subjetividades destroçadas das personagens o resultado que a falta do outro faz na constituição de si mesmo, compreendendo o caráter de processo a que as categorias do ser estão reduzidas hoje.

## 5 CONCLUSÃO

Encerramos esta pesquisa certos de que a análise literária permite infinitas leituras e apontamentos: os caminhos sempre se oferecem cheios de surpresas, a trajetória deve ser sempre um “*ad infinitum*”, pois não há uma certeza. É justamente essa incerteza que nos possibilita ver com “outros olhos” e usar um outro discurso que não somente o do “eu”.

**Morangos mofados** (2005), de Caio Fernando Abreu, foi nosso objeto de estudo, obra que, segundo a crítica, concedeu notoriedade ao escritor. O que instigou nossa escolha foi o caráter transgressor do texto: transgressão visível na linguagem, na estrutura, nas temáticas do texto.

Assim, a partir dessa constatação, surgiu um desejo de descobrir, de desvelar os mistérios que esse texto esconde. Para realizar um trabalho de pesquisa diferenciado, inicialmente nos propusemos a procurar todas as referências possíveis sobre o autor e sua obra e, em seguida, nos debruçamos apenas sobre os trabalhos acadêmicos de maior fôlego: monografias, dissertações e teses.

Dessa maneira, estruturamos, de forma bem ampla, a fortuna crítica do autor, o que nos possibilitou ver uma linearidade das pesquisas empreendidas, pois a maioria se volta para questão temática ou para literatura comparada.

Tal constatação nos direcionou de tal forma que voltamos nosso olhar para a análise dos contos, acreditando que o texto literário nos mostraria o caminho a ser seguido. E, como já foi dito, buscamos comprovar a possibilidade de leitura do texto como um “quase romance” e não apenas como uma coletânea de contos.

Logo, por ser uma obra transgressora, não comporta mais a designação convencional de conto, pois aponta para uma superposição ou aglutinação de espécies literárias: conto/romance. Através da descontinuidade, da fragmentação - característica do conto - é que percebemos na reunião deles uma continuidade, uma organização que nos permitiu lê-los como um “quase romance”.

Com o olhar voltado para os elementos estruturadores da narrativa, a saber: sujeito, tempo e espaço, procuramos as semelhanças entre esses elementos, em cada conto, para que sustentassem nossa hipótese, e as repetições, reiterações encontradas corroboraram, acenando tal possibilidade de leitura.

A transgressão não se restringe à possibilidade de leitura, é a forma literária que permite colocar em evidência a constituição do sujeito e sua relação com a linguagem. Assim,

as oposições e as dualidades inerentes ao processo de construção de uma identidade são apresentadas de forma complementar.

O trabalho com a linguagem é matéria-prima dessa obra, pois Abreu mostra-nos um sujeito fendido, fragmentado, em busca de si, e o único meio pelo qual é possível construir uma identidade é na/pela linguagem. Dessa forma, ele permite ao sujeito “eu” apropriar-se do discurso do outro “ele” para tecer inferências e, gradativamente, construir sua identidade que sempre estará em processo, em devir, sujeita a mudanças e nunca plena e acabada, por isso, talvez, a sugestão “*ad infinitum*” no primeiro conto do livro.

A relação do sujeito “eu” com o outro “ele” é necessária para que o “eu” exista, pois é somente a partir do outro e da relação com a linguagem que o sujeito se constitui. Esse processo de busca da identidade se reflete no processo de escrita da obra, pois, assim como o sujeito, o narrador procura palavras para iniciar a narrativa, pede para começar novamente, experimenta a palavra que será mais adequada, de tal forma que assistimos, concomitante, a um processo de descoberta de si e um verdadeiro laboratório da escrita, uma narrativa metalingüística.

Esse movimento de falar de si mesmo a partir de um outro perpassa todas as narrativas, e, como num movimento espiralado, esses sujeitos vão se mostrando gradativamente ao leitor. É essa gradação que possibilita acompanhar o processo, a parte da constituição da identidade em um todo, numa massa disforme que está e estará sempre em constante mudança, uma vez que a identidade não é fixa.

Esse sujeito, ao falar de si, problematiza sua sexualidade, e, ao pensar e questionar seu desejo, seu olhar volta-se para si. Nesse duplo movimento, social e individual, as fraturas começam a aparecer e o desconforto entre as normas tão fixas e predeterminadas, tidas como verdade, incomodam o sujeito que está em busca de uma identidade maleável.

Assim, o homoerotismo, temática recorrente no texto de Abreu, ganha notoriedade uma vez que é visto como uma transgressão, uma forma subversiva de amar. O sujeito que sente desejo, que nutre um sentimento amoroso por um igual, é visto socialmente de forma diferente, como se não houvesse espaço para a diversidade.

Então, o sujeito usa da palavra, da linguagem para ser, para ser falado, para falar; é a forma de construir uma identidade sempre aberta, é a possibilidade de se inscrever socialmente através da linguagem: “[...] exatamente por isso é preciso que se diga, para que ninguém entenda, mas pelo menos fique registrado, em benefício de nada nem ninguém.” (ABREU, 2005, p.51).

Outro aspecto importante deste trabalho é a tangência tanto entre conto/romance quanto entre masculino/feminino. Os gêneros e a sexualidade são vistos de forma ambivalente. O sujeito é um ser ambíguo, que pode abarcar signos binários opostos, *hetero/homo*, e deve ser livre para criar, reinventar novas formas de amar e de prazer.

Através de um discurso que dá voz à minoria, Abreu, mesmo produzindo literatura, exerce uma função social e política em seu texto, que é propiciar ao leitor a oportunidade de reflexão, de questionamento. Possibilita ao leitor um novo olhar sobre a sociedade e sobre si mesmo, traçando um percurso de conhecimento de si, num processo espiral, como os sujeitos de Morangos mofados, num constante “*ad infinitum*”.

## REFÊRENCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. São Paulo: Globo, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Inventário do ir-remediável**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- ABREU, Caio Fernando. **Mel e girassóis**. Organização e seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar Dulce Veiga?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Organização de Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Teatro completo**. Organização de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. **Triângulos das águas**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.
- ANDRADE, Enilce Coelho Só. **No miniconto, a maxi-enunciação**: uma leitura de alguns contos de “Vida bandida” de Voltaire de Souza. Belo Horizonte: PUC MINAS/ Pós Letras, 2004. 112p.
- ARENAS, Fernando. Estar entre lixo e a esperança: Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu. **Brasil / Brazil**, Ano 5, n. 8, 1992. p.53-67.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988.
- BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Paulus Editorial, 1999.
- BITTENCOURT, André Veiga; ENGLANDER, Alexander D. A. Couto. **Similitudes e contrastes entre Lukács e Ortega y Gasset**. Revista Habitus: revista eletrnica dos alunos

de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.24-35, 30 mar. 2006.

BITTENCOURT, Gilda. **O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1999.

BIZELLO, Aline. **Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista**. 72f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos e história literária**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 241.

CARVALHO, Luis Cláudio. **Pensando a margem com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu**. 267f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CHAPLIN, Letícia da Costa. **O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo**. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual – Essa nossa (des) conhecida**. São Paulo: Braziliense, 1991

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 22. ed. São Paulo: José Olympio, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio: alguns aspectos do conto**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. **A ética e o espelho da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMIAO, Carla Milani. Os tempos felizes: a presença de elementos classicistas na estética lukacsiana. **Kriterion**, v. 46, n. 112, p.311-320, dez. 2005. ISSN 0100-512X.

EMEDIATO, Luiz Fernando. **Meu caso de amor com Caio Fernando Abreu**. São Paulo. Disponível em: <http://www.geracaobooks.com.br/lit.php>. Acesso em: 02 ago. 2008.

FISCHER, Luís Augusto. Desenho de uma geração. In: FISCHER, Luís Augusto. **Para fazer diferença**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

FOUCAULT, M. Da amizade como modo de vida. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. Tradução: Wanderson

Flor do Nascimento. **Gai Pied**, [S.l.], n. 25, p. 38-39, abr. 1981. Disponível em <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/amitie.html>> Acesso em: 10 jul. 2008

FOUCAULT, Michael. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade I**. Rio de Janeiro: Graal, 1996a.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade II**. Rio de Janeiro: Graal, 1996b.

FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade III**. Rio de Janeiro: Graal, 1996c.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996d.

GIDDENS, Antony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1993.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. **Vidya**, Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33, 2000. p. 43-51.

GOMES, Adriana Castilho C. **Poética da busca da felicidade**. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras/Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

GONZAGA, Sérgio. **Manual de literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado. Aberto, 1990.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

HABERMAS, JÜRGEN. **Mudança estrutural da esfera pública**. Trad. Flavio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HOHLFELDT, Antônio. **Literatura e vida social**. Porto Alegre: Ed da Universidade / UFRGS, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOUAISS. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: [www.dicionariohouaiss.com.br](http://www.dicionariohouaiss.com.br)

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

- JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Trad. Por Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro – contos, identidade e sexualidade em trânsito**. São Paulo: Annablume, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org). **O livro do seminário – ensaios**. São Paulo: L.R., 1983. p. 213-214.
- LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34. 2007.
- MADLNER, Francis; DINIS, Nilson Fernandes. Homosexuality and Foucault's perspective. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 19, n. 1, 2007. INSS 0104-8023.
- MARCATTI, Isabella. **Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu**. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- PANSERON, Auguste. **ABC musical ou solfejos a 1 voz**. São Paulo: Irmãos Vitale, [19-]
- PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. **Folha de São Paulo**, 30 dez. 2001. Caderno Mais, p. 24.
- PIVA, Mairim Linck. **Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu**. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães, supervisão de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SANTOS, Luis A. Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHMIDT, Ivan. **A ilusão das drogas: um estudo sobre a maconha, LSD e anfetaminas**. 3. ed. São Paulo: Publicadora Brasileira, 1976.

SILVA, Lenirce. **Fronteiras rasuradas**: uma viagem com Caio Fernando Abreu. 137f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1996.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.47.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. Lisboa, Edições 70, 1981.

ZILBERMAN, REGINA. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Atual. e ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

WIZNIEWSKY, Larry. **Ângelus contraculturais** – Caio Fernando Abreu crítico da contracultura. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, 2001.