

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

PEDRO HENRIQUE ANTUNES XAVIER SOUTO

**O HOMOEROTISMO E A RELAÇÃO DE ESPAÇO NA BUSCA
IDENTITÁRIA DO NARRADOR-PERSONAGEM NA OBRA *ONDE
ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Montes Claros – MG
Julho/2021

PEDRO HENRIQUE ANTUNES XAVIER SOUTO

**O HOMOEROTISMO E A RELAÇÃO DE ESPAÇO NA BUSCA
IDENTITÁRIA DO NARRADOR-PERSONAGEM NA OBRA *ONDE
ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Representações do autor e leitor

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Magela Cáffaro

**Montes Claros – MG
Julho/2021**

*Para Daniel
Por me amar exatamente como sou.*

AGRADECIMENTOS

Há muito que agradecer...

Primeiramente, ao meu Deus, razão da minha existência e quem me deu sabedoria. Por vezes, fiz muitos questionamentos e, por outras, fui ausente. Mas sabes o amor que sinto e o quanto tento ser um bom filho.

Pela vida, aos meus pais! Vida que me fez caminhar em busca de sonhos e conquistas que estão sendo concretizadas.

A quem sempre estará comigo, meus avós, Joana e Geraldo.

À minha tia Fátima, por não medir esforços quando a questão é doação. Por quem tenho carinho, admiração, afeto e gratidão!

À minha tia MariLuz, pelo apoio e pelas incansáveis dicas.

Ao meu orientador, Dr. Geraldo Cáffaro, pela sensibilidade em guiar esse trabalho com calma e sabedoria, além da competente e respeitosa orientação. E o principal: por acreditar que tudo daria certo, ainda quando eu mesmo não acreditava.

Aos meus amigos e amigas, por me divertirem no meu mais íntimo cansaço e por me apoiarem quando nem eu acreditava que seria capaz!

Aos colegas do mestrado, em especial, ao grupo “Coleguinhas”. O apoio de vocês foi fundamental. Obrigado pela troca de experiências, conhecimentos e, também, angústias!

Aos queridos professores Márcio Jean Fialho e Ivana Ferrante Rebello, pela ajuda de sempre, pelos materiais selecionados e indicados e, principalmente, pelo exemplo de humanidade.

A Thaís, melhor secretária do mestrado! Gratidão e obrigado por me aturar reclamando tanto.

Aos meus alunos e alunas, pois vocês me fazem melhor e mais humano a cada dia!

À FAPEMIG, pelo incentivo financeiro.

A memória de Caio Fernando Abreu.

E, por fim, a todos que acreditam que o amor pode ser livre, pleno e sem culpas.

A vocês, o meu **MUITO OBRIGADO!**

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos a obra *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, partindo do pressuposto de que há, na referida obra, uma relação entre o espaço urbano e o homoerotismo, bem como a busca identitária do narrador-personagem. Em face disso, a análise da tríade homoerotismo, identidade e espaço contribui para a construção da(s) personagem(ns). Portanto, buscamos compreender todo o processo social homoerótico e os seus reflexos na literatura de Abreu, já que a literatura homoerótica pode ser um caminho para compreender o outro e/ou a si mesmo. Metodologicamente, nossa pesquisa é de cunho bibliográfico, de modo que utilizamos a Teoria *Queer* como principal referencial teórico para embasar nossas reflexões. Diante disso, valemo-nos das contribuições de Judith Butler (2003, 2008, 2013), Michel Foucault (1982, 1985), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), João Silvério Trevisan (2000), Paula Dip (2009), entre outros autores e/ou críticos que se ocupam dessas questões as quais constituem nosso objeto de estudo.

Palavras-chave: Homoerotismo. Espaço Urbano. Identidade. Caio Fernando Abreu. Teoria *queer*.

ABSTRACT

In this dissertation, we are supposed to analyze the book *Where will be Dulce Veiga?* (1990), by Caio Fernando Abreu, based on the assumption that there is in this book a relationship between urban space and homoeroticism, as well as the narrator-character's search for his/her identity. According to this point of view, the analysis of the triad homoeroticism, identity and urban space contributes to the construction of the character(s). Meanwhile, we seek to understand the entire homoerotic social process and its reflections on Abreu's literature, since homoerotic literature can be a way to understand the other and/or oneself. Methodologically, our research is bibliographical, so we have used Queer Theory as the main theoretical framework to support our reflections. Therefore, we draw on the contributions of Judith Butler (2003, 2008, 2013), Michel Foucault (1982, 1985), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), João Silvério Trevisan (2000), Paula Dip (2009), among other authors and/or critics who deal with these issues which constitute our object of study.

Keywords: Homoeroticism. Urban Space. Identity. Caio Fernando Abreu. Queer theory.

RESUMEN

En esta tesis, analizamos el trabajo “Onde Andará Dulce Veiga”? (1990), de Caio Fernando Abreu, partiendo del presupuesto de que hay en la referida obra una relación entre el espacio urbano y el homoerotismo, así como la búsqueda de identidad del narrador-personaje. Ante esto, el análisis de la tríada homoerotismo, identidad y espacio contribuye a la construcción del (de los) personaje (s). Por lo tanto, buscamos comprender todo el proceso social homoerótico y sus reflexiones sobre la literatura de Abreu, ya que la literatura homoerótica puede ser un camino para comprender al otro y / o a uno mismo. Metodológicamente, nuestra investigación es bibliográfica, de modo que utilizamos la Teoría Queer como marco teórico principal para basar nuestras reflexiones. Por lo tanto, utilizamos las contribuciones de Judith Butler (2003, 2008, 2013), Michel Foucault (1982, 1985), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), João Silvério Trevisan (2000), Paula Dip (2009), entre otros autores y / o críticos que abordan estos temas que constituyen nuestro objeto de estudio.

Palabras clave: Homoerotismo. Espacio urbano. Identidad. Caio Fernando Abreu. Teoría queer.

LISTA DE SIGLAS

AIDS – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Acquired Immunodeficiency Syndrome)

CFA – Caio Fernando Abreu

HIV – Vírus da Imunodeficiência Humana – da sigla em inglês

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – CAIO FERNANDO ABREU E <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>: PERCURSOS CRÍTICOS	12
1.1 A Literatura de Caio Fernando Abreu	12
1.2 Uma busca por Dulce Veiga: (DES)vendando o (DES)conhecido	20
1.3 Uma volta pelo universo homoerótico	27
CAPÍTULO II – ESPAÇO E OS ESTUDOS <i>QUEER</i>.....	32
2.1 O Espaço Literário	32
2.2 A penumbra paulistana: uma volta pela terra da garoa	36
2.3 Uma volta pelo entorno <i>QUEER</i>	41
2.3.1 HIV: Do pecado à doença.....	44
CAPÍTULO III – (RE)CONSTRUÍND <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i>	49
3.1 Reconstrução da obra <i>Onde Andará Dulce Veiga?</i>	50
3.2 A cidade de São Paulo e o Homoerotismo	58
3.3 A (DES)construção da personagem	65
3.4 A crise existencial	68
3.5 (RE)construção da identidade	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o autor Caio Fernando Abreu ocorreu há alguns anos, quando ganhei de presente uma de suas obras: *Morangos Mofados*. Daquela época em diante, despertava em mim o desejo de conhecer cada vez mais os seus escritos até que, em determinado momento, deparei-me com o livro *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990): aquele texto elaborado com traços que nos remetem a um mundo que, ao mesmo tempo, é tão distante e, por oras, tão próximo e singular.

Depois que fiz a leitura da obra em questão, parei para refletir acerca das situações abordadas e contempladas: o homoerotismo, a busca por uma identidade – que todos têm em determinado momento e/ou situação da vida – as angústias que assolam o ser humano e, ao mesmo tempo, fazem-nos refletir, e as personagens sempre retratadas de forma minuciosa. No entanto, o nome do protagonista da obra não aparece em nenhum momento, fazendo com que apenas identifiquemos suas características e algumas de suas particularidades. Diante disso, o leitor se aproximaria dessa questão e construiria identidades para essa personagem e/ou seria uma tentativa de (de)monstrar que essa mesma identidade é algo construído?

Tendo em vista essa questão-problema, é exatamente esse aspecto que retratamos no presente estudo, isto é, a questão homoerótica atrelada a essa busca, fazendo uma reflexão acerca do espaço em que as personagens estão inseridas, uma vez que ele é essencial para a construção identitária, principalmente do narrador-personagem. O espaço a que fazemos referência, muito retratado em torno da cidade de São Paulo, é de suma importância para essa construção de identidade, pois a capital paulista se torna um significativo e considerável centro de libertação sexual, diferentemente das pequenas cidades.

O espaço retratado na obra que analisamos, além de representar a questão urbanística refletida em todas as transformações culturais e sociais, retrata a segregação, a solidão, a fragmentação existente nos centros urbanos modernos. Ademais, por falar em modernização, sabemos que, ainda assim, ela é bem abordada em *Onde Andará Dulce Veiga?* através das diversas opções que a “cidade grande” oferece, bem como os prédios, largas avenidas e uma diversidade de carros, como os bares, as saunas e os encontros em lugares pré-estabelecidos. Em contrapartida, essa diversidade parece trazer ainda mais solidão e exílio social ao sujeito que, em meio a esse leque de opções, sente-se só, trancado em casa ou no apartamento, de poucos metros quadrados.

Nessa perspectiva, desenvolvemos uma pesquisa de cunho bibliográfico, buscando não apenas refletir em torno das questões homoeróticas e identitárias, mas compreendendo todo esse universo e seu processo histórico. Outro elemento importante e que merece destaque em nosso estudo diz respeito às transformações sofridas pelos *gays* e o seu lugar diante da sociedade atual.

Dessa forma, tendo em vista o estudo que propomos e os seus objetivos, organizamos esta dissertação em três capítulos: no capítulo I, tratamos da vida e obra do autor Caio Fernando Abreu e de sua literatura contemporânea; aqui também fazemos um apanhado sobre a obra *Onde Andará Dulce Veiga?*, sobre sua crítica e, também, sobre o universo homoerótico, a fim de nos situarmos acerca do tema. No capítulo II, tratamos de questões teóricas relacionadas ao espaço literário; a penumbra Paulistana: uma volta pela terra da garoa; uma volta pelo entorno *queer* e sobre o HIV: do pecado à doença. No terceiro e último capítulo, fazemos um diálogo entre os capítulos I e II, contextualizando com toda a fortuna crítica e leituras da obra em questão.

A busca de identidade é bastante atrelada ao espaço indicado por Caio Fernando: as situações cotidianas fazem das personagens seres completamente exóticos e estereotipados, com características fortes, bem definidas pelo espaço em que estão inseridas. Todas essas questões fazem parte do universo de Caio Fernando Abreu, universo este que nos faz refletir e nos deixa inquietos. Afinal, ler Abreu seria abrir um espaço e um olhar singelo para tudo aquilo que está ao nosso entorno. Diante dessas situações, a obra que analisamos neste estudo inicia-se com o período: *Eu deveria cantar* – na tentativa de fazer referência tanto a essa cultura forte na trama, quanto a uma dúvida, uma questão mal resolvida e o desejo por algo que ainda é incerto ou duvidoso.

A trama, então, finaliza com outros dizeres um tanto quanto semelhantes, porém, menos incertos: *E eu comecei a cantar* – aqui temos o retrato de algo mais concreto, quando a personagem se encontra de fato ou compreende (um pouco!) acerca das questões que assolavam o seu eu e mexiam vez ou outra com a sua identidade.

Tendo como principal objetivo analisar a tríade homoerotismo, identidade e espaço, observando as supostas influências que a capital paulista vem exercer em toda a questão homoerótica, nesta dissertação, visamos retratar, também, acerca da Aids – assunto corriqueiro no que tange os escritos de *Abreu*. Para isso, valemo-nos de um aporte teórico constituído das contribuições de Judith Butler (2003, 2008, 2013), Michel Foucault (1982, 1985), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), João Silvério Trevisan (2000), Paula Dip (2009), dentre outros autores e/ou críticos que se ocupam dessas questões.

Concluimos que esta pesquisa ressalta a relevância para a fortuna crítica de Caio Fernando Abreu, apontando a importância do homoerotismo para a literatura brasileira e a construção identitária através do espaço. Evidenciamos, ainda, que a escrita de Abreu não media esforços e voz para questões que merecem destaque e atenção, principalmente nos dias atuais.

Portanto, o que defendemos nesta dissertação é a relação entre o espaço urbano e identidade, uma vez que esse espaço urbano, identificado com a cidade de São Paulo, é responsável pelas construções identitárias, bem como um espaço aberto para encontros afetivos e sexuais. Logo, sabemos que essa cidade, que é um espaço fértil para as transformações socioculturais e para emancipação das personagens, também é um espaço preconceituoso, de segregação e solidão. Dessa maneira, endossamos que a identidade das personagens também é construída pelo espaço em que elas estão inseridas, tendo reflexos nos seus ambientes frequentados.

CAPÍTULO I

CAIO FERNANDO ABREU E *ONDE ANDARÁ DULCE*

VEIGA?:

PERCURSOS CRÍTICOS

*Escrever nasceu comigo, é um defeito de fabricação.
(Caio Fernando Abreu)*

O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando a sua flauta e as pessoas vão se aproximando...

(Lygia Fagundes Telles)

1.1 A Literatura de Caio Fernando Abreu

“Muito prazer, meu nome é Caio Fernando Abreu. Faço literatura, teatro, música, cinema e crítica. Mas amor é o que eu gosto mais” (ABREU, s.d.). Um dos nomes da literatura brasileira contemporânea que aborda questões relacionadas à busca de si, à busca pelo outro e por temas que merecem destaque, como homoerotismo, morte, drogas e HIV, Caio Fernando Abreu contribui de maneira considerável, para a literatura nacional.

Tais temas provocavam a sociedade da época para acordar e abrir um pouco os olhos para essas questões que, ainda, eram consideradas tabus. O resultado disso foi uma crítica literária silenciada em relação às obras do então pouco conhecido Caio Fernando Abreu. Talvez o próprio autor tenha contribuído para o afastamento da crítica de sua obra. De acordo com Jeanne Callegari:

Devia ser insuportável para a Academia, e também para a crítica, lidar com um escritor que confessava que o trabalho de Cazuza e Rita Lee foram influências muito maiores que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você

compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário (CALLEGARI, 2008, p.128-129).

Abreu produziu para o teatro e diversos veículos de imprensa, além de publicar inúmeros livros que inspiram, pelo simples fato de terem um viés que engloba temas atuais e/ou polêmicos, fugindo um pouco dos relatos memorialísticos – comuns da época. Michel Laub (2006) define muito bem o escritor: “Caio Fernando Abreu (1948-1996) sempre foi um narrador da falta. Seus personagens se movem como fantasmas pela vida urbana brasileira, seres com a consciência da própria incompletude afetiva e existencial (p. 69-70)”. Essa falta, ou esse narrador da falta, é movido pelo fato de que muitas das suas personagens são construídas com lacunas, com buscas e/ou procuras.

Gaúcho, natural de Santiago do Boqueirão, o autor nasceu em 12 de setembro de 1948, era o primogênito do casal Zaél e Nair, que, em seguida, tiveram mais quatro filhos. O amor por sua cidade natal é retratado em uma das cartas que escrevera à Maria Lígia Magliani: “No fundo, nunca saí de Santiago do Boqueirão (C.F.A., carta de 25/01/1991)”.

Na sua infância, tinha aptidão para inventar, escrever e produzir peças teatrais com fantoches, desfiles de moda e muitos escritos – tudo isso resultou em uma de suas maiores habilidades: escrever. Para Callegari, questões relacionadas à homoafetividade sempre estiveram, prematuramente, presentes na vida do autor, já que seu jeito

[...] sempre fora um pouco diferente; desde pequeno, tinha traços ambíguos, não gostava de futebol, preferia desenhar, escrever. A sociedade santiaguense da época não estava preparada. O primo Neltair [...] se lembra do preconceito contra o menino Caio na escola, onde, certa feita, alguém fez em um jornal-mural uma caricatura do futuro escritor, aludindo à sua pretensa homossexualidade. Era a época dos comentários maldosos, velados (CALLEGARI, 2008, p. 27).

Essa identidade, muito bem instaurada em Abreu, desde criança, retrata um gaúcho de personalidade forte e um homem decidido. Isso deu origem ao preconceito sintetizado por Callegari, sob a justificativa de que, como aquele espaço social em que Caio vivia não dava conta de entender e assimilar as suas atitudes, então se expressou em relação a ele com preconceito.

Ainda adolescente, aos 13 anos, venceu um concurso escolar literário com o pequeno romance *A maldição dos Saint-Marie*. Depois, Abreu incluiu esse texto no livro *Ovelhas Negras*, escrito aos 33 anos – desde esse pequeno romance, Caio tinha o hábito de escrever frases em guardanapos de bar e usá-las em suas obras.

Aos 15 anos, mudou-se para Porto Alegre e foi estudar em um colégio interno, fugindo um pouco do espaço natal, na tentativa de deixar para trás o preconceito e o julgamento das pessoas. No entanto, amargou o processo de adaptação, chegando a adoecer e, por vezes, pensou em voltar a morar com os pais em Boqueirão.

Depois de uma dolorosa adaptação, ingressa no curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas não conclui, pois participou de um processo seletivo para trabalhar na revista *Veja*. Após ser selecionado, mesmo sem ter formação em Jornalismo, muda-se para São Paulo a fim de se dedicar a esse novo ofício.

Segundo Antônio Candido (2000), a “nova narrativa ou a atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro de nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940” (p. 203-204). Assim, Abreu vem apresentando uma nova tendência literária, juntamente com autores contemporâneos como João Silvério Trevisan, Walcyr Carrasco, o poeta paulista Roberto Piva (1937-2010), dentre tantos outros¹, trabalhando questões voltadas para a sexualidade em uma autoficção² baseada na luta pela liberdade sexual. Portanto, ainda de acordo com o pensamento de Candido (2000), as narrativas de Caio Fernando Abreu não estão ligadas a uma questão temporal ou cronológica, já que vão mais além, abordam questões temáticas que diferem de outros autores, dando outra representatividade ou relevância a determinados temas.

Com sua linguagem poética, cheia de ritmos e sons, Caio Fernando Abreu põe em foco as mais candentes questões, ultrapassando o tempo em que viveu e refletindo a realidade do nosso tempo. Suas personagens são contemporâneas e atemporais, e sua obra caminha por várias artes: música, artes plásticas, teatro. O vigor de *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) fez com que a obra impressa saltasse para as telas do cinema.

Por conseguinte, foi condecorado três vezes com o Prêmio Jabuti – um dos mais importantes prêmios literários nacionais. Entretanto, começou com vagarosos passos, publicando, inicialmente, em 1966, ainda que de maneira velada, o conto *O Príncipe Sapo* – indicando, desde o início, suas preferências sexuais. Depois disso, nunca mais parou:

¹ Algumas obras relacionadas ao tema do homoerotismo que foram lançadas na última década são: *O terceiro travesseiro* (1997) e *Apartamento 41* (2001), de Nelson Luiz de Carvalho, *Poesia gay underground: história e glória* (2008), de Hugo Guimarães, *Olívio* (2003), de Santiago Nazarian, *São Paulo: 1930 – um romance proibido* (2004), de Fabricio de Oliveira, *Anatomia da noite* (2009), *Matéria básica* (2007) e *No presente* (2008), de Márcio El-Jaick, *Bundo e outros poemas* (1996), de Valdo Motta, *Cicatrices e tatuagens* (2007), de Felipe Alface.

² Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparato e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência (GASPARINI, 2008, p. 311).

Limite Branco foi seu primeiro romance, publicado em 1970, seguido de *Ovelhas Negras* (1974), *O Ovo Apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos Mofados* (1982), *Pequenas Epifanias* (1986), *Onde Andará Dulce Veiga?*, dentre outros.

Na maioria dessas obras, o traço mais forte e que chama bastante atenção é a busca constante de si e do outro. As experiências vividas pelo autor, nas últimas décadas do século XX, refletem-se nas suas personagens. O regime militar também é retratado, uma vez que o autor foi vítima da repressão devido às obras *O Ovo Apunhalado* (1975), *Morangos Mofados* (1982) e *Onde Andará Dulce Veiga?*. Nas duas últimas obras citadas, o tema do homoerotismo se faz bastante presente. O itinerário da vida de Abreu se reflete em todas as suas narrativas e, muitas vezes, nas características de suas personagens, o que também reflete suas experiências permeadas por medos e angústias típicos da vida moderna.

Sobre sua escrita, Lara Souto Santana (s.d.) afirma que falar de Caio F. é não encontrar fios soltos, uma vez que, em suas obras, é possível dizer que se trata de uma teia com muitos fios que se entrelaçam e, ao mesmo tempo, se entremeiam. Além disso, ressalta o híbrido, muito presente em sua obra, já que há poesia na prosa, prosa na poesia, teatro no conto, etc.

Para Lígia Fagundes Teles (s.d.), Abreu foi considerado o “escritor da paixão” e, através dessa proposição, foi construindo toda a sua identidade na literatura – seus amores estão muito bem retratados nas mais variadas obras do autor, bem como nas tão conhecidas citações da internet.

O homoerotismo sempre se fez presente em muitos dos seus escritos desde muito cedo, em uma época na qual sofria repressão no colégio onde estudava, sendo alvo, inclusive, de martírios psicológicos nas aulas de Educação Física. Pely, o capitão, que além de professor de Educação Física ministrava aulas de matemática, era casado com Elza, irmã do pai de Caio. Esse capitão tentava despertar no garoto Caio atitudes masculinizadas e viris, embora ele sempre tivera um comportamento contrário ao imposto pelo professor.

A subida era pelas laterais, que ficavam em um plano inclinado. A maioria dos meninos sobe; Caio não. Ele tem medo. O capitão insiste para com que Caio suba, debocha do menino, o chama de cagão. Sempre esse professor pegando no pé, implicando, exigindo. Os outros meninos, que conseguem subir, riem da cara do Caio, que não consegue. E outro dia. Caio está no Círculo Militar, um clube da cidade. Tem quadra de tênis, de patinação, balanços. De vez em quando, passavam umas projeções de filmes, e os meninos iam lá: Santiago; o irmão de Santiago, Luiz Abreu, colega de Caio na quarta série; Caio. Um dia, o futuro escritor se senta no balanço. Outro menino, também chamado Caio, vem

empurrar. Sabendo que Caio, o Abreu, era mais frágil, o outro menino começa a empurrar com força, cada vez com mais força. [...] (CALLEGARI, 2008, p. 34).

Caio Fernando – assim como muitos outros escritores, todos marcados pelo contexto histórico, cultural e político da época – escrevia intuitivamente, movido pela sensibilidade. Gaúcho de nascimento, ele se considerava um andarilho, um cidadão do mundo: percorreu vários lugares do Brasil e do exterior, quando se autoexilou na Europa por cerca de um ano. Nessa época, trabalhou lavando pratos e, em uma livraria próxima do local onde trabalhava, via um de seus livros expostos e com indicação de leitura. Em uma das cartas enviadas à sua mãe, foi categórico ao dizer que não conseguia ficar muito tempo num mesmo lugar: “três anos é a conta!”. “Sempre dizia ser um homem da fronteira, apesar de ter nascido em Santiago do Boqueirão, que não é exatamente uma cidade fronteiriça” (DIP, 2009, p. 146).

No que tange a questões sexuais, por vezes escondeu suas preferências, ao mesmo tempo em que as defendia e tentava normalizar tais questões ainda consideradas um tabu na época. Nunca gostou do termo homossexual ou homossexualismo e, segundo seu amigo pessoal e escritor Gil Veloso,

[...] a família aceitava o Caio sem cobrança, mas ele mesmo não aceitava a sexualidade, era mal resolvido, não é o que parece, era um conflito, se alguém se debruçar seriamente nisso, vai ver que era um conflito; e é normal que seja. A maioria [dos seus amores] não foi correspondido e, por vezes, sentia mais confortável com a literatura. Caio era libertário, corajoso, muito ousado. Nunca teve muitos namorados, mas teve algumas namoradas. Não há menor dúvida que ele foi o grande amor da minha vida³.

Convidado para participar de uma entrevista sobre “literatura gay” através do amigo Sappe Grootendorst, Caio foi enfático: “Graciliano Ramos não é conhecido como escritor hétero, por que eu deveria ser chamado de escritor gay?” (CALLEGARI, 2008, n. p.). Isso vai de encontro ao que afirmou o amigo Gil Veloso, que acentua a normalização das questões gays tão defendidas por Abreu.

Abreu não gostava de rotular nada e, possivelmente, tal atitude justificava os seus relacionamentos amorosos com pessoas do sexo oposto. Ainda que assumisse publicamente sua homossexualidade, mantivera relacionamentos com mulheres. Dentre elas, podemos citar Tânia – primeira namorada, que faleceu vítima de uma leucemia e foi homenageada no conto *O Destino Desfolhou*.

3 Trecho transcrito de uma entrevista do Gil Veloso – Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uxq7YGP5cAk>. Acesso em: 30 abr. 2020.

Com narrativas que permeiam o meio social vivenciado pelo autor, perpassando por todo o momento político presente naquela década, de 1960 a 1970, Franco (1999) assegura que essa é uma das grandes características de Abreu, visto que sua obra expressa situações e experiências por ele vividas em tal época.

Tocadas por uma dupla determinação – o fim de um ciclo e a tendência para o constante endurecimento político da ditadura militar que, cada vez mais, adotava atitudes truculentas e repressivas – a vida cultural experimentou uma situação até então inusitada: cinema, teatro e música popular puderam compor um processo cultural integrado, raro em nossa história (FRANCO, 1999, p. 144).

Caio Abreu, então, está inserido em uma época na qual os brasileiros eram emudecidos e seus direitos políticos caçados ou reprimidos pela censura e falta de democracia do regime militar. O sofrimento e a opressão política marcaram a vida do autor, já que ele viveu as consequências do golpe militar, em 1964, e da ditadura que se instalou no país por mais de duas décadas. Isso fez com que ele se exilasse na Europa de 1973 a 1984, retornando apenas quando o governo de oposição tomou posse.

Dentre as suas obras, podemos destacar a já citada, *O Ovo Apunhalado* (1975), que é uma coletânea de contos que abordam questões contemporâneas, como a crise existencial do ser humano, a dificuldade de interação social e a solidão. Nesses contos, divididos em três partes – *alfa, beta e gama* –, as personagens não possuem identidade, são indicadas através de pronomes pessoais do caso reto – além de não possuírem nomes, não têm idades definidas.

Sua obra retrata, de maneira implícita, o espaço/ambiente em que é situada, o Rio Grande do Sul, e faz uma crítica à sociedade capitalista, injusta, alienada e consumista. Isso fez com que alguns de seus contos fossem censurados, no ano de sua publicação. Nessa época, a poeta e amiga Hilda Hilst o recebeu em seu sítio – Casa do Sol – em Campinas (SP), quando o autor foi perseguido pela ditadura militar.

Morangos Mofados (1982), obra constituída por 18 contos e dividida em três partes: *O mofo, Os morangos, Morangos mofados*, mostra uma reflexão que as personagens fazem sobre o momento político e social, bem como as ideologias que marcaram a época. Essa coletânea atribui vozes às personagens as quais se encontram à margem da sociedade: homossexuais, travestis e drogados, o que, segundo Hutcheon (1991 p. 26), “põe em relevo a condição moral e social daqueles que vivem em situação periférica no contexto social”. O primeiro conto, intitulado *O mofo*, retrata essa restrição à

liberdade em uma época de ditadura militar – muito similar ao que ocorre no livro *O ovo apunhalado*.

O homoerotismo existente em *Morangos Mofados* também aparece no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, publicado pela Companhia das Letras em 1990, no qual o narrador-personagem da trama não possui uma identidade definida. Através de flashbacks, o narrador-personagem relembra momentos vividos por um personagem de nome Pedro – que conheceu dentro de um metrô. “Devia ser sábado, passava da meia-noite. Ele sorriu para mim. E perguntou: – Você vai para a Liberdade? –Não, eu vou para o Paraíso” (ABREU, 1990, p. 75).

Ainda nesse romance, o homoerotismo é retratado através de outras personagens, tais como: Jacyr – um garoto de 14 anos que, por vezes, se transforma em Jacyra; Saul, Filemon e Márcia Felácio – filha da cantora desaparecida. A busca por Dulce Veiga ultrapassa os limites do real, e o romance retrata, assim como em *Morangos Mofados*, situações com reflexos surrealistas com personagens que estão à margem da sociedade: prostitutas, usuários de drogas e portadores do vírus HIV. Esse vírus, além de inquietar a personagem principal do romance, também inquieta Márcia, já que ela namorou Ícaro – personagem vitimada pela AIDS.

A cidade de São Paulo sempre foi o local alvo das suas obras, contrastando com a cidade interiorana de Santiago do Boqueirão (Rio Grande do Sul). Em ambas, o autor era um andarilho observador, preocupado com as questões sociais que envolviam o ambiente dessas cidades:

O autor sempre gostou de andar a pé ou de ônibus pelas ruas das cidades, para que pudesse observar melhor tanto a chama quanto o cristal. Em uma de suas cartas, Caio Fernando Abreu [...] desabafa e diz que dói muito ver tanta pobreza e que São Paulo é uma metrópole que estrangula e rouba as energias aos poucos. É uma cidade que suga o homem em diversos aspectos e nunca lhe devolve a sua vitalidade (CAMARGO, 2010, p. 290).

A cidade aparece sempre inserida na vida pessoal e profissional do autor, que carrega os reflexos de uma adaptação não muito fácil. Ainda criança, na sua cidade natal, foi alvo do preconceito que assolava aquela pequena cidade do interior. Ao completar a maioridade, mudou-se para Porto Alegre em busca de novos ares.

Continua sua busca em São Paulo, metrópole onde, tal como em Porto Alegre, sofre dificuldade de adaptação, do mesmo modo como sofreu quando viajou para a Europa. Acerca disso, Callegari (2008) afirma:

Mas não, Caio não se sentiria triste; antes de chegar à Suécia, a Suécia era para ele o paraíso. Uma vez lá, porém, e passado o impacto e a fascinação dos primeiros dias, ele começaria a achar a cidade um horror. Fora assim com São Paulo, com o Rio de Janeiro, com Porto Alegre. Fora assim com Madri. Estava sendo assim com Estocolmo e provavelmente seria assim com Londres, que ele tanto ansiava em ver. Esse era Caio: sempre achava um jeito de colocar defeito no lugar onde estava. Sentia-se um estrangeiro onde quer que fosse, sem possibilidade de cura (CALLEGARI, 2008, p. 66-67).

Percebe-se que as obras de Caio Fernando Abreu dialogam com as questões de uma época pós-moderna, em que a busca por mudanças se reflete na mudança temático-literária das décadas de 1970 e 1980. Nessa época, o autor queria apenas registrar as angústias e aflições típicas do final do século XX, sem intenção de fazer parte do cânone literário, ou buscando algum tipo de reconhecimento.

Abreu fez de sua literatura algo atual, com assuntos que sensibilizam a sociedade e permeiam a vida de muitas pessoas, fazendo-nos pensar a respeito de temas e situações ainda muito presentes nos dias de hoje. Assim, Michel Laub (2006) descreve o autor da seguinte maneira: “Caio Fernando Abreu sempre foi um narrador da falta. Seus personagens se movem como fantasmas pela vida urbana brasileira, seres com a consciência da própria incompletude afetiva e existencial [...]” (p. 69-70).

Logo, o que Abreu jamais poderia imaginar aconteceu: suas obras passaram a ser lidas e estudadas, inclusive em âmbito acadêmico. Muitas delas foram traduzidas na Inglaterra, França, Holanda e Alemanha. Temos, além disso, duas biografias: *Caio Fernando Abreu – Inventário de um escritor irremediável* (2007) e *Para sempre teu, Caio F.* (2009), das autoras Jeanne Callegari e Paula Dip, respectivamente.

A amiga Graça Medeiros, no ano de 1994, convenceu Abreu a fazer o teste que tanto o deixava aflito, mas, ao mesmo tempo, seguro – já que ele brincava dizendo que faria camisetas com os dizeres: eu sou negativo! Entretanto, Graça busca o resultado do teste e traz a resposta que ninguém desejava: o autor contraíra o vírus HIV. Em seguida, depois da triste notícia, ele comunica essa descoberta aos leitores do jornal *O Estado de S. Paulo*, através da crônica *Primeira Carta para Além do Muro*, iniciando-a com os dizeres: “Alguma coisa aconteceu comigo”:

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto e, por favor, tente entender o que tento dizer. É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever

significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. Dói muito, mas eu não vou parar. Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação [...]. A única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever⁴.

E ele “se encantou”, como dizia Guimarães Rosa, aos 47 anos, em Porto Alegre. O ano era 1996 e o dia foi o mesmo do escritor Mário de Andrade, 25 de fevereiro. Morreu na casa dos pais, cuidando do jardim e podando as roseiras e, como é costume, deixou uma carta para ser lida por ser pai – após a sua morte. A obra de Caio Fernando Abreu faz dele um conhecido autor contemporâneo. Logo, suas produções literárias são bastante reconhecidas pela crítica.

Sobre tudo isso, Bentacur (1996) sintetiza:

São 26 contos que cobrem toda a trajetória de um ficcionista que nasceu em Santiago, veio para Porto Alegre com a família, mudou-se para São Paulo, onde residiu aproximadamente 20 anos, andou pela Europa lavando pratos, morando em comunidades alternativas, vivendo o afiado limite das drogas e do comportamento hippie. Tendo contraído o HIV, retornou a Porto Alegre para executar o seu testamento literário e retomar o enorme calor, até então à distância geográfica dos amigos. Amigos que já estavam espalhados pelo Brasil, com um vírus de intensa saúde afetiva (BENTACUR, 1996, p. 4).

Destarte, o jornalista, dramaturgo e escritor brasileiro de nome Caio Fernando Abreu foi um dos expoentes da sua geração, deixando, como legado, a sua escrita única e pessoal, que aborda desde o sexo, as drogas e o vírus da AIDS, como a busca por um eu atrelado às angústias e solidões. As suas obras, que são atemporais, perpetuam até hoje no gosto daqueles que interessam por temas que fogem dos padrões literários.

1.2 Uma busca por Dulce Veiga: (DES)vendando o (DES)conhecido

O romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) é uma das obras que mais se destacam na produção de Caio Fernando Abreu. Primeiro, por ser o segundo e principal romance do autor, que veio depois de *Limite Branco* (1970) – esse último escrito ainda em

⁴ Crônica *Primeira Carta Para Além do Muro*, publicada na edição de 21 de agosto de 1994 no jornal *O Estado de São Paulo*. Na crônica, o autor relata aos seus leitores acerca da sua doença (HIV).

sua juventude. Segundo, por ter sido adaptado para as telas do cinema, em consonância com o cineasta Guilherme de Almeida Prado. Não obstante, além de não ter tido o sucesso merecido, não foi visto por Abreu, falecido doze anos antes do filme homônimo ir para as grandes telas.

O livro retrata a vida de um jornalista, aspirante a detetive, que busca pelo paradeiro da cantora Dulce Veiga – desaparecida há vinte anos. O seu nome não é revelado, mas logo no início podemos perceber que se trata de uma pessoa com idade próxima dos quarenta anos, pobre, desempregada, mas “intelectualizada”, e migrante de um lugar chamado Passo da Guanxuma – uma cidadezinha fictícia. De acordo com Lopes (2002, p. 239): “A procura por Dulce Veiga incorpora um clichê de romance policial, o desejo de desvendar um segredo, revelar o desconhecido, que se transforma em viagem de busca existencial, de aprendizado”.

Ainda no início, deparamos com um jornalista que vive em um pequeno apartamento herdado por uma ex-companheira de nome Lídia, situado no centro da cidade de São Paulo. Logo, ele recebe uma ligação para trabalhar em um jornal chamado *Diário da Cidade*, para ele “talvez o pior jornal do mundo”. Sua primeira tarefa, nesse novo emprego, é entrevistar a banda *Vaginas Dentadas*, cuja vocalista é filha da cantora Dulce Veiga – nesse momento o jornalista ainda não sabia do parentesco.

O narrador-personagem vai ao encontro da banda, em um dos seus ensaios. Lá, ele escuta a música *Nada Além* – versão de uma música da cantora desaparecida – e passa por uma sensação mnemônica: “Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga!” (ABREU, 2006, p. 33).

Justamente esse encontro com a vocalista Márcia Felácio faz despertar, no jornalista, o desejo de buscar o paradeiro da cantora Dulce, reativando, em sua memória, os momentos que tivera com ela: uma entrevista que fizera; a noite do grande show, associada ao seu desaparecimento, e ela sentada em uma poltrona de cor verde.

O jornalista, numa espécie de transe, tem a momentânea felicidade de ver Dulce a uma pequena distância dele, situação que se repete nas ruas da capital paulista. Subitamente, porém, ela desaparece sem deixar vestígios. Em uma dessas alucinações, ele se depara com Pepito Moraes – pianista e ex-amante de Dulce Veiga.

Uma notinha dada sobre a cantora Dulce desperta, na população, uma atmosfera nostálgica, fazendo com que Rafic, um turco e proprietário do jornal, incentive o jornalista e o pague muito bem para que descubra onde está a cantora. Nessas buscas, ele encontra,

também, Alberto Veiga – ex-marido da cantora e, neste momento, voltado para a produção teatral da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues.

Nessa atmosfera envolvendo situações pretéritas, o protagonista vem (re)lembrar momentos vividos com um personagem de nome Pedro: ex-amor e único com quem tivera um relacionamento sexual. Não obstante, algo dessa lembrança perturba o narrador-personagem: assim como Dulce Veiga, Pedro havia sumido subitamente, sem deixar nenhum rastro.

Paralelas às recordações do seu ex-namorado, vêm as lembranças da cantora e, em meio a essa confusão, ele consulta Jandira – uma vizinha e mãe de santo que joga búzios. Segundo ela, em um determinado momento, ele se encontrará com Dulce Veiga. E, em meio a esse núcleo secundário da trama, aparece Jacyr ou Jacyra, conforme ele próprio se autointitula. Jacyr é o filho da mãe de santo Jandira, um “mulato” que, mesmo sendo menor de idade (14 anos), se (trans)veste de mulher e sai em busca de aventuras. Apesar das preocupações da mãe com os “sumiços” do filho, no fundo ela sabe que o garoto está protegido por “Oxumaré⁵”.

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem se lavar ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr. [...] Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi Driver*, versão mulata (ABREU, 2006, p. 66-67).

O jornalista recebe a informação de que Márcia Felácio havia desaparecido, justamente no dia da estreia do show da banda *Vaginas Dentadas*. Procurado por Patrícia, a empresária da banda, ele sai à procura do paradeiro dessa vocalista em uma casa velha no bairro Bom Retiro – segundo suposição de Patrícia, já que o lugar é muito frequentado por Márcia. Ao chegar ao local, o narrador se depara com Saul transvestido de Dulce Veiga, sentado na mesma poltrona verde que ele conhecera no passado, recebendo, da filha Márcia, alguma droga na veia.

É nesse momento que o termo Aids vem à tona: o protagonista vê alguns nódulos no pescoço de Márcia e ela revela que Ícaro, seu ex-namorado, havia morrido de Aids. Confessa também estar contaminada pelo HIV. Em seguida, o jornalista percebe que foi contaminado e que o sumiço de Pedro decorre do medo de “matá-lo com seu amor”.

⁵Xangô era forte e vigoroso, gostava de brincar de guerra e de brigar.

Em determinado momento, o narrador acaba encontrando, indicado por Saul, o diário de Dulce Veiga escondido naquela poltrona verde. Já em casa, o jornalista começa a lê-lo e percebe que a cantora se sentia aflita e desesperada por causa do sucesso que a pressionava. Também descobre que a cantora mantinha correspondência com Deodato, líder de uma comunidade interiorana chamada Estrela do Norte. Há confissões acerca das agressões e ameaças sofridas por parte de Rafic, tais como: acabar com o show de estreia da cantora e investigar a vida de Saul. Possivelmente em represália à opção que a cantora fizera, trocando Rafic por Saul. Assim, essas seriam as justificativas para o sumiço dela, já que Saul, o seu amado, acabara de ser preso.

Com essas informações presentes no diário, o jornalista não vê alternativa senão ir à Estrela do Norte em busca de notícias. Chegando lá, procura Deodato, na tentativa de encontrar Dulce, mas recebe somente a informação de que o líder havia morrido e que não havia ninguém com o nome de Dulce Veiga. Já indo embora, ao passar em frente a uma churrascaria, ouve uma voz inconfundível... - Era ela! Ele finalmente encontra Dulce Veiga e assiste a seu show até o final. Dulce lembra o encontro com o jornalista, ocorrido há duas décadas, e o convida para visitar sua casa. Lá, ele recebe massagem nos pés e bebe o chá do Santo Daime. Após o transe, o jornalista caminha pela casa da cantora e encontra cartas da filha Márcia, corroborando o que ele imaginava: Márcia sabia onde sua mãe estava, escrevia para ela e mantinha segredo.

O narrador-personagem, ao se despedir de Dulce Veiga, ganha um gato de presente, cujo nome é Cazusa, e a cantora intensifica o quanto é feliz naquele lugar. Indo embora, ele resolve olhar para trás e se depara com Dulce bracejando e gritando o seu nome, que nunca foi revelado no livro. Antes disso, algo ficou acordado entre eles: se o narrador-personagem quisesse contar sobre o paradeiro da cantora, ficaria a critério dele. Nota-se, assim, que Dulce não fez nenhum tipo de restrição e/ou proibição.

Ainda na trama, o narrador-personagem se depara com situações relacionadas ao universo de Caio Fernando Abreu: drogas, prostituição, homoerotismo e HIV – em uma época em que esse vírus também era conhecido como o “vírus gay”. Caio Fernando Abreu foi um dos primeiros escritores a abordar a epidemia da AIDS em suas obras – essa doença ficou conhecida apenas em 1981.

A partir das questões expostas acima, faremos a análise do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, tendo como pressupostos três elementos fundamentais: o homoerotismo, o espaço e a identidade. O homoerotismo está muito bem retratado na obra em questão, quando, em várias passagens, a personagem principal relembra o relacionamento amoroso

com Pedro e pondera que, exclusivamente com ele, tivera relações homoafetivas. As lembranças de Pedro seguem com o narrador-personagem em todo o romance, fazendo com que o leitor perceba que se trata, também, de algo afetivo, muito além do sexual. Foucault (1998) afirma que a identidade do sujeito passa a ser definida por sua prática e por seu desejo sexual, além de que o sexo criaria tais sujeitos.

Dentro dessa questão homoerótica, temos a cidade de São Paulo muito bem retratada e que serve de bengala para que as personagens da trama se inspirem e se posicionem. Na obra, essas personagens vêm sendo recebidas de braços abertos pela capital paulista, que não mede esforços para proporcionar a esse público um ramo de criatividade, descobertas e desejos – coisa, infelizmente, difícil nas pequenas cidades.

A questão-chave da obra é o encontro do jornalista com Dulce Veiga, algo incógnito, misterioso e anônimo, uma vez que a cantora desapareceu de maneira repentina, sem deixar pista alguma, na noite da estreia do seu show. “A busca de Dulce Veiga significa para o narrador mais que um simples trabalho, uma boa matéria: é a busca de si mesmo” (CALLEGARI, 2008, p. 139). Partindo do pressuposto homoerótico, esse (des)conhecido reflete as condições sexuais das muitas personagens da obra, sendo o conhecido a confirmação dessas questões e o desconhecido o que modifica a estrutura e quebra as regras tidas como normais ou instituídas.

A busca de identidade, que marca os dois únicos romances escritos por Abreu, está presente na vida pessoal do jornalista, sempre refletindo sobre sua vida e sua própria identidade. Para Anselmo Peres Alós (1997), esse é um processo de construção da identidade, já que “não é essência, mas um processo de caráter performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo (p. 179)”. Assim, nota-se que essa identidade de gênero é um processo que não constitui um dado *a priori* dentro da trama, uma vez que se encontra em processo, em trânsito.

O homoerotismo está presente em incontáveis situações: na relação da personagem Márcia Felácio com Patrícia, Jacyr/Jacyra e seus muitos casos no Quênia’s Hotel, incluindo o “negão” rastafári, dentre outros. Já a busca de identidade percorre toda a obra: sem expor seu nome ao leitor, o narrador busca, por vezes, respostas para os seus questionamentos; no personagem Jacyr, que busca no travestimento uma maneira de representar a sua identidade homoerótica, e em Saul, o ex-amante de Dulce Veiga, que, além de aparecer drogado constantemente, também se transveste com roupas da cantora. Butler (2008) afirma que o travestimento não é simples imitação, já que, “ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero” (p. 196). A

personagem Saul, então, transveste-se para assumir a identidade de outrem. Assim, seguindo esse raciocínio, Jurandir Freire Costa (1992) pensa na questão homoerótica não apenas como identidade (ser *gay*), mas como devir (estar *gay*).

A trama fica ainda mais instigante quando, em busca da cantora, o narrador vai dando pistas de que, na verdade, a procura é por si mesmo, pelo entendimento de suas questões sexuais e da suposta enfermidade – quando ele descobre pequenos nódulos, indício de contaminação pelo vírus HIV. Assim, a busca por Dulce Veiga se transforma num subterfúgio para que o narrador-personagem conte sua própria vida:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta (ABREU, 2006, p. 65).

A história, retratada no percurso de uma semana, possui sete capítulos, cada um deles se passando em um dia da semana, iniciando na segunda-feira e terminando no domingo. Já no primeiro período do romance se explicita, através da locução verbal e do verbo auxiliar no futuro do pretérito do modo indicativo, a ideia de algo que poderia ter acontecido. Logo, deparamo-nos, de imediato, com esta frase, que expressa uma situação possível ou provável de acontecer, já que é uma ação que pode advir:

Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas. Talvez então pudesse acender uma vela, correr até a Igreja da Consolação, rezar um Pai-Nosso, uma Ave-Maria e uma Glória ao Pai [...]. Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé (ABREU, 1993, p. 15).

O vazio que acompanha o narrador-personagem é perceptível logo no primeiro parágrafo, demonstrando as suas angústias e vontades de fazer algo que não fez ou não fazia há muito tempo. Esse mesmo vazio segue com o narrador em todo o enredo, reforçando a busca por si mesmo. Os cabelos brancos no peito e o distanciamento de Pedro, o grande amor da vida da personagem principal, fazem com que a falta e a busca de sentido sejam pontos marcantes, como percebemos no seguinte trecho:

Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro [...] Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei. As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada (ABREU, 2006, p. 116).

A solidão e a falta de esperança tomam conta da vida do narrador, que sempre (re)lembra as situações e os momentos alegres e afetuosos que viveram juntos. Para o jornalista, Pedro era luz – a alegria que tomava conta dele e dava sentido à sua vida. Sem a presença da pessoa que lhe transmitia amor, ele se sente escuro, sem vontade de viver e angustiado. Os momentos que tivera com Pedro significam erotismo e afetividade: “[...] era tão claro que, no escuro, quando estava nu, eu ficava olhando para ele à espera de que sua pele fosforescesse como roupa branca na luz negra” (ABREU, 1993, p. 100). E reitera a força da aparição do outro sobre ele: “[...] a primeira vez que o vi tive uma sensação de dourado” (ABREU, 1993, p. 100). Assim, a busca por Dulce Veiga é a busca de uma luz que clareie sua vida.

A cidade de São Paulo é o ambiente propício para sua busca. O caos e a névoa cinzenta fazem com que o narrador-personagem se sinta ainda mais deprimido, a ponto de, em seus delírios, ter a impressão de ver a cantora Dulce em vários lugares dessa metrópole. A capital paulista suscita no autor a impressão de um *hospício cinzento*. Mas, a um só tempo: “[...] barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga” e, em contrapartida, era “mágica, sensual, afetiva, tesuda” (ABREU, 2002, p.52).

Outro aspecto que o autor realça na cidade de São Paulo são os ambientes que a metrópole oferece e/ou deixa à disposição dos homossexuais marginalizados, tornando essa cidade libertária, anônima e anárquica, onde qualquer experiência pode ser vivida. Segundo Judith Butler (2003), as construções de gênero, muito presentes nas relações sexuais e sociais, têm significações diferentes, de acordo com cada sociedade.

Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, esse espaço metropolitano contribui para as alucinações e vertigens do jornalista, tanto que, em dado momento, ele entra em um restaurante e começa a refletir e analisar aquele espaço, fazendo suposições delirantes sobre as pessoas ali presentes – enxergando em quase todas elas características homoeróticas. Essa cidade caótica e recheada de encontros e desencontros é caracterizada por Lopes (2002) como um “[...] labirinto, espaço de anonimatos, solidões e tribos, fragmentação e heterogeneidade” (LOPES, 2002, p. 172).

Dulce Veiga atravessou a rua, perdeu-se atrás da banca de revistas, e pensei então que poderia entrar no Hotel Eldorado e sentar naquele bar de paredes envidraçadas através das quais, olhando com atenção, pode-se ver os homossexuais caçando furtivos do outro lado, no meio das árvores da praça, mais numerosos à medida que a noite avança (ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?*, p. 61).

Angústia é a palavra que caminha lado a lado do narrador-personagem, que procura encontrar a cantora Dulce Veiga nos mais diversos lugares. Essa angústia, associada a inquietações e delírios, faz com que o jornalista veja a cantora, ainda que de relance, em vários ambientes. Porém, ela sempre desaparece como se evanescesse: há sempre muitas pessoas por perto, há uma avenida movimentada, há um prédio por onde ela sempre desaparece. Ela aparece para sumir muito rápido, e o jornalista fica como que perseguido pelo vulto de Dulce Veiga:

No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá (ABREU, 1990, p. 31-32).

Segundo Jean-Paul Sartre, a consciência humana possui duas percepções: a primeira nos torna conscientes dos atos praticados (*consciência irreflexiva*) e uma outra nos oferece, quando acionada, a consciência daquilo que estamos fazendo (*consciência reflexiva*). As duas maneiras distintas da consciência são “posicionais, porque todo conhecimento põe em posição, coloca seu objeto conhecido como existente no mundo” (SARTRE, 1936, *apud* PERDIGÃO, 1995, p. 56).

Essa constante perseguição da cantora pelo narrador-personagem esbarra na sensação que ele tem quando, por vezes, sente-se observado: “Perdera o vício paranoico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, *mas não o de estar sendo escrito*” (ABREU, 2003, p. 13: grifo nosso). Há um vazio existencial que assola a vida desse jornalista logo no início da obra.

1.3 Uma volta pelo universo homoerótico

Antes de abordar o tema homoerotismo, é importante destacar as significativas transformações que ocorreram na história dos *gays*, principalmente no âmbito literário. A marginalização que eles sofreram e que se perpetuou por muitos anos, embora a historicidade desse tema seja artificial, devido ao acossamento sofrido e a ausência de punição de seus algozes, merece bastante atenção. Assim, abordar esse assunto nos leva a uma reflexão sobre a luta de um grande contingente humano marginalizado e silenciado por uma sociedade preconceituosa, machista e opressora. Nas palavras de Michel Foucault:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí um jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 2013, p. 9-10).

Nesse viés, para esse importante pensador francês, ao mesmo tempo que tal discurso dominador é antidemocrático, tem a força de oprimir e fazer silenciar e, justamente por isso, apresenta um discurso histórico limitado.

É sabido que a história dos gays não recebeu a mesma atenção e o mesmo interesse que a história de outras minorias, como judeus, negros e indígenas. Será por ser a sexualidade um tabu fortemente enraizado, mesmo entre intelectuais e historiadores?

Historicamente, foi a partir do cristianismo que as relações homossexuais passaram a sofrer algum tipo de punição, ainda de um jeito indefinido. No território brasileiro, a discriminação homossexual começou na colonização e, segundo João Silvério Trevisan, “quando nos tornamos uma nação nos moldes ocidentais” (TREVISAN, 2000, p. 163), - na Europa do século XVI, as relações sexuais tinham um único objetivo: a reprodução.

Já na Antiguidade, o homossexualismo era aceito e havia tolerância à prática homossexual (inclusive feminina), e isso não feria o patriarcado da época nem a suposta superioridade masculina. Essas práticas passaram a ser condenadas quando o cristianismo se instalou no Ocidente. Ainda segundo Trevisan (2000, p. 95),

no período da colonização os europeus que chegaram ao Brasil ficavam horrorizados com as práticas sexuais exercidas pelos indígenas, caracterizando os indígenas como um povo sem lei. E as leis impostas ao Brasil Colonial – as mesmas de Portugal – regiam que quem cometesse sodomia devia ser queimado, sem direito ao sepultamento, e ter todos os seus bens embargados pela Coroa.

Para os gregos da Antiguidade Clássica, era comum um homem mais velho e rico manter relações sexuais com um jovem do mesmo sexo. Isso fazia parte da cultura da época: era considerado positivo homem mais velho e rico iniciar um jovem nos segredos do amor erótico. Entretanto, seria algo negativo para o possuído se o possuidor fosse um

homem mais pobre e mais jovem (FOUCAULT, 1985b, p. 29). Assim, entende-se que, naquela época e naquela sociedade, prevalecia o poder da posição social e econômica, mostrando que um homem mais velho e rico estava num patamar superior ao de um jovem pobre.

Ainda na Grécia antiga, no que diz respeito à dominação masculina, é sabido que as questões de inferioridade e passividade estão presentes, uma vez que a inferiorização masculina está ligada diretamente ao papel passivo, ou seja, ao ato de receber a penetração. Assim sendo, em se tratando de práticas sexuais, ser passivo é indício de papel feminino que, conseqüentemente, é inferiorizado. Logo, percebemos que há reflexos da associação da passividade ao feminino – o que sempre foi e é bastante comum – nas relações sexuais passivas, exercidas por alguém do sexo masculino.

Segundo Foucault, há ainda uma negação das relações sexuais entre mulheres, já que, nesse caso, uma das mulheres vai “usurpar o papel do homem” (FOUCAULT, 1985b, p. 32), ao possuir outra mulher. Diferentemente da relação entre homens, uma vez que um sempre desempenhará o papel de dominação – inerente à condição masculina.

Já segundo Bourdieu (2003), há uma “lógica da dominação” representada de maneira simbólica através da maneira de pensar ou mesmo de agir, que se torna algo considerado atípico ou incomum, em relação às demais formas de pensar. Logo, conclui-se que essa submissão masculina decorre de:

[...] violência simbólica, violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2003, p.7-8).

O médico austro-húngaro Karl Maria Kertbeny definiu o “homossexualismo” em 1869 como uma anomalia, caracterizada “por uma preferência, do ponto de vista sexual, que um indivíduo manifesta de modo ativo, passivo ou misto, por outro indivíduo do mesmo sexo, quer seja ele homem ou mulher” (TREVISAN, 2000, p. 178).

A respeito do homossexualismo, Jurandir Freire Costa interroga:

Um verdadeiro homossexual é aquele que só se sente atraído e só se relaciona sexualmente com homens? É isso? Se for, então perguntemos: e aqueles que se sentem atraídos por homens mas por uma outra razão nunca mantiveram contatos físicos dessa natureza? São falsos ou verdadeiros homossexuais? E os que se sentem sexualmente atraídos por homens mas só têm relações físicas com mulheres? E os que só sabem ou só podem sentir-se atraídos ternamente por homens, mas não tem nenhuma atração física particular por eles? E os que se

sentem atraídos por homens só na fantasia, mas preferem claramente, de todos os pontos de vista, relações afetivo-sexuais com mulheres? E, finalmente, os que se sentem atraídos apenas por partes do corpo masculino mas que não querem, não gostam e não pretendem relacionar-se com homens porque têm muito mais prazer ou só tem prazer no contato amoroso-sexual com mulheres? O que são? (COSTA, 1992, p. 28-29).

Freire Costa sintetiza muito bem as pulsões e conflitos que perpassam a obra *Onde Andará Dulce Veiga?* quanto aos desejos homoeróticos, ainda que estes se concretizem em relações sexuais. No entanto, existe o desejo carnal com outra pessoa do mesmo sexo. Assim, compreendemos, então, que o termo homoerotismo vai além da simples prática sexual homossexual, como contextualiza Marko Monteiro (2004):

(...) acho interessante inclusive negar o conceito de homossexualidade, como já vem sendo feito por autores como Jurandir Freire Costa (1992), por ser este conceito insuficiente para descrever ou permitir a compreensão dessa realidade atualmente, e por ser inadequado para compreender a extrema diversidade de experiências íntimas e/ou sexuais que ocorrem entre pessoas do mesmo sexo. O conceito de homossexualidade está comprometido desde o seu surgimento com um essencialismo (FOUCAULT, 1993; Costa, 1992), com uma forma machista de ver o mundo. É um conceito que homogeneiza a experiência de todo e qualquer “homossexual”, não dando conta da extrema diversidade desta (COSTA, 1992) essencializa a diferença de forma a naturalizá-la, de forma a naturalizar a condição necessariamente inferior que a homossexualidade assume frente ao seu oposto – a heterossexualidade (MONTEIRO, 2004, p. 2).

Em se tratando do termo “homossexual”, segundo Jeffrey Weeks (2000), ele não foi criado no século XIX, uma vez que os papéis sociais e sexuais que englobam os gêneros masculinos e femininos se tornaram cada vez mais diferentes. Aquele antigo modelo grego citado sofreu um descaso, dando lugar a:

[...] um segundo modelo, que associou, cada vez mais, qualquer comportamento homossexual masculino, fosse ativo ou passivo, como ser efeminado, com abrir brechas no comportamento de gênero esperado ou aceito. A emergência, no início do século XVIII, de subculturas de travestis masculinos, em Londres e em outras importantes cidades ocidentais, assinala uma mudança (WEEKS, 2000, p. 67).

Logo, entendemos que a sedução homoerótica passou a ser reconhecida e considerada de fundamento homossexual, supondo-se que fazia parte dos que praticavam relações homoeróticas.

No Brasil, o termo homossexual custou a chegar, diferentemente dos países desenvolvidos. Por aqui, o termo recebeu destaque e atenção quando a elite sociocultural compreendeu que poderia auferir lucros com esse tema em diversos veículos de

comunicação. O movimento LGBT começou a tomar forma em nosso país ainda na década de 1970, em plena ditadura militar (1964-1985), com os periódicos *Lampião da Esquina* (1978) e *Chanacom Chana* (1983).

Com o golpe militar de 1964, vários intelectuais de esquerda foram exilados por defender os direitos das chamadas minorias, entre eles as homoafetivas, além da luta por um país democrático, igualitário e autônomo, livre de ataques imperialistas. Alguns estudiosos afirmam que, de fato, os movimentos de cunho homossexual surgiram no território brasileiro no fim da década de 1970, trazendo uma nova perspectiva e uma outra maneira de pensar, diferentemente da antiga visão, carregada de preconceito.

Em seguida, porém, todo esse movimento sofreu um golpe, com a epidemia da AIDS na década de 1980, que causou inúmeras mortes, sendo por isso apelidada de “câncer gay”, porque a maioria das vítimas era do segmento gay. Essa doença gerou ainda mais preconceito e perseguição aos homossexuais.

Graças à Aids, nunca se falou tão abertamente da homossexualidade, o que trouxe efeitos positivos para a luta pelos direitos homossexuais e sua necessária visibilidade social. No entanto, o movimento homossexual correu o risco e em muitos casos resultou demasiadamente atrelado à luta contra a Aids, restringindo a sua ótica e seu espaço. [...] Nesse universo espremido entre cooptação política e a epidemia da Aids, os temas debatidos pelo movimento de liberação homossexual brasileiro acabaram indo parar, direta ou indiretamente, em salas de universidades, na década de 1980. [...] Na esteira das reflexões do francês Michel Foucault, sobretudo, esses estudiosos partiam do pressuposto de que o liberacionismo homossexual incentivaria a formação de uma “identidade guei” e, portanto, estarão reinstaurando a função normatizadora dos médicos e psiquiatras, por colocar a sexualidade dentro de definições e categorias estritas. Assim, sua crítica centrava-se contra a ideologia identitária, que levaria a uma nova compartimentalização e a uma nova forma de poder (TREVISAN, 2000, p. 370).

Guacira Lopes Louro (2016) afirma que o aparecimento dessa doença reforçou a homofobia já presente na nossa sociedade. Por outro lado, há quem defenda que esse vírus gerou um sentimento de solidariedade entre as pessoas, especialmente entre os homossexuais. Despertou-se a consciência de que o HIV atinge pessoas de todos os gêneros, não se limitando aos sujeitos homoafetivos. Ainda assim, foram os gays as vítimas de maior preconceito.

A pandemia que se abateu sobre a sociedade fez com que o termo homossexualidade ganhasse maior amplitude, levando esse tema das ruas para as universidades, tendo como referenciais teóricos o filósofo e professor Michael Foucault. Logo, no início da década de 1990, o termo “simpatizantes” passou a fazer parte daqueles

que se solidarizam com a luta dos homossexuais e lutam pela liberdade e liberalidade sexual.

Atualmente, temas como homoerotismo e outros ligados à sexualidade são estudados e, em sua maioria, embasados pela Teoria *Queer*. Nesses estudos, são abordados os “sujeitos desviantes”, trazendo uma problematização das práticas identitárias e sua hierarquia. Segundo Louro, “a teoria *queer* permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero. Além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (LOURO, 2001, p. 550).

CAPÍTULO II

ESPAÇO E OS ESTUDOS *QUEER*

*Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo,
expressará o romance contemporâneo sua
desconfiança.
Osman Lins*

2.1 O Espaço Literário

Espaço é, de fato, um termo muito heterogêneo. Dependendo do contexto e/ou situação em que o empregamos, ele pode apresentar diferentes concepções, dentre as quais, no âmbito literário, podemos citar: o espaço social e psicológico, o espaço físico, o espaço da linguagem, entre outras definições.

Assim, em se tratando de espaço literário, acredita-se que, como reflexão inicial, é necessária uma certa atenção sobre o tema da identidade e de seu processo de composição dentro das narrativas, uma vez que o espaço contribui para esse processo de construção identitária do indivíduo. Além disso, sabe-se que o espaço pode ser considerado como um dos elementos fundamentais em uma narrativa, juntamente com o tempo, o enredo e as personagens que compõem uma determinada história.

Na construção da identidade, pode-se afirmar que o homem, enquanto sujeito social, constrói sua identidade, podendo, muitas vezes, refletir-se em um outro ser. Não obstante, novos estudos sobre o tema, muitas vezes, preferem utilizar a palavra identidade, já que, segundo filósofos e sociólogos, o termo identifica melhor os indivíduos que modificam sua “essência” em função do meio social onde vivem.

De acordo com Hall (2005, p. 38), identidade é

[...] realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”.

Antigamente, sentir atração por pessoas do mesmo sexo era considerado um crime ou pecado, dependendo do ponto de vista de cada indivíduo, bem como de suas crenças. Atualmente, toda essa visão passou por um processo de ressignificação em relação à maneira de ser, que diz respeito à característica ou condição de cada um. Em suma, houve importantes transformações que trouxeram reconhecimento a esse sujeito.

Nessa perspectiva, entendemos que as questões históricas, sociais e psicológicas estão interligadas na criação literária e filosófica, compondo o enredo e dando forma às personagens da obra estudada. Conforme afirma Monteiro (2002, p. 14), “a construção do ‘lugar’ ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o ‘espaço’ é, ao mesmo tempo, ‘meio’ do sentido e também seu ‘objeto’ (...)”.

Dessa maneira, quando falamos em espaço, estamos refletindo acerca dos aspectos sociais e cognitivos que envolvem o sujeito que está situado naquele determinado lugar. Seria, portanto, figurar os seres humanos e o que está ao seu entorno, problematizando as suas relações. Em face a isso,

[...] o espaço em si nunca é posto em questão na literatura (exceto no caso, perfeitamente concebível, de que um herói ou um narrador reflitam sobre esse espaço, o que ele sempre tem que fazer, no entanto, imerso em um espaço determinado). O espaço em sua extensão tridimensional, em sua abstração e generalidade não será levado em consideração aqui [no trabalho que ele escreve]. [...] Em literatura, o espaço seria constituído pelos objetos (pessoas, animais e coisas), bem como suas relações entre si [...]. O espaço em literatura teria em primeiro lugar um sentido de conteúdo (ASSERT, 1973, p. 8).

Assim, o estudo do espaço na obra em questão é realizado sob uma ótica que vai além do que pode ser considerado como mero cenário no qual as personagens estão inseridas, uma vez que esse espaço é responsável pela construção das identidades, sob a influência dos aspectos históricos, sociais e psicológicos.

Antônio Dimas faz uma reflexão sobre o tema espaço e tudo que está no seu entorno: “[...] entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa, tais como foco

narrativo, personagens, tempo, estrutura, etc.” (DIMAS, 1985, p. 5). Entende-se, então, que o espaço é um elemento de suma importância na construção de uma história, já que está ligado a outros elementos de uma narrativa.

No âmbito literário, o tema espaço vem recebendo cada vez mais destaque no que tange aos estudos teóricos e, segundo Dalcastagnè (2003), o motivo desse crescimento se deve ao ritmo intenso dos centros urbanos, resultando, assim, em muitas maneiras de desterritorialização⁶. Os movimentos de migração estão presentes na narrativa de muitas obras literárias e o esforço de adaptação, atrelado a essas dificuldades, faz parte da obra do autor CFA, principalmente em *Onde Andará Dulce Veiga?*. O espaço ficcional é tão conturbado quanto seus personagens e “se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33).

No romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, é inserida, a partir da justaposição de narrativas, uma importante questão em relação ao espaço: as situações vivenciadas pelas personagens, na cidade de São Paulo, fazem com que estas construam sua identidade e contribuam para a instauração do homoerostimo narrado por CFA.

Historicamente, a saída do campo para a cidade significou para gays e lésbicas a liberdade para viverem a sua sexualidade de modo pleno, segundo Scott Herring.⁷ Assim, é notório o quão importante é a cidade para a construção da identidade homoerótica, uma vez que oferece diferentes opções e caminhos.

No entanto, é sabido que a construção da identidade homoerótica se faz presente tanto nos grandes centros urbanos e capitais como nas pequenas cidades – nesse último caso, muitas vezes, de maneira negativa. CFA quis sair de sua cidade natal para fugir do preconceito interiorano que o afetava de forma quase avassaladora. Entretanto, embora os grandes centros urbanos oferecessem maior abertura, sensação de liberdade e, conseqüentemente, menos preconceito, a adaptação a essas cidades, principalmente a São Paulo, foi muito difícil para o autor.

Também considerada uma cidade moderna, São Paulo é um local que constitui múltiplas identidades e um produtor e disseminador de várias culturas. A cidade oferece um eterno aqui e agora, “cujo conteúdo é a transitoriedade, mas uma transitoriedade permanente” (SCHORKE, 1987, p. XV).

⁶ A desterritorialização é precisamente a quebra do controle de cada indivíduo, comunidade ou empresa sobre o seu território: no caso específico das populações, essa implica uma quebra de vínculos, uma perda de território, um afastamento aos respectivos espaços de afirmação material e/ou imaterial, funcional e/ou simbólica (FERNANDES, 2008, p. 26).

⁷ Ver Scott HERRING, *Another Country: Queer Anti-Urbanism*.

São Paulo, também considerada uma cidade moderna, distancia-se de um lugar ideal, pois, ao mesmo tempo em que é um agente civilizador, também promove a marginalização das pessoas.

[...] a cidade oferece um cenário privilegiado para a procura literária de uma nova expressividade. A experiência urbana se dá simultaneamente como inscrita pela lógica estrutural da cidade como fator de controle dos conflitos sociais e como expressão visível deste caos que brota e se prolifera à margem da ordem. Este confronto se articula no nível da subjetividade do cidadão, onde se percebem os limites da liberdade de ação que o indivíduo experimenta diante da complexa realidade urbana. Mas também é na relação entre sujeito, como corpo sensível, e a cidade, como realidade estética, que um confronto e uma simbiose novos se concretizam. Na experiência crua e frequentemente, penosa do urbano o autor contemporâneo percebe uma redenção possível da cidade enquanto realidade humana (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 251-252).

Assim, notamos que esse espaço urbano, campo fértil para as narrativas contemporâneas, faz com que nos deparemos “com o lugar da cidade em nossas vidas e com o não-lugar de muitas vidas em nossas cidades” (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 25). A cidade, então, passa a ter variadas cidades dentro dela, fazendo com que os indivíduos, reais ou ficcionais, possam, em determinados momentos, adquirir muitas características que se constroem através desses múltiplos espaços.

Segundo Todorov (2004), importante teórico que discute sobre os espaços urbanos, o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). Nas narrativas de Abreu, essa hesitação também se dá através dos espaços e dos ambientes em que as personagens transitam. Osman Lins define espaço como o

[...] elemento indissociável da narrativa, não possui sempre a mesma importância, estabelecendo uma teia, também diversa, com os outros elementos que a compõem. Podendo, no entanto, ser isolado artificialmente para análise (LINS, 1976, 63-64).

Ainda se tratando de espaço e ambientação, sabemos que, de acordo com Lins, eles são considerados distintos, já que para (re)conhecer um espaço o leitor precisa colocar todas as suas experiências de mundo, identificando, assim, os elementos como: uma praça, um parque, uma casa, etc. Em relação à ambientação, faz-se necessário um conhecimento mais aprofundado no que tange às questões relacionadas à narrativa.

Assim, para Lins (1976), ambientação é um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (p. 77). O autor reitera que espaço é algo denotado, enquanto a ambientação é conotado.

Em uma narrativa, o espaço é um elo mais próximo das personagens, já que há a construção da identidade do indivíduo através desse elemento. Segundo Roman Ingarden (1965, p. 245), “o espaço existente na obra literária não é percebido como algo limitado, uma vez que é ilimitado em seu espaço real”. Nessa perspectiva, Ingarden exemplifica da seguinte maneira: quando o narrador de uma história nos muda de um lugar para outro, há um intervalo entre esses dois ambientes que não é determinado nem apresentado ao leitor.

Para Merleau-Ponty (1999), espaço seria um meio de experiência que nos é apresentado através da coexistência do “sujeito que sente e do sensível”. Assim, o conhecimento indica a consciência do próprio corpo. Já Osman Lins nos faz refletir a respeito da narrativa e do espaço:

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] Tempos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigura-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários (LINS, 1976, p. 69).

Lins questiona como devemos compreender o espaço em uma narrativa. Além disso, ele afirma que até as personagens de uma história são consideradas espaços, já que tudo na ficção insinua espaço.

2.2 A penumbra paulistana: uma volta pela terra da garoa

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam outra coisa.

Ítalo Calvino

O espaço urbano é, de fato, um lugar de movimento, transformações e, segundo muitas pessoas, um lugar que não dorme. Nos centros urbanos, as coisas acontecem com muita intensidade, influenciando e refletindo-se na vida humana. Para Pesavento (2002), a

literatura é importante diante dos discursos de representação do urbano, pois apresenta uma outra maneira de leitura desse espaço.

Para Renato Cordeiro Gomes (2008), cada indivíduo tem uma relação com a cidade e essa relação pode ser considerada como subjetiva e única, visto que, na literatura, cada personagem mantém uma relação de intimidade com o espaço percorrido.

A cidade é um espaço vivo, ativo, que sofre importantes transformações no seu dia a dia e acompanha fielmente a existência humana. Assim, há uma ligação forte entre o físico, a cidade em si, e o social, as pessoas que (con)vivem naquele local. São nas grandes metrópoles que se concentram as transformações de um mundo atual, já que ali, geralmente, estão inseridas as primeiras descobertas tanto no âmbito social e econômico quanto no político. Nesses moldes:

A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada (PESAVENTO, 2007, p. 15).

A cidade é um aglomerado de espaços e, segundo Zygmunt Bauman (2000), ela serve para que as pessoas se encontrem. Os espaços considerados fechados beneficiam o convívio entre as “comunidades de semelhantes”, propiciando a essas pessoas segurança diante dos supostos perigos que as cidades possam vir a oferecer.

Não é difícil identificar um grande centro urbano, reconhecível por grandes prédios, ruas tomadas por carros, intenso movimento comercial e constante sonoridade. Há intensas relações sociais entre inúmeros grupos ou tribos, cada qual com seu comportamento típico.

Assim sendo, a cidade, com suas características tão peculiares, é responsável pela construção humana de maneira coletiva, uma vez que produz sensibilidades que afetam a comunidade: uma complexa gama de sentimentos como alegria, tristeza, medo, esperança, sensações de angústia, solidão; e toda espécie de desejos.

Dessa forma, a cidade se torna responsável por significar o ser que ali habita, resgatando memórias, dando nova identidade e, infelizmente, excluindo determinados grupos e/ou tribos, visto que o preconceito também assola esses grandes lugares que, devido a sua proporção, vão criando aglomerados e comunidades que são, muitas das vezes, esquecidas, vivendo, assim, à margem.

Pérsio e Santiago, personagens do filme *Pela Noite*, de Caio Fernando Abreu, “viram a noite de sábado pelo avesso da noite de julho” (p. 123) e, dentro de um suposto

carro, vislumbram a capital paulistana. Para eles, a cidade parece uma “tela” que se movimenta:

[...] atrás e além dele a grande avenida cheia de carros em movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada (ABREU, 2005, p. 198).

[...] deslizavam outra vez pelas mesmas ruas molhadas no caminho de volta, entre edifícios com algumas janelas iluminadas, recortes de cartolina, velhos filmes na televisão, Jane Wyman, Coronel Wilde, pessoas entrando, saindo de lugares barulhentos, semáforos colorindo as poças onde navegavam [...] (ABREU, 2005, p. 202).

[...] Atravessaram a Avenida Paulista, alcançaram a descida ampla em direção às luzes da cidade, os muros altos do cemitério, as sombras emaranhadas das árvores [...] (ABREU, 2005, p. 205).

Logo, verifica-se que a capital paulista está sendo analisada e vista através de minuciosos olhares que se deparam com espaços tão típicos e comuns desse grande aglomerado urbano. O movimento das avenidas, a quantidade de carros e de edifícios são pontos fortes na descrição da cidade, além de um espaço conhecido e citado na literatura contemporânea: a Avenida Paulista.

A cidade de São Paulo, que foi cenário para diversas obras literárias, traz, em muitas narrativas, costumes e conflitos sociais. Atualmente, a literatura contemporânea brasileira tem dado ênfase às experiências urbanas modernas, colocando temas atuais e/ou polêmicos que fazem parte do contexto urbano. Assim, Bauman sintetiza:

As cidades contemporâneas são os campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam, tentando chegar a uma solução satisfatória ou pelo menos aceitável para esse conflito: um modo de convivência que – espera-se – possa equivaler a uma paz duradoura, mas que em geral se revela antes um armistício, uma trégua útil para reparar as defesas abatidas e reorganizar as unidades de combate. É esse confronto geral, e não algum fator particular, que aciona e orienta a dinâmica da cidade na modernidade líquida – de todas as cidades, sem sombra de dúvida, embora não de todas elas no mesmo grau (BAUMAN, 2009, p. 35).

Os autores dão vozes a pessoas anônimas que vivem o cotidiano da vida paulistana, muitas vezes situações corriqueiras vivenciadas por pessoas comuns. Entre os ambientes mais retratados, podemos citar a Avenida Paulista, Praça da Sé, o bairro da Liberdade, a Rua Augusta, etc.

O espaço e o crescimento urbano constituem o grande cenário da literatura urbana contemporânea, uma vez que refletem o surgimento e o desenvolvimento do capitalismo, com suas mazelas que propiciam os grandes lucros e a exclusão social.

A cidade de São Paulo foi uma das mais atingidas pelo êxodo rural e os processos de imigração. Tais processos tornaram a cidade altamente heterogênea e diversificada, despertando o interesse de artistas e escritores: “[...] o artista moderno, tal como seus semelhantes, foi capturado pelo espírito da cidade moderna” (BRADBURY, 1989, p. 77).

Ao mesmo tempo que São Paulo fascina seus habitantes por sua diversidade e oferta de possibilidades, ela também exclui, isola, dilui a identidade e aliena. É uma cidade de imigrantes em busca de trabalho, liberdade, melhores condições de vida. Mas também uma cidade que cresce e se desenvolve nos moldes de Nova York. Portanto, ignorando a cultura de seus habitantes e impondo outra, massificadora, despersonalizante. No entanto, por isso e disso, nesse enorme caldeirão de diversas culturas, vai se formando uma cultura urbana própria onde diferentes grupos lutam para se afirmar e se expressar. É nesse cenário recheado de esperanças, conflitos, contradições medos e buscas que CFA situa a obra *Onde Andará Dulce Veiga?*.

Assim, podemos definir a cidade, já que, *a priori*, trata-se de um espaço físico constituído por elementos considerados fixos, como ruas, praças, prédios, viadutos, pontes, e por elementos móveis, como os seres humanos, num todo que compõe o fluxo da cidade.

Com o passar dos anos, a cidade de São Paulo foi crescendo de maneira exorbitante. Essa exorbitância deu origem a uma personagem muito importante: o suburbano – bastante retratado nas narrativas atuais. É aquele que vem, com pouca ou nenhuma condição, trabalhar para garantir sua subsistência, levando, assim, um pouco de dignidade à sua família. Nesse viés,

[...] acabaria nutrindo-se de formas econômicas do passado. Tanto faria especulação comercial quanto faria da renda fundiária urbana uma fonte de acumulação de capital. Por isso, rapidamente a indústria se espalhou pelo subúrbio, que desde o século XVIII era o componente rural do urbano, nele integrado por uma economia agrícola e artesanal de ciclo curto e imediatamente dependente do comprador urbano, como a alimentação e os materiais de construção (MARTINS, 1992, p. 8).

A penumbra paulistana torna-se ainda mais sombria nos espaços marginalizados marcados pelo preconceito, espaço este que abrange negros, mulheres, pobres, nordestinos, homossexuais, etc. Em contrapartida, vale ressaltar que a capital paulistana proporciona ao homossexual uma libertação sexual, diferentemente das pequenas cidades interioranas.

A outra resposta do homoerostismo ao social é a criação do gueto. O gueto é formado por um circuito de locais exclusivos de homossexuais, que vão de praias a pontos de prostituição masculina. Nesses locais, alguns extremamente

sórdidos, os indivíduos gozam da “liberdade” vigiada e concedida, carrega todas as sequelas do preconceito. Os sujeitos sabem, mesmo quando não explicitam, que a liberdade vivida no gueto é precária e, num certo sentido, artificial (COSTA, 2002, p. 96).

Segundo Zygmunt Bauman (2003), os guetos nos levam a fazer uma reflexão sobre os espaços territoriais, uma vez que a sociedade não demonstra competência para enxergar e incluir todos, sendo que esses guetos, muito comuns em São Paulo, retratam, na literatura contemporânea, a fragmentação da cidade.

Em locais como praças, bares, boates e saunas, os *gays* encontram espaço e liberdade para vivenciar seus desejos, considerados escuros e marginalizados — o que não é possível nos espaços públicos convencionais. O gueto é, portanto, um local fragmentado onde vivem pessoas que possuem uma mesma característica — como o homoerotismo —, em busca de satisfazer seus anseios.

Era essa a vida paulista e noturna na década de 80, cuja movimentação estava nos guetos e na juventude que se encontrava a procura de sexo e/ou esbórnia. Tendo como maioria do seu público os *gays*, os bares, saunas e boates eram lugares alvos para aqueles que queriam se sentir libertos e menos reprimidos, uma vez que viviam em uma sociedade muito preconceituosa.

No centro de São Paulo conviviam prostitutas, migrantes nordestinos, travestis, certa classe média americanizada, ladrões, michês, bichas tipo-macho e homens dos subúrbios, na mais enfurecida paquera. Não faltava a polícia, que periodicamente dava batidas, levando presas pessoas suspeitas de marginalidade, pelo simples fato de não portarem documentos pessoais. Era também no centro onde se encontravam inúmeros cinemas, como o enorme Art-Palácio, em cujos corredores [...] se podia escorregar perigosamente no esperma fresco derramado pelo chão (TREVISAN, 2000, p. 90).

O trecho acima, extraído do livro *Devassos no Paraíso*, retrata a São Paulo daquela época, mostrando a divisão social existente, marcada pela condição econômica. De um lado, a sofisticação, de outro, a busca pela sobrevivência de um contingente economicamente marginalizado.

Atualmente, esse cenário mudou em decorrência do grande aumento de infectados pela Aids, que ocasionou o fechamento de vários locais frequentados por *gays* e outros tantos que frequentam a noite em busca de sexo e entretenimentos. Essa nova realidade “levou muitos homossexuais a abandonar bares e saunas para encher os consultórios de terapia” (TREVISAN, 1994 p. 461).

Em SP, a década de 1990 foi marcada pelo desenvolvimento intelectual das pessoas. O preconceito, embora ainda existente, foi dando espaço à literatura de João Silvério Trevisan, aos textos e à reflexão acerca da contaminação da AIDS de Caio Fernando Abreu, aos poemas de Roberto Piva e às poesias de tantos outros autores que, além de trabalhar com temas homoeróticos, tinham, em muitas de suas obras, a cidade de São Paulo como espelho, como fundo, como plano.

2.3 Uma volta pelo entorno *QUEER*

Como nos propomos a discutir sobre as questões que envolvem as configurações homoeróticas, faz-se necessário um embasamento teórico que, apesar de recente, oferece muitos esclarecimentos acerca dos *Queers Studies*. Tais estudos buscam resgatar o que foi silenciado, ressalta o abandono e, paradoxalmente, a inclusão nos textos escritos por autores homossexuais ou obras que abordam o tema do homoerotismo.

Tendo como teóricos autores como Jacques Derrida (2013) em *Pós-estruturalista*; Judith Butler (2013) em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* e Eve K. Sedgwick (2007) com suas considerações teóricas em *Epistemologia do Armário*, a teoria queer começou a se consolidar em meados da década de 1990, com o livro *Problemas de Gênero* (Gender Trouble), escrito pela filósofa estadunidense Judith Butler. Essa obra, dividida em três capítulos e uma conclusão, aborda sobre o sexo, o gênero e o corpo, estabelecendo diálogo com outros autores, como Michel Foucault, Jacques Lacan e Freud.

Em se tratando de identidade sexual, é sabido que apenas no fim do século XIX esse termo ganhou força e espaço, já que apareceram pesquisas de cunho médico-científicas que viriam classificar e/ou rotular essas alternativas sexuais como patológicas.

[...] a fim de que os médicos, sexólogos, psiquiatras, juristas, etc., pudessem entender-se sobre quem dentre os "homossexuais" era um "verdadeiro degenerado", um "verdadeiro pervertido", um "invertido simples sem outros sinais de degeneração" ou, por fim, um "vicioso", um "obsceno" que mesmo não sendo "verdadeiramente homossexual" praticava o "homossexualismo" pelo gosto da depravação (COSTA, 1992, p. 32).

Nota-se que os gays estavam inseridos em um segmento social considerado marginal e, portanto, definir um homem ou rotulá-lo de "homossexual" seria uma maneira de levá-lo à cura de uma doença e/ou anomalia.

O homoerotismo ganhou força com o advento do pós-modernismo, com autores que retratam esse tema com menos pudor e mais inteligência. As obras que têm esse tema como foco estão inseridas em uma literatura contemporânea conhecida por “pós-moderna”, que avançou entre os anos 1970 e 1980.

A definição do termo *queer*, segundo Guacira Lopes Louro (2004), seria:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p. 7-8).

Essa teoria apareceu como uma crítica e uma ideia de força e união ao movimento homossexual que era composto apenas por homossexuais brancos e homens de situação financeira sólida. Portanto, eram excluídos os transexuais, as lésbicas, as drags queens e outras minorias também consideradas parte do grupo, mas que eram suprimidas. Logo, na tentativa de mudar esse cenário e incluir outras pessoas nesse movimento, surgiu a teoria *queer*, que busca refletir acerca da identidade e lutas homoeróticas através dos estudos de autores como Foucault e Judith Butler.

No final da década de 1970, a comunidade LGBT se fortaleceu, pois, antes disso, eles se restringiam aos espaços considerados *guetos*, onde podiam exercer sua sexualidade e identidade. O instituto Vladimir Herzog, através do projeto *Memórias da Ditadura*, mostrou as ações da Comissão Especial de investigação Sumária (1969), que reprimia, entre outras minorias, os homossexuais. Em São Paulo, durante a era dos Paulos (Edydio e Maluf), policiais abordavam e prendiam, de maneira violenta, as pessoas que praticavam “supostas vadiagens”, e o jornal “*Lampião da Esquina*”⁸ (1978-1981) sofria monitoramento e censura.

A teoria *queer* se diferencia do que foi proposto no movimento gay justamente por aderir à não identidade, já que o seu principal objetivo é questionar essa suposta identidade que pressupõe a existência de dois gêneros. Portanto, vale ressaltar que essa teoria discute e defende a tese de que a identidade não pode ser considerada uma essência, por ser algo

⁸ O *Lampião da Esquina* foi um jornal homossexual brasileiro que circulou durante os anos de 1978 e 1981.

que não é permanente, não é contínuo. Logo, a teoria *queer* se propõe a acabar com o conflito e combater as desigualdades sexuais de diferentes indivíduos sexuais, sempre questionando as regras estipuladas por uma sociedade considerada marginalizada, já que persegue e ignora as questões sexuais que diferem da heterossexual.

Segundo Judith Butler (2013), no que diz respeito às questões relacionadas ao “sexo” (masculino/feminino), estas podem ser consideradas contestáveis, já que, assim como a noção de gênero, o “sexo” é também uma construção cultural:

Podemos referir-nos a um “dado” sexo ou um “dado” gênero, sem primeiro investigar como são dados o sexo e/ou gênero e por que meios? E o que é, afinal? o “sexo”? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais “fatos” para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? (BUTLER, 2013, p. 25).

O termo *queer* carrega uma carga semântica bem afrontosa e/ou insultuosa, uma vez que, ao pé da letra, podemos traduzir essa palavra de origem americana como “viado” ou “bicha”. Além disso, embora esse termo possa exercer a função de verbo, adjetivo ou substantivo, semanticamente ele quer dizer a mesma coisa: algo considerado como anormal e/ou uma desconstrução daquilo que é considerado norma.

Vale ressaltar que a teoria *queer* rompeu com todos os limites da teoria binária – no que tange a questões relacionadas à oposição biológica, uma vez que estudos recentes e mais avançados entendem como menores os demais grupos.

Muito diferente da atualidade, o termo *queer* é uma palavra pejorativa que nega e, por vezes, exclui e ridiculariza as minorias. Para Butler (2002), “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Richard Miskolci afirma que “é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha de abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (MISKOLCI, 2012, p. 25).

Outro autor que merece atenção, por conceituar e esclarecer a teoria *queer*, é Guacira Lopes Louro (2015). Segundo ela:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante — homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags.

É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem quer como referência: um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do —entre lugares!, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca, fascina (LOURO, 2015, p. 7-8).

Para Louro, as identidades de gênero e as sexuais podem vir a ser modificadas, aprisionando essas identidades – mulher e homem e, além disso, inserir nesse rol os homossexuais passivos, ativos, transexuais e outras identidades – numa rigidez pré-determinada (LOURO, 2001, p. 21). Assim, percebe-se que isso vai além da questão binária mulher/homem, tendo reflexos na infância homoafetiva, uma vez que essa fase é responsável pela construção identitária - tanto afetiva quanto sexual - do ser humano.

Ainda abordando a definição do termo *queer*, José Carlos Barcellos, no texto *Literatura e homoerotismo em questão* (2006), define-o da seguinte forma:

Empregado no âmbito daquilo que se vem chamando de teoria queer, inscreve-se num amplo movimento de questionamento da identidade gay e de alguns aspectos dos gay and lesbian studies. O termo queer, que significa “estranho” (e na linguagem comum é empregado como injúria para homossexual), foi reapropriado para designar um modelo que se propôs como alternativa a gay, pois enquanto gay parece apoiar-se num discurso clássico que crê nas categorias e busca respeito e integração no sistema social, queer nasce com uma vocação mais rebelde, como uma autêntica afirmação da excentricidade. (BARCELLOS, 2006, p. 28).

Portanto, nota-se que o termo era, de fato, um xingamento, uma crítica a algo considerado anormal, que foge do típico.

2.3.1 HIV: Do pecado à doença

Eu sou escritor homossexual e estou doente de Aids. Isso me torna um cidadão absolutamente comum, um brasileiro como quase todos os outros. Oprimido, mas cheio de esperança.
(DANIEL, 1989b: s. p.)

A Aids⁹ apareceu no Brasil na década de 1980, tempo em que era considerada uma doença grave e com poucas informações sobre ela. Os homossexuais foram as primeiras

⁹ Síndrome da Deficiência Imunológica Adquirida. É uma doença crônica causada pelo vírus HIV.

vítimas desse vírus que vinha se alastrando pelo mundo. No começo, a Aids ficou conhecida e popularizada por “câncer gay”, como já dito anteriormente.

Os primeiros casos de Aids surgiram entre as décadas de 1960 e 1980. Os médicos daquela época não dispunham de conhecimentos suficientes para compreender do que se tratava, embora os sintomas dos pacientes infectados eram praticamente os mesmos: perda de peso, fadiga, baixa imunidade, dentre outros. Somente em 1981 a doença foi, de fato, identificada, e os pesquisadores da época concluíram que, muito antes dessa data, os macacos vinham transmitindo a doença para os seres humanos.

Segundo o escritor João Silvério Trevisan (2002, p. 436), esse vírus foi, de imediato, associado a uma terrível peste que vinha revestida de medo, pânico e muito preconceito. Os noticiários da época afirmavam que essa nova doença matava os homossexuais, a exemplo desta alarmante manchete da *Folha de S. Paulo* que exemplifica e caracteriza o vírus na época: “Doença dos homossexuais atinge o país”¹⁰.

Para Sabrina Rieckel Ramalho, em seu trabalho intitulado *Ovelhas Negras: uma abordagem genética de três contos* (2015), há a contextualização do centro urbano relacionando-o com o vírus, metaforizando o quanto a cidade está doente. Em seu estudo, ela cita Abreu:

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanoídes cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semafóricos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro (ABREU, 2011, p. 190).

Há uma outra citação de Abreu que também faz menção à cidade de São Paulo e seu pico em relação à Aids, reiterando o quanto as pessoas estão distantes e preocupadas, além de fazer um paralelo entre o amor e o risco em se contaminar: como essas duas questões passam a andar lado a lado. Atenhamo-nos a tal citação:

São Paulo atualmente é uma cidade tomada pela paranoia da AIDS. Pelo menos na faixa de gente como a gente (...) Conheço pessoas que não se tocam mais. O que é que se faz quando aquilo que era possibilidade de prazer – o toque, o beijo,

¹⁰ Folha de S. Paulo, 08/06/1983. Fonte: Acervo COC/Fiocruz.

o mergulho no corpo alheio capaz de nos aliviar da sensação de finitude e incomunicabilidade – começa a se tornar possibilidade de horror? Quando amor vira risco de contaminação? (ABREU *apud* BESSA, 1996, p. 82).

O autor, que por vezes imaginou que esse vírus seria algo passageiro ou de pouca importância, começou a crer que a Aids não era uma coisa tão simples como imaginava quando, em um jornal televisivo, a morte do estilista brasileiro Marcus Vinícius Resende foi noticiada:

A primeira vez que ouvi falar em aids foi quando Markito morreu. Eu estava na salinha de TV do velho Hotel Santa Teresa, no Rio, assistindo ao Jornal Nacional. ‘Não é possível’ – pensei – ‘Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca os homossexuais?’ (...) Mas de coisa-que-se-lê-em-revista ou que só-acontece-aos-outros, o vírus foi chegando mais perto. Matou o inteligentíssimo Luiz Roberto Galizia (...). Matou Fernando Zimpeck (...). E Flávio Império, Timochenko Wehbi, Emile Eddé – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava.¹¹

Como estilista conhecido no Brasil e também nos Estados Unidos, a morte de Markito ultrapassou as fronteiras e fez com que boa parte da sociedade refletisse, se prevenisse e ficasse mais atenta em relação ao vírus, já que foi um dos primeiros casos divulgados aqui no nosso país. Bastos faz referência a esse caso, noticiado em 1983 – ano no falecimento do estilista:

O primeiro caso de AIDS divulgado no Brasil reforçou seu estereótipo de doença de ricos e famosos. A doença atingiu o conhecido designer gay de São Paulo, Markito, em 1983. Markito era visto como um viajante gay cosmopolita que se acreditava ter contraído AIDS em Nova York. Ele também foi retratado como o tipo irresponsável que voltava à metrópole para se divertir e festejar em vez de se tratar¹² (BASTOS, 1999, p. 72, tradução nossa).

Paula Dip, em seu livro sobre a biografia de Abreu, cita uma carta em que ele escreve e faz um desabafo sobre essa doença tão nova, mas que, agora, passa a atingir pessoas do convívio do autor:

É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa: Meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo (DIP, 2009, p. 209).

¹¹ ABREU, Caio Fernando. A mais justa das saias. O Estado de S. Paulo – 25/03/1987. In: _____. Pequenas epifanias. *Op. cit.*, p. 58.

¹² No original: The first publicized case of AIDS in Brazil reinforced its stereotype as a disease of the rich and famous. The disease struck São Paulo’s well-known gay designer Markito in 1983. Markito was seen as a cosmopolitan gay traveler who was believed to have contracted AIDS in New York. He was also portrayed as the irresponsible type who went back to the metropolis for fun and partying instead of getting treatment (BASTOS, 1999, p. 72).

Com a doença se alastrando, esse tema foi revestido de medo e deixado de escanteio por longos anos pela literatura brasileira, já que era visto como um assunto delicado, conflituoso e que constituía um grande tabu. Depois de algum tempo, Abreu abordou em suas obras as angústias causadas pelo medo do vírus, cujos reflexos o autor conhecia de perto.

Publicada em 1987, *Os dragões não conhecem o paraíso* foi a primeira obra de Abreu a abordar esse tema em uma época na qual tudo relacionado ao vírus era um assunto considerado novo ou um tabu. Daí em diante, outras obras do autor punham em foco essa questão, a exemplo de *Onde Andará Dulce Veiga?*.

A ficção de Caio Fernando reflete a realidade no que tange à questão do HIV e da Aids. O surgimento de manchas pelo corpo, um dos primeiros e principais sintomas da doença, também é relatado nessa última obra citada. As manchas no corpo, com o nome científico de *Sarcoma de Kaposi*, que geralmente afetam pessoas com Aids, também são relatadas pelo autor.

O sociólogo, jornalista e escritor Herbert Eustáquio de Carvalho, conhecido como Herbet Daniel, buscava debater acerca dos efeitos e de toda a problemática existente nos anos mais emblemáticos da Aids. A sua preocupação com os efeitos que essa epidemia poderia vir trazer o assustava e o deixava preocupado, como muito bem sintetiza Alfredo Sirkis:

Resistiu quatro anos durante os quais lutou, lutou, lutou, incessantemente, viajando pelo mundo, dando palestras, escrevendo artigos, negociando articulações internacionais. Herbert Daniel mudou a história da AIDS no Brasil. (SIRKIS, 1998, s.p.)

É notório, pois, o quanto Herbert, ativista engajado, foi importante em toda essa fase pandêmica e o quanto suas palestras mundo afora fizeram com que a população, de modo geral, fosse esclarecida acerca do vírus e tomasse consciência acerca dos cuidados que se devia tomar para evitar a contaminação. Segundo Trevisan (2004, p. 366), Herbert Daniel foi percussor no que diz respeito a “engajar-se nas campanhas nacionais contra a Aids”.

Se, por um lado, existiam pessoas que lutavam para esclarecer a população sobre o vírus, na tentativa de, como dito anteriormente, levar um pouco de conhecimento à sociedade de modo geral, por outro lado, as anedotas e brincadeiras de mau gosto corriam soltas entre aqueles que, por falta de informação e uma certa prepotência, achavam que o

assunto dizia respeito somente ao outro. Foi justamente isso que aconteceu em um dos programas do apresentador Silvio Santos:

[...] Num programa televisivo infantil, “Domingo no Parque”, de Silvio Santos, um garoto de uns dez anos participou de um concurso de charadas contando esta: “Porque o papagaio não pega AIDS?” Resposta: “Porque ele só dá o pé”. Silvio Santos elegeu essa como a melhor charada da tarde e premiou o menino com um par de tênis (TREVISAN, 2000, p. 437).

A maneira como abordaram o vírus soou como algo pedante e pejorativo, separando o sujeito contaminado daquele sadio, zombando aquela doença que amedrontava boa parte da população. Além disso, a piada vinha carregada de um grande preconceito contra o público homossexual, uma vez que vinha repleta de desinformação na qual a única maneira de se contrair tal vírus seria pelo sexo anal.

Nota-se, assim, que o preconceito andava de braços dados com boa parte da sociedade brasileira. Além de associarem o vírus a uma doença homossexual, queriam que todo o segmento gay fosse radicalmente excluído da sociedade.

Aí começaram as confusões. A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação homossexual desabou num instantinho. Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases do tipo “bicha tem mesmo é que morrer de aids”. Ou propostas para afastar homossexuais da “sociedade sadia” – em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família”, porque afinal – e eles adoram esse argumento – “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ABREU, 2006, p. 58-59).

Atualmente, de acordo com o ministério da saúde, há muitas campanhas em prol da conscientização e do combate ao vírus e, desde 2010, a taxa de mortalidade causada pela Aids diminuiu 33%. No mundo, quase 40 milhões de pessoas convivem com essa doença, que ainda amedronta uma boa parcela da população. Desse modo, o cuidado, a informação e a conscientização são os principais remédios para evitá-la.

CAPÍTULO III

(RE)CONSTRUINDO *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

*Meu nome é Caio F.. Moro no segundo andar,
mas nunca encontrei você nas escadas.*

(Caio Fernando Abreu)

*São tudo histórias, menino. A história que está
sendo contada, cada um a transforma em outra,
na história que quiser. Escolha, entre todas elas,
aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a
até o fim do mundo.*

(Dulce Veiga)

Neste terceiro capítulo, discutimos acerca de uma (re)construção da obra *Onde Andará Dulce Veiga?*, debatendo, de maneira contextualizada, com as teorias relacionadas ao homoerotismo e ao espaço. Como mencionamos anteriormente, sabemos que a questão homoerótica vem sendo refletida no espaço em que a personagem principal da obra estudada é inserida: a capital paulista. Logo, entendemos que há uma relação entre o espaço e essa construção identitária homoerótica por parte da personagem em questão. Nessa perspectiva, neste capítulo, discutimos, embasados nas teorias em questão e em trechos significativos da obra estudada, o reconhecimento do narrador-personagem e o encontro consigo mesmo – passando por momentos de angústia – quando ele transita pela

cidade de São Paulo. Assim, exterioriza nessa personagem uma melancolia atrelada a uma crise existencial, principalmente quando se depara com o sumiço do personagem Pedro. Sendo assim, associamos teoria e obra em uma discussão para alinharmos as questões homoeróticas e relacioná-las ao espaço na obra *Onde Andará Dulce Veiga?*.

O trajeto do personagem consiste em uma linguagem, uma expressão. Este personagem está à procura, no texto a palavra “encontrar” indica isso. Além disso, o próprio título da obra desperta a curiosidade acerca do lugar, de encontrar algo em algum espaço, no caso a personagem Dulce Veiga: “*Onde Andará Dulce Veiga?*” A palavra “onde” sugere a busca em diferentes espaços. “No entanto, esses elementos, lembranças, e testemunhos sobre um outro lugar não têm função de incrustação decorativa ou de realce exótico, são a cada passo incorporados à análise como tal e postos a serviço da intenção teórica que dá unidade à tarefa” (CERTEAU, 1998). Em outras palavras, essas lembranças e discussões acerca do lugar e do espaço são composições da obra e da subjetividade contida na perspectiva da personagem. Eles remontam a outros aspectos da narrativa que deverão construir sentido como um todo, a partir do desfecho.

3.1 Reconstrução da obra *Onde Andará Dulce Veiga?*

Logo no início da obra é possível identificar a estreita relação da personagem com o espaço, em como o contexto e o local onde a personagem está inserida traz nuances de seus sentimentos, emoções e sensações. Tais nuances podem passar despercebidas, uma vez que estão atreladas à forma como a personagem sente o espaço a sua volta através de suas experiências pessoais e dos seus conhecimentos de mundo. A descrição inicial da igreja - como um local em que lhe fora ensinado a se dirigir quando tivesse um sentimento de urgência ou por algum socorro divino diante de alguma situação - mostra como esse espaço (a igreja) simboliza parte de sua vida e formação do sujeito, também a sua mudança quando relata que não possui mais fé como outrora:

Talvez então pudesse acender uma vela, correr até a Igreja da Consolação, rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e uma Glória ao Pai, tudo que eu lembrava, depois enfiar algum trocado, se tivesse, e nos últimos meses nunca, na caixa de metal "Para as Almas do Purgatório". Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé (ABREU, 1990, p. 1).

Da mesma forma, esse espaço remete a um sentimento vivenciado pelo personagem-narrador diante da situação vivida. A reflexão, a partir da perspectiva da personagem, é um contraste explícito do meio externo para com o seu interior, uma vez que se deslocar ao local (igreja) era o que a sociedade esperava dele, era o que lhe fora ensinado, mas surge um conflito entre o que era esperado e o que ele gostaria de fazer. Assim, pode-se notar uma pressão externa do ambiente no qual ele se encontra inserido, uma pressão para que sejam cumpridos os protocolos estabelecidos pela sociedade, pois é o que esta espera do indivíduo.

O enfoque da cultura se dá quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e do espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. Não é um estado de tara ou graça inicial, mas algo que veio a ser, efeito de um processo de afastamento em relação à práticas reguladas e falsificáveis, uma ultrapassagem do comum numa posição particular.” (CERTEAU, 1998, p.157).

Michel de Certeau (1998) ratifica a relação do narrador com o espaço, onde este que é comum a todos passa a ser analisado de uma perspectiva singular, particular. Para compreendermos melhor essa relação do indivíduo com a sociedade e o espaço, podemos nos valer das teorias de Émile Durkheim (1858-1917) presentes em sua obra “*As regras do método sociológico*”, publicada em 1895, que propõe uma teoria de cunho social e, também, disserta a respeito de coerção social. Durkheim postula acerca da forma como o indivíduo é afetado pela sociedade, sendo a coerção social o que define como o indivíduo deve se comportar a partir do que é estipulado, estabelecido ou esperado pela comunidade pertencente a um determinado local. O fato social, por sua vez, seria a concretização da ação dos indivíduos da forma que se espera, devido à coerção social sofrida.

Em outras palavras, o indivíduo pode ser considerado um produto do meio em que está inserido, já que suas ações são influenciadas pela coerção social e, assim, os comportamentos individuais são estimulados por meio da formação sociocultural a que este fora submetido e se tornam comuns ao que já era praticado no coletivo, definindo um fato social. Por isso, a mudança de cidade pode significar a libertação dessa coerção social, uma vez que a ação individual e coletiva muda de acordo com o cenário onde é desenvolvida. Da mesma forma, pode ser analisado o contraponto entre a pequena comunidade da cidade do interior e a grande população de uma metrópole.

A coerção social se dá mediante a intensificação das relações sociais. Em uma cidade menor, as relações sociais podem ser muito mais intensas e frequentes, dando ao

cidadão uma sensação de estar, constantemente, sendo vigiado e coagido a se comportar de forma a não destoar dos demais, algo que poderia resultar em repressões morais, por exemplo. Entretanto, no que tange aos aspectos de uma cidade com o porte de São Paulo ou Porto Alegre, as pessoas não possuem a mesma relação intensa umas com as outras e, muitas vezes, conhecem uma variedade de pessoas que vieram de lugares distintos, tornando o ambiente muito diverso culturalmente. Logo, as ações esperadas das pessoas se ampliam e não há mais um único padrão de coerção social sobre o indivíduo, também observado por Foucault:

o conceito de dispositivo histórico-cultural de Michel Foucault, e o de montagem, de Canclini, e diálogo, também, com a ideia da singularização do desejo que, segundo Shirley Talburt, advém de uma consciência de que a sexualidade não habita um campo previamente construído, mas apresenta significados relacionais que se constroem, se imitam e são imitados (MITIDIÈRI, 2015, p. 53).

Dessa forma, o ambiente no qual o indivíduo está inserido contribui para a sua construção de identidade, bem como uma mudança de ambiente pode possibilitar a mudança de identidade ou a procura por sua identidade em seu interior. Quando relacionamos a vida do autor e a narração da personagem a respeito do ambiente, é possível perceber essa atuação do espaço sobre a psique da personagem, mas também sobre o próprio escritor.

Caio Fernando Abreu encontrou certa independência ao mudar de cidade, afastando-se do ambiente onde nasceu e fora criado, de modo que isso lhe proporcionou novas percepções e novos sentimentos. Entretanto, as marcas deixadas pelo espaço em que ele esteve durante a sua infância permanecem mesmo que em um lugar novo e diferente, no qual não haja mais a mesma coerção social vivenciada pelo autor, aspecto que é perceptível neste trecho:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita [...] Perdera o vício paranoico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas (ABREU, 1990, p. 1).

Mesmo que ele (a personagem) estivesse em outro espaço, ainda se sentia observado e no dever de comportar-se da forma como era esperada. Porém, ele percebe, nesse novo espaço, uma possível ruptura, visto que, apesar de não se comportar conforme

outrora, ele se sentira na obrigação de fazer o que é evidenciado pelo “eu deveria”, sentindo os resquícios dessas imposições em sua consciência. Ao traçar um paralelo com a vida de CFA, talvez seja possível inferir que, por mais que houvesse as mudanças de cenário, o autor ainda se sentia assombrado por fantasmas do seu passado, ou seja, pelo que ele foi submetido quanto a ser pertencente ao espaço da cidade do interior, e o modo como ele passou a enxergar os antigos costumes a partir de um novo lugar, agora a metrópole, onde não se sentia mais “vigiado”, pressionado a se comportar conforme os costumes considerados adequados por sua comunidade na infância. É possível verificar isso na escolha das palavras do autor para utilizar esse espaço também como composição da narrativa:

Procurando ‘precisar a morfologia de uso’ das expressões, isto é, examinar seus ‘domínios de uso’ e ‘descrever suas formas’ pode ‘reconhecer’ diferentes modos de funcionamentos cotidianos, governados por ‘regras pragmáticas’, elas mesmas dependentes de formas de vida” (CERTEAU, 1998, p.159).

A partir de um viés psicanalítico, instintos primitivos induziam a personagem a realizar a mesma atitude diante de uma situação comum ao personagem, da forma como foi lhe ensinado. Porém, o senso crítico dele o leva à reflexão e ao comportamento contrário. A personagem passa a julgar aquele comportamento “dramático” e, então, decide que não é mais necessário, de modo que, ainda inseguro sobre sua decisão de romper com o costume que julgava ser o correto, a personagem sente-se no controle de sua própria vida e existência, como se fosse pela primeira vez uma atitude autêntica de sua personalidade, despido de qualquer padrão imposto. Quando tal personagem cita que nem sequer fez o sinal da cruz ou levantou os olhos para o céu, ela está mostrando não apenas que perdera a fé em Deus, mas que ressignificou tudo aquilo que lhe havia sido ensinado e aprendido a ser correto, pois a sua percepção de mundo ao seu redor, também, haveria mudado, de certa maneira, sido ampliada.

A perda da fé ainda pode ter um significado intimamente atrelado à sua homossexualidade, pois questionamentos comuns deveriam surgir quando sua essência e personalidade eram motivos de julgamento e condenação pela igreja e por Deus, de acordo com as crenças religiosas. A questão do homoerotismo pode ser avaliada por diversos vieses que enxergam a identidade sexual dos prismas biológico (material genético presente nos cromossomos), psicológico (sentir-se homem ou mulher), sociológico (papel desempenhado dentro da sociedade) e erótico/afetivo (disposição pelo sexo oposto ou pelo

mesmo sexo), sendo que apenas este último tem uma clara relação com a orientação sexual do indivíduo. Caio Fernando Abreu questionava muito os rótulos que as pessoas costumavam impor, o que fica claro em uma de suas frases, que revelam o pensamento do autor e a sua crítica à igreja:

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. (ABREU, 1987, n.p.)

Logo, a referência do autor ao espaço religioso pode fazer alusão também às questões de sexualidade do autor através da narrativa. Da mesma forma, a descrição a respeito do local em que o indivíduo está inserido, logo a seguir, reforça a sensação de solidão vivida pela personagem: “(...) tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento” (ABREU, 1990, p. 1).

Os termos “sozinho” e “infernal” são as descrições de como a personagem se vê e se sente no espaço. A janela ainda fechada do apartamento pode indicar a indiferença da personagem quanto ao que está ao seu redor, ou mesmo uma forma de evitar algum tipo de interação. No seguinte trecho, o autor tem o objetivo de ressaltar os sentimentos da personagem e sua percepção de si próprio, utilizando elementos do espaço: “Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia mais se pertenciam ao vidro ou à pele” (ABREU, 1990, p. 2).

O trecho anterior dá indícios de uma crise existencial que afeta a personagem, a qual declara estar “devastada”. Mais adiante, a narrativa revela o descaso e desânimo da personagem, que é identificado como algo que já lhe ocorria há algum tempo: “Coloquei água para fazer café, cogumelos branquicentos cresciam na umidade da cozinha”, bem como a descrição do espaço pequeno do apartamento dá a impressão de que a personagem está em uma situação cômoda, mas não desejável.

"A diferença que define todo lugar não é da ordem de uma justaposição, mas tem a forma de estratos imbricados. São inúmeros os elementos exibidos sobre a mesma superfície, oferecem-se à análise, formam uma superfície tratável" (CERTEAU, 1998, p.163).

No trecho a seguir, o nível de detalhamento do local transmite ao leitor as sensações da personagem, desencadeadas por fatores ambientais do espaço em que ele se encontra:

Castilhos bateu no ar um de seus cigarros. Desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro ao mesmo tempo. Alguns equilibravam-se na beira da mesa, o contorno metálico cheio de manchas escuras, outros espalhavam-se pelos cinzeiros perdidos entre pilhas de laudas, fotos, clipes, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial, tubos de cola, rolos de dinheiro, bilhetes de loteria, blocos, lápis, canetas, restos de sanduíche, latas de Coca-Cola dietética e um boi nordestino de cerâmica, que eu conhecia de outras redações. Por trás dele, o ventilador soprou as cinzas contra meus olhos. A sala acarpetada devia estar numa temperatura próxima de um forno crematório. Ele depositou o cigarro num cinzeiro em forma de mãos unidas e abertas em concha, como se esperassem um maná dos céus. Aquele cinzeiro, eu também achava que conhecia. Velhas redações, outros tempos. Na verdade, uma por uma daquelas bugigangas pareciam familiares, inclusive ele. E isso não era exatamente o que eu chamaria de "uma sensação agradável" (ABREU, 1990, p. 12).

A personagem, no decorrer da história, descreve o seu ímpeto em tentar esquecer muitas coisas passadas, dentre elas, Pedro. E, apesar de sentir saudade do personagem de nome Pedro, isso vem sendo revelado aos poucos, como se lhe doesse, de alguma forma, aprofundar-se a respeito desse assunto. Os itens descritos ao redor de Castilhos (editor-chefe) remetem a outras experiências vividas pelo narrador-personagem, talvez muitas delas não tenham sido agradáveis e, ao decorrer do texto, vemos um esforço do personagem para esquecê-las. Essa sensação desagradável diante de elementos descritos já faz menção ao passado do narrador-personagem e às questões que deverão ser discutidas durante o desfecho da obra. Portanto, cabe analisar o ambiente em que o mesmo está inserido e onde se passa a história:

(...) nunca se sabia ao certo quando as coisas paravam de parecer divertidas e começavam a tornar-se patéticas, folclóricas ou vagamente ameaçadoras. Atrás da mesa dele os vidros imundos filtravam a luz cinza da Nove de Julho. A cidade parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus (ABREU, 1990, p. 14).

Mesmo no início do romance o ambiente já traz nuances de suas preocupações, de seu estado de espírito. O fato de não saber ao certo quando “as coisas paravam de parecer divertidas” pode fazer menção à partida inesperada de Pedro, bem como a sua dificuldade de distração dos pensamentos tristes. Logo, o ambiente é descrito como um lugar “imundo”, com pouca luz, talvez obscuro e o vapor mencionado pode causar a sensação de

dificultar a visão. Assim, a personagem via-se diante de um ambiente caótico, com visão turva dos fatos.

É possível notar, também, que o autor trabalha com a dualidade de sentidos, a partir de uma análise mais profunda da obra. A fumaça, os hálitos, o suor e o vírus, podem ser atrelados à cidade, mas também às lembranças de momentos íntimos do narrador com Pedro: fumaça de cigarro, corpos suados, e o vírus do HIV que foi o motivo da partida de Pedro e agora assustava o narrador a respeito de sua própria saúde, pois acredita estar infectado. A descrição do ambiente é, propositalmente, pensada para sugerir a perspectiva do narrador, pois os ambientes são interpretados a partir de sua percepção de mundo, bem como os personagens. Essa relação da personagem com a percepção espacial ao seu redor é confirmada na descrição do último local em que ele se encontra na trama, após encontrar a si mesmo, a Dulce Veiga, e desvencilhar-se dos seus fantasmas, após ter passado por um processo de aceitação. Logo, a descrição dos céus fazem contraponto com a descrição da “cúpula de vidro”: “Lá em cima, o céu não era uma tampa fechada sobre a terra, como quase sempre eu via, sepultado vivo” (ABREU, 1990, p. 204).

De acordo com a psicologia, a mudança, o crescimento e o próprio reconhecimento são processos doloridos que trazem algum sofrimento para o indivíduo. Assim sendo, é natural que muitas vezes eles possam tentar evitar, negar, ao invés de enfrentar os processos que lhe farão evoluir, de certa forma, para uma nova versão de si mesmo. Do mesmo modo, essa novidade pode dar uma sensação de insegurança, incerteza e vulnerabilidade. Não obstante, a superação dos medos traz a desejada mudança e uma suposta evolução:

Os seres humanos lutam contra suas formas de dor psicológica; suas emoções e pensamentos difíceis, suas lembranças desagradáveis, e suas necessidades e sensações não desejadas. Elas pensam nisto e se preocupam com isto, têm ressentimento disto, antecipam e temem isto (...) ao mesmo tempo demonstram uma enorme coragem, profunda compaixão e uma habilidade notável de seguir em frente mesmo a despeito de suas histórias pessoais difíceis (HAYES & SMITH, 2005, p. 26).

O motivo de tal dor e sofrimento para a personagem são os seus próprios sentimentos, suas próprias emoções e lembranças, que são frequentemente suprimidas pela personagem por acessar o seu inconsciente, onde, segundo Freud, haveria a verdade sobre o seu ser. Por assim dizer:

Em seu discurso, o sujeito fala daquilo de que tem consciência. Mas, ao mesmo tempo, o inconsciente também se exprime através de seu discurso, na escolha de algumas palavras, na insistência de alguns significantes, nos lapsos de linguagem eventualmente cometidos, nas associações, etc. É, portanto, sobre um fundo de consciência que o inconsciente se revela, é entre as malhas conscientes que ele tece sua trama. O próprio conteúdo consciente do discurso está sempre relacionado ao inconsciente, seja por aproximações, seja por afastamentos ou evitações (GOMES, 2003, p. 49).

Tais aspectos de fala, associação de fatos e escolha de palavras com dualidades, fazem com que a personagem da obra, como narrador, demonstre traços de si mesmo, de seu inconsciente. Para Espinelly, essas escolhas do romancista são proposítivas e têm como finalidade compor o romance, já que são recursos utilizados, justamente, para expressar fatos, opiniões e sentimentos que a inserem em um determinado contexto, bem como questões sociais as quais abordamos ao longo desta análise da obra, a partir das descrições do espaço, que são típicos do estilo romântico:

A verificação de como os fatos sociais se incorporam à obra é a maneira adequada para perceber se a estrutura artística recebe influência do contexto histórico-cultural de sua época. As mazelas sociais são representadas pela arte e essa representação pode se mostrar complexa e com dificuldades de expressão. Assim, a forma literária demonstra os mesmos problemas que originaram seu sentido: Os antagonismos sociais não resolvidos da realidade retornam à obra de arte como os problemas imanentes da forma (ESPINELLY, 2007, p. 111).

Outrossim, a psicanálise de Freud pode ser utilizada para explicar, pelo menos parcialmente, as aparições de Dulce Veiga para a personagem durante a sua busca pela cantora. Além de ser entendidas como manifestações sobrenaturais a partir do viés religioso, que está presente na obra e é citado pelo autor, as influências da corrente filosófica existencialista levam a refletir sobre uma outra possível causa dessas visões. Ademais, o fato de as visões estarem atreladas a uma busca por si mesmo, além do objetivo de encontrar a cantora, fica mais evidente a probabilidade de as aparições da cantora ser projeções do subconsciente do próprio narrador. Para Freud, as ideias incidentes são aquelas que vêm, subitamente, à mente, sem que o próprio indivíduo saiba a razão (GOMES, 2003). A ideia incidente é consciente, mas ela possui uma ligação com outra ideia inconsciente, o que pode ser verificado também na aparição da poltrona de veludo verde em sua lembrança, e o porquê de se fazer tão importante detalhar esse objeto no cenário para compor a história. Dessa forma, a trama trabalha diretamente com a narrativa e detalhamento dos espaços de forma que corroborem para a construção da identidade da personagem.

Ainda para a psicanálise de Freud, a associação da lembrança ou ideia com o inconsciente deve ser trabalhada de forma a identificar sua natureza, a fim de proporcionar mudanças na forma de viver do paciente. Nesse sentido, atrelado às lembranças da personagem a sua investigação, não de Dulce Veiga, mas a respeito de si próprio, perpassa um dos princípios da psicanálise para acessar o seu inconsciente através do enfrentamento e análise das lembranças e de suas associações, procurando identificar seus reais motivos, a fim de conseguir realizar a construção de sua nova identidade e compreensão de si mesmo, que, nesse caso, está associada a sua sexualidade e ao homoerotismo, origem do conflito existencial identificado na personagem. Essa associação de lembranças, sentimentos e percepções que remetem ao inconsciente da personagem pode ser verificada no trecho em que ele escuta a música no ensaio da banda de Márcia Felácio:

Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena (ABREU, 1990, p. 23).

3.2 A cidade de São Paulo e o Homoerotismo

A palavra homoerotismo foi proposta por Jurandir Freire Costa, em 1992, em substituição ao termo homossexualismo, pois a construção da definição de homossexualismo, de acordo com o contexto histórico em que essa era uma condição considerada como patológica, expõe preconceito quanto a natureza do ser (MADLENER, 2007). Da mesma forma, a sociedade perpetuou os preconceitos e discriminação violentas contra o homoerotismo. Logo, havia repressão moral contra sujeitos homossexuais, mesmo na cidade de São Paulo.

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, 1996, p. 268).

A diferença é que o processo de urbanização criou, também, espaços onde as comunidades homoeróticas puderam se estabelecer mais facilmente do que em cidades com processo de urbanização mais lento, como as cidades do interior. Assim, havia espaços frequentados por casais homossexuais, boates, teatros, cinema, aceitos com

naturalidade, o que lhes conferia certa liberdade em relação à repressão social. A composição do espaço na obra fica mais evidente ao notar-se que o autor usa a relação geográfica dos bairros paulistas, aproveitando a dualidade de sentidos, para compor o pensamento das suas personagens, o narrador e Pedro, quando encontram-se pela primeira vez:

Erguendo os olhos para o rosto daquele homem jovem que eu ainda não Sabia que era Pedro, entre os solavancos do trem, do lado oposto da barra amarela que afunda pelo túnel, tomado por aquelas sensações e todas essas outras que tento especificar agora, algumas sem nome, como aquele calafrio crispado e gozoso da montanha-russa, um segundo antes de despencar no abismo, esbarrei num rosto claro que oscilava de um lado para o outro, eu não Sabia se pelo balanço do trem ou se estaria um pouco bêbado. Devia ser sábado, passava da meia-noite. Ele sorriu para mim. E perguntou: –Você vai para a Liberdade? –Não, eu vou para o Paraíso. Ele sentou-se ao meu lado. E disse. –Então eu vou com você (ABREU, 1990, p. 100).

No decorrer da história, há muitas descrições das ruas de São Paulo, a maioria delas identificando a cidade como um ambiente caótico, o que pode revelar, também, a situação conflituosa em que a personagem se encontra. Podemos ver, então, alguns aspectos que a personagem descreve de forma crítica neste trecho:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (ABREU, 1990, p. 20).

De acordo com o contexto em que está inserido o trecho acima, a personagem principal encontra-se em seu primeiro dia em um novo emprego. Como jornalista, ele é incumbido de entrevistar as integrantes de uma banda cujo nome é “Vagina Dentada”. Após telefonar e entrar em contato com as integrantes do grupo, ele sai ao encontro. A própria descrição de uma vagina dentada, a qual chama a atenção do narrador personagem, na camiseta das integrantes da banda, ganha destaque por fazer menção ao sexo feminino. Da mesma forma, os ícones escolhidos, em geral, as imagens das capas dos discos da banda, são aqueles que exibem garotas, ou citações a cenas de filmes, músicas e séries de TV. Logo, são imagens que estão ligadas a uma cultura *underground*, ou a representações e símbolos sexualizados, ou que representavam movimentos de resistência do homoerotismo. Esses elementos oferecem uma captura de experiências e visões de mundo

em que não uma, mas diversas “juventudes” são percebidas, com seus conflitos comportamentais.

“Seria deixar a seus habitantes apenas os pedaços de uma programação feita pelo poder do outro e alterada pelo acontecimento. O tempo acidentado é o que se narra no discurso efetivo da cidade: fábula indeterminada, melhor articulada em cima das práticas metafóricas e dos lugares estratificados que o império da evidência na tecnocracia funcionalista”. (CERTEAU, 1998, p.165)

A descrição da rua em frente ao jornal, no qual ele começara a trabalhar, é hiper realista, justamente para explicitar o quanto as ruas da cidade abrigavam pessoas com problemas variados, na qual não há a descrição de uma pessoa sequer livre de algum problema, considerada “normal e/ou típica”. A menção a “incontáveis mendigos” mostra o quanto havia população em situação miserável, em extrema vulnerabilidade social na metrópole, o que remete às críticas sociais e políticas feitas pelo autor. De acordo com Milene Gayer Goulart (2020), o processo de urbanização que levou à superpopulação da cidade em 1950, bem como o aumento de desemprego e desigualdades sociais é o motivo desse cenário descrito na obra. Em contrapartida, a cidade de São Paulo é um espaço que proporciona liberdade sexual e reúne pessoas com problemas comuns entre si:

(...) no Hotel Eldorado e sentar naquele bar de paredes envidraçadas, através das quais, olhando com atenção, pode-se ver os homossexuais caçando furtivos do outro lado, no meio das árvores da praça, mais numerosos à medida que a noite avança (ABREU, 1990, p. 32).

Todavia, ao mesmo tempo vemos esse aspecto de uma cidade que abriga pessoas que sofrem algum tipo de exclusão social, as quais encontram pessoas com problemas em comum e formam, então, uma nova comunidade, e a intenção dos relacionamentos homoeróticos passarem despercebidos. Para Durkheim, o que as representações coletivas traduzem é a maneira como o grupo pensa nas suas relações com os objetos que o afetam e, assim, é a natureza das sociedades, em que os mitos, as lendas, as crenças religiosas e morais, entre outras, exprimem uma outra realidade que não é a individual. Outrossim, para Bauman, o sujeito sendo assim impelido, por escolha ou coerção, a buscar novas comunidades às quais possa pertencer, pelas quais características individuais intrínsecas - ao menos no instante do “contrato” - sejam aceitas (REGIS, 2015). O relato de que, ao cair da noite, cada vez mais, há a presença de homossexuais no local mostra, sobretudo, a maneira como o comportamento deles era afetado devido à opressão que sofriam por sua

sexualidade, em que sentiam-se livres em locais públicos apenas ao cair da noite, provavelmente, em horários nos quais havia menos trânsito de pessoas que julgavam o namoro entre duas pessoas do mesmo sexo como algo imoral.

A categoria identidade, do modo como é discutida nesta entrevista, define-se pelo pertencimento de um indivíduo a uma dada comunidade, sob a condição deste indivíduo dotar de características específicas prescritas pela comunidade, dentre as quais hábitos, comportamentos, valores, sentimentos, ações, ideias, preferências, ascendência, fenótipos. Estariam tais indivíduos, portanto, dentro de e para tal comunidade, mutuamente reconhecidos, com a ressalva de que tal sentido de identidade não comportará exatidão plena em todos os casos – estando o termo, nalguns deles, significando certa intersecção entre comunidade e indivíduo, cuja concordância maior ou menor definirá o grau de pertencimento do indivíduo à respectiva comunidade (REGIS, 2015, p. 29).

Nota-se, então, a criação de um espaço e um comportamento comum a um determinado grupo da sociedade que possui individualidades comuns e objetivos semelhantes, os quais encontravam naquele local e horário a liberdade de relacionar-se e conhecer outros indivíduos com questões semelhantes as suas. Essas reflexões são comuns às correntes filosóficas da época, as questões existencialistas próprias da modernidade, que tratam de escolhas individuais e liberdade conforme postula Sartre (CAUBET, 1963).

No relacionamento entre indivíduos, a práxis de um reconhece a do outro. É pelo que o outro faz que reconheço o que ele é. O homem não é só e junta-se aos outros. Não pode tornar-se sujeito ativo (ser plenamente) senão unindo-se a outros. O grupo se constitui quando um conjunto de indivíduos se une numa práxis comum. A práxis de grupo é consciente e livre, como a práxis individual. Ela foge da dispersão e faz ressurgir a liberdade, uma liberdade dessa vez comum a um grupo (CAUBET, 1963, p. 79).

Apesar de a cidade de São Paulo ser descrita pelo narrador-personagem como um local que proporciona liberdade diante da coerção social sobre as questões do homoerotismo, as visões negativas que a definem também em um local caótico demonstram o quanto o ambiente pode ser hostil. Logo, sensações de medo e insegurança, bem como de desorientação e ansiedade, surgem diante das situações vivenciadas nas ruas dessa metrópole, o que pode ser visível na progressão textual da narrativa. Esses recursos são usados de forma intencional, procurando trazer nuances reveladoras sobre as sensações do narrador:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. O vento arrastava latas vazias e folhas de jornal pela rua, janelas batiam, pessoas fechavam apressadas as portas das lojas, das casas, os homens cerravam com força as marquises metálicas das

bancas de revistas. Um trovão explodiu distante, depois outro, mais perto. Um cão ganiu, depois uivou. Vai cair uma tempestade, pensei, e comecei a caminhar rápido em direção ao Ibirapuera, à procura de táxi ou ônibus, antes que as ruas ficassem alagadas, intransitáveis, a cidade em estado de calamidade, como em todas as tardes de verão. (...) Era quase noite quando parou de chover. Nos lados de Pinheiros, o céu tinha tons púrpura no alto, depois diluídos lentamente até o laranja, então mais intensos, luminosos, dourado perto do horizonte que a gente nunca via. Atravessei devagar o parque deserto enquanto ouvia ao longe as sirenes das ambulâncias, carros de polícia e bombeiros (...) Não havia ônibus nas ruas alagadas, os táxis passavam cheios, jogando água barrenta nas pessoas amontoadas, à espera de condução. Resolvi andar até em casa, mas antes entrei num bar, pedi um conhaque. O rádio falava do temporal, favelas desabadas, carros levados pela enxurrada, congestionamento, um edifício evacuado, não seria impossível que fosse o meu (ABREU, 1990, p. 23).

Em sua busca por Dulce Veiga, a personagem se depara com diferentes pessoas entrando em contato com distintos estratos socioculturais. Isso fica mais claro quando o narrador descreve o edifício onde reside, comparando-o com um “cão sarnento” e com um “doente terminal”. Ao adentrar no edifício, enquanto ele sobe as escadas e, através dos sentidos de cheiros e barulhos, descreve os demais moradores, dentre eles as idosas, os estrangeiros, os michês e religiosos, e até mesmo o seu vizinho mais próximo, menor de idade, que se vestia como mulher, assumindo uma nova identidade feminina, o qual residia com a mãe.

Apesar de ser um sujeito intelectual, o protagonista do romance também está à margem, pois não ocupa um espaço de poder econômico ou social. Além disso, faz parte de uma minoria social por conta da sua sexualidade. O romance, portanto, aborda a figura do indivíduo isolado, segregado e vivendo como anônimo na metrópole impessoal e alienante. Desde o início a narrativa caracteriza, através do protagonista, o retrato do homem inserido no caos da pós-modernidade, vivenciando relações frágeis e em conflito existencial constante (GOULART, 2020, p. 69).

Dessa forma, nota-se, na construção do espaço na obra de Caio Fernando Abreu, essa diversidade de questões sociais que, por muito tempo, foram motivo de exclusão social, tabus e compõem, em sua maioria, a população periférica das cidades grandes. Para o Pós-graduado em Letras Éder Alves de Macedo, a obra utiliza recursos narrativos típicos do romance que trazem elementos do espaço físico para descrever e contemplar sentimentos vividos pelos personagens, como se os mesmos se confundissem ou se mesclassem com a natureza ou ambiente ao seu redor:

Assim, nesse romance, o que comumente é dicotomizado como subjetivo e objetivo é planejado, a saber, o interno e o externo interagem e unificam-se. Como fenômenos, os elementos espaciais da trama são objetos filtrados pela consciência intencional do narrador: a diegese romanesca é produto de uma

consciência intencional que transmuta o mundo; com isso, apontar elementos do espaço romanesco é revelar a consciência do narrador (MACEDO, 2013, p. 13).

Nesse sentido, a narrativa utiliza de tais recursos para revelar a subjetividade do jornalista. A descrição das personagens que estão à sua volta no edifício em que mora demonstra a influência que o ambiente e as outras pessoas têm em sua vida e a forma de encarar o mundo, bem como a observação ao ambiente externo e à sociedade. Em outra menção aos moradores do edifício, a personagem declara não ter visto nenhum de seus vizinhos: “Não sei bem como, mas consegui entrar em casa sem cruzar com nenhuma das velhinhas, dos michês argentinos, Jandira e Jacyr – ou Jacyra” (ABREU, 1990, p. 67).

Podemos entender como um contraponto intencional ao dia em que relata a presença de cada um deles, pois dessa vez a personagem estaria olhando para si mesma, mergulhando em uma reflexão de si própria, o que é confirmado, em seguida, em que descreve o que lhe chama a atenção, que não são mais os vizinhos, mas a descrição da desordem de seu apartamento.

A descrição de seu apartamento, como sendo o ambiente mais íntimo e que tem relação mais profunda com a personagem, indica traços de seu estado de humor e, sobretudo, de seus sentimentos:

Atrás da porta, apenas pó, roupas espalhadas, latas de comida abertas, livros empilhados, discos fora das capas, cinzeiros cheios, jornais desfolhados. (...) Entre essas imagens e o apartamento que parecia ter sobrevivido a um terremoto (ABREU, 1990, p. 67).

Partindo do pressuposto de que a descrição do ambiente a sua volta deve revelar a consciência do narrador, a bagunça não está associada somente ao modo de vida da personagem, a fim de dedicar-se ao emprego, mas também a bagunça na qual encontram-se seus pensamentos, sentimentos, a desorganização e o descontrole sobre a sua própria vida, a falta de reação ao que aconteceu com ele e ao que acontece ao seu redor, e também sobre a inércia em que se encontra após a partida de Pedro.

Não obstante, o uso de entorpecentes e a venda de drogas também estão presentes em sua obra, que discutiremos mais adiante, além do homoerotismo. Assim, é importante compreender que a descrição desses espaços dão indícios a respeito da construção da identidade da personagem, da visão que possui de si próprio e da sensação de pertencimento ao local em que ele reside.

De acordo com Caubet (1963), Sartre, filósofo existencialista, julga que, tendo suprimido Deus pai, é necessário enfrentar as coisas como elas são, e assumir as

respectivas responsabilidades. Somos nós que damos sentido à nossa vida, que não tem nenhum, a priori, "pois a liberdade é existência, e a existência em si precede a essência". A partir da análise do texto de Caio Fernando Abreu, vemos o rompimento com a fé, com Deus e a procura pela visão realista das coisas sem a interferência de misticismo, conforme o próprio personagem declara após um diálogo com a moradora do apartamento em frente ao seu, Jandira, a qual lhe havia sugerido que procurasse-a no dia seguinte para jogar os búzios:

Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Eu estava farto do invisível (ABREU, 1990, p. 39).

Sendo assim, identificamos a influência da corrente filosófica existencialista, segundo a qual o homem é o responsável pelos seus atos e suas consequências, bem como para dar sentido a sua vida e a sua existência. Para Sartre, o homem é livre para fazer suas escolhas, e as escolhas individuais resultam em um conjunto que forma o mundo. O homem é capaz de construir a si mesmo, de forma autônoma e deliberadamente, apesar de sua origem, fatores biológicos e genéticos, de suas condições financeiras e sociais. Para Sartre, é possível que o homem dê a sua vida algum sentido nesse mundo absurdo, por mais que o filósofo tenha uma visão pessimista recorrente (CAUBET, 1963). Da mesma forma, a busca pela identidade perpassa a relação entre indivíduo e comunidade torna-se ambivalente – o que se refletirá nas relações interpessoais. Sendo assim, dependendo do grau de pertencimento à comunidade, a angústia se dá pela sensação de estagnação, de mal aproveitamento das oportunidades, de carência por maior liberdade. Após isso, pode ocorrer a sensação de vazio e insegurança (REGIS, 2015). Da mesma forma, para Foucault, é abordada a questão da sexualidade:

Para Foucault, caberia a cada indivíduo tomar as decisões acerca de suas práticas sexuais ou não. Este trabalho constituiria, então, a identidade de cada um, 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 (MADLENER, 2007, p. 94).

3.3 A (DES)construção da personagem

O que reforça ainda mais a relação da descrição minuciosa dos espaços e personagens na obra de CFA, bem como a sua procura por Dulce Veiga, para com a construção da personagem, é a ausência da menção ao nome do narrador-personagem. O nome é o primeiro dado sobre a identidade do indivíduo, aquele que lhe é dado no momento em que é concebido, e que deverá acompanhá-lo até o fim de sua vida, mas que não é escolhido pelo próprio indivíduo, e sim por seus pais - normalmente. Diante dessa análise, o leitor da obra "*Onde andaré Dulce Veiga?*" encontra-se diante de uma personagem à procura de sua verdadeira identidade, a qual está sendo estabelecida em meio a um ambiente caótico, a partir de uma crise existencial vivida pelo jornalista. Logo, estabelece-se um rompimento com muitos simbolismos de seu passado, como se quisesse esquecer fatos ou coisas a respeito de si mesmo e, talvez, construir para si uma nova identidade.

Em um diálogo com Castilhos - editor chefe - a respeito de Dulce Veiga, o qual lhe pergunta se a havia conhecido, a personagem principal – jornalista – declara ter receio de recorrer às memórias antigas: "Lembrar, tão perigoso. Mas tentei" (ABREU, 1990 p. 48).

Em seguida, a personagem se encontra diante da máquina de escrever a fim de desenvolver uma crônica, a pedido de Castilhos, a respeito de Dulce Veiga. No entanto, expressa o seu desejo de estar em outro lugar que não ali. Finalmente, ao ignorar o que está ao seu redor e olhando apenas para o seu interior, a fala da personagem demonstra, mais uma vez, uma reflexão existencialista:

Só e submisso, perdido no centro desse cruzamento confuso, no meio do terror de não ser mais capaz, sem nada nem ninguém que pudesse vir em meu socorro, além da própria coisa em si, e ela mesma traiçoeira, talvez assassina, escorregadia feito serpente, ainda e talvez para sempre informe, porque eu, o único capaz de apreendê-la, poderia deixá-la fugir, esse o terror maior, de repente abri os olhos (...) (ABREU, 1990, p. 53).

Para que o jornalista pudesse escrever a crônica a respeito de Dulce Veiga, ele deveria acessar sua memória, confrontar-se consigo mesmo, com seu passado. Sendo assim, é possível notar uma intenção de escapar dessa ação necessária para a escrita e um receio de que isso pudesse fazê-lo mal de alguma forma. A lembrança de quando o jornalista viu Dulce Veiga pela segunda vez está associada a outros acontecimentos vivenciados por ele, que remetem a sua orientação/condição sexual.

Ao seu redor, temos o ambiente caótico do jornal e o barulho que parece causar estresse à personagem. A sensação do tempo chegando ao final aparenta causar ansiedade e, ao lembrar de sua própria vida enquanto finaliza a crônica, ela declara:

À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos –, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim (ABREU, 1990, p. 55).

Nota-se, então, nesse contexto, a subjetivação e a relativização do ser através do aprofundamento existencial, no qual há, em um primeiro momento, uma tentativa de evitar estabelecer relacionamentos duradouros, o que pode indicar incertezas ou medos a respeito de sua sexualidade.

O texto brilhante de Caio Fernando Abreu estabelece uma forma de quebra-cabeça para o leitor, já que descreve, através dos ambientes, sensações, músicas e cheiros, a presença de algumas personagens. Quando lembra a primeira vez que vira Dulce Veiga, relata um cheiro pertencente a uma terceira pessoa na sala, mas que não consegue ver o seu rosto:

Mas devo ter sentido a presença de alguém, algo como uma respiração arfante, um perfume adocicado de jasmim, dama-da-noite, manacá ou outra dessas flores assim antigas, excessivamente perfumadas. Fiquei parado no escuro, até começar a perceber algumas formas mais definidas pelos cantos (ABREU, 1990, p. 34).

O mesmo cheiro de dama-da-noite que lhe causa náusea é identificado na casa de Rafic: “Para agravar as coisas, o perfume de dama-da-noite solto no jardim me dava vontade de vomitar” (ABREU, 1990, p. 101).

E, diante do diário encontrado, os escritos de Dulce Veiga confirmam que o motivo pelo qual ela havia partido era, provavelmente, Rafic. Assim, o cheiro presente no apartamento de Dulce Veiga e na casa de Rafic estabelece a ligação da relação amorosa entre os dois, que também é descrita na carta, bem como revela o verdadeiro interesse de Rafic em encontrar a cantora:

R. soube que tenho andado com Saul. Disse que vai mandar fazer uma investigação sobre ele. Não posso romper completamente com R. Saul não compreende. Há coisas, eu disse. Tenho usado sempre mangas compridas (ABREU, 1990, p. 189).

O detalhamento da narrativa, do ambiente e dos sentidos da personagem constroem a história, desvendam mistérios, paixões proibidas, e também conflituosas. Porém, até o momento, a narrativa voltada para a investigação a respeito da cantora Dulce Veiga, de forma sutil, revela a história também da personagem. Em seu novo emprego, o jornalista, além de evitar os problemas pessoais e lembranças, também não está atento a dedicar-se a sua vida pessoal. Todas as suas ações parecem voltar-se ao trabalho e ignoram aspectos de sua intimidade, como, por exemplo, o fato de não ter aberto logo em seguida a carta de Lydia, uma amiga íntima, ex-namorada e antiga moradora do apartamento no qual ele reside.

(...) e só agora percebia que, durante todo esse tempo, não fizera outra coisa senão permanecer consciente do estar inconsciente dele no meu pensamento, no trânsito do espaço em branco entre esses versos e aqueles outros, que diziam olhai o fundo dos meus olhos, por este prisma de lágrimas, olhai, olhai, e avistareis (...) (ABREU, 1990, p. 75).

A carta de Lydia, assim como o cartão postal guardado na gaveta, que recebeu de Pedro, remetem à sua sexualidade, motivo verdadeiro pelo qual ele os ignora, pois, ao fazer isso, não está tentando esquecer somente o amor “perdido” de Pedro, mas a verdade revelada sobre si, a qual ele deve encarar. Apesar de todo o esforço, a personagem se declara, ainda que nas entrelinhas de seus atos, quando faz do fragmento “**no trânsito do espaço em branco entre esses versos**” o seu conflito existencial. Outra parte que merece destaque é quando a personagem cita “**olhai no fundo dos meus olhos**”, remetendo ao profundo do seu ser, ao seu íntimo que, por um viés Freudiano, é e/ou seria o seu inconsciente, sendo revelado por seus sentimentos e o seu “eu” verdadeiro.

Esses elementos podem indicar uma fragmentação da identidade da personagem ou mesmo uma desconstrução de si próprio, necessária para a mudança pela qual a vida dessa personagem está passando, bem como o processo de aceitação. Outrossim, à medida em que se inicia a procura por Dulce Veiga, há um reencontro consigo mesmo vivenciado pela personagem. Assim, aos poucos, são levantadas questões de relacionamentos pessoais, amorosos, de sua sexualidade e, também, de sua preocupação com o HIV:

Minha roupa estava encharcada, vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas (ABREU, 1990, p. 32).

O sentimento de atribulação da personagem a respeito de todas as questões de sua vida íntima parece ser o motivo dele optar por um estilo de vida anônimo e sem cultivo de

relações interpessoais. Lydía era alguém de seu passado, que lhe traz à tona questões de sua identidade anterior, de quem ele julgava que deveria ser. Outrossim, o medo de estar contaminado com HIV também revela questões frequentemente relacionadas ao homoerotismo, uma vez que a doença era associada aos gays na e da época e, comumente, era transmitida por meio do sexo sem proteção e com uso de drogas injetáveis. A personagem mostra receio de que possa estar doente devido a ter se relacionado com Pedro. Diante disso, a personagem descreve, de forma sutil, ao longo do romance, sentir os sintomas da AIDS: febre, sudorese noturna, glândulas linfáticas inchadas, perda de peso, manchas vermelhas ou púrpuras na pele. A incerteza sobre a doença também traz à tona as sensações de desorientação e confusão sentidas pela personagem.

A menção ao espaço do apartamento “vazio” remete à solidão vivida por ela, inserida em um contexto de uma cidade que possui muitos habitantes, mas com um estilo de vida individualizado, que causa um isolamento ao indivíduo, evitando o estabelecimento de relações duradouras, promovendo relacionamentos frágeis, ou mesmo evitando e dificultando qualquer vínculo com outra pessoa, o que se revela por meio deste fragmento: “Ninguém me visitava àquela hora, ninguém me visitava sem telefonar, ninguém me visitava” (ABREU, 1990, p. 71).

Sendo assim, a personagem remete aos seus relacionamentos frágeis e sua ação no sentido de evitar estabelecer esses vínculos amorosos ou sentimentais com outras pessoas. Nesse sentido, a busca por Dulce Veiga, de acordo com Milene Goulart (2020), não se trata apenas de resolver o mistério sobre a cantora, mas é, também, uma busca pessoal, o que fica evidente na frase dita pelo jornalista após conhecer a filha de Dulce Veiga, vocalista da banda “Vaginas Dentadas”: “Mas, eu quis dizer. Eu precisava falar de Dulce Veiga. Dela, de mim, do tempo” (ABREU, 1990, p. 30).

3.4 A crise existencial

Um fragmento da obra remete ao pensamento filosófico existencialista de que o ser humano possui a capacidade de construir a si mesmo, rompendo com o determinismo. O jornalista, ao seguir uma mulher que ele julga ser Dulce Veiga, entra em um hotel e encontra o antigo pianista de Dulce e, após indagar sobre onde está Dulce Veiga, a resposta do pianista mostra ainda mais a influência do existencialismo:

Diferente, diferente. Será que as coisas poderiam mesmo ser diferentes do que são? Não sei se não existe um plano traçado, como um destino, um roteiro. Houve um momento, aquele momento do show, em que ela poderia ter-se

tornado a maior cantora do Brasil. E eu teria ido junto com ela. Roma, Paris, Nova York. Não aconteceu, só isso. Não aconteceu desse jeito, ela não quis (ABREU, 1990, p. 65)

A expressão “ela não quis” indica que, se Dulce Veiga quisesse, o desfecho da história poderia ser diferente. Ou seja, as questões existencialistas, novamente em pauta, a partir de reflexões sobre o ser, sobre predestinação, indicando o livre arbítrio e a forma como esse conjunto de ações da cantora influenciou o espaço a sua volta e, também, as outras pessoas, inclusive ao jornalista que estava a sua procura. O existencialismo se faz importante, pois ele influencia na busca pela identidade da personagem, onde, aparentemente, sente-se fora do controle de sua vida a partir do momento em que deve ressignificar questões afetivas e sexuais que havia aprendido para poder reconhecer a si mesmo como homossexual.

O romantismo tinha consciência de que o nascimento do indivíduo moderno é fruto de uma capacidade do homem se desdobrar sobre si próprio e perceber sua cisão em relação ao mundo (FRANÇA, 2012, p. 14).

Logo após a sua busca, o encontro com um jovem no “Bar do Jornal” revela um desejo íntimo. O contato com Filemon, um jovem religioso que relata ter lido um dos livros escritos pelo jornalista, deixa-o desconcertado. Em seguida, a personagem principal volta à sua procura por Dulce Veiga, como forma de se retirar de tal situação, na qual Filemon falava a partir de uma abordagem religiosa e, então, ao se despedir de Filemon, cedeu ao desejo de beijar os lábios do rapaz, retirando-se rapidamente e indo ao encontro da mulher que estava do lado de fora do estabelecimento. Contudo, o beijo possuía algum significado que será revelado mais adiante e, como toda procura por Dulce Veiga, entre pistas sobre a cantora, há cada vez mais revelações sobre a sua própria identidade. Sendo assim, o beijo dado em Filemon não significa apenas ceder a um desejo, a um impulso, mas sim o reconhecimento de si próprio como homossexual, mas ainda não revela a sua aceitação.

Dessa forma, o autor levanta a questão de que as escolhas do indivíduo constroem a sua história, e não está atrelado o futuro a um destino já estabelecido, mas que será construído pelo próprio indivíduo, semelhante às teorias de Sartre. Essa reflexão se faz necessária ao personagem, pois a crise existencial na qual ele se encontra foi impulsionada por um conflito de identidade atrelado a sua sexualidade, que é revelado aos poucos. Sendo

assim, a personagem tenta suprimir as memórias relacionadas a Pedro e recuperar a sua identidade antes do romance homossexual que vivera.

E o poema, o poema ainda estava lá, manchado de café. A única mancha do apartamento, parecia proposital. Tive um impulso de guardá-lo imediatamente, junto com todas as outras lembranças de Pedro, que recolhera e escondera de mim mesmo, eu era louco por Diane Keaton, por Deborah Bloch, sempre as ruivas (...) (ABREU, 1990, p. 111).

Nesse trecho, fica clara a intenção de recuperar a sua identidade anterior a Pedro e o desejo de suprimir as lembranças relacionadas a ele. O bilhete de Lygia fazia menção a sua vida antes de Pedro, em que ele se percebia apenas como heterossexual e, então, Lydia significa a sua identidade anterior. A expressão “escondera de mim mesmo” revela a preocupação de negar a si mesmo a sua verdadeira essência, além de evitar o pensar no amado. De acordo com Foucault, a sexualidade é regida por o que ele chama de dispositivo sexual, um conjunto de regras, crenças, moralidades que constroem a sexualidade bem como “disciplinam” o ato sexual. A sexualidade, por sua vez, tem o poder de tornar o sexo uma verdade sobre o indivíduo, pois, para Foucault, por meio do sexo se pode “alcançar as profundezas do ser” (MADLENER, 2007, p. 109).

Nessa perspectiva, ao ter contato com o sexo homossexual, a personagem tem contato com o seu próprio ser, com a sua essência a qual desconhecia ou reprimia durante tanto tempo. Logo, os “dispositivos sexuais” conceituados por Foucault havia ensinado verdades morais a respeito do ato sexual hétero e homossexual para a personagem de tal forma que ele relutou a encontrar-se a si mesmo e, também, a aceitar a si mesmo como homossexual. Nos trechos a seguir, são identificados esses aspectos:

O beijo de Pedro não era desses de amigo bêbado, encharcado de álcool e solidariedade masculina, carência etílica ou desespero cúmplice. A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem. Ele era bonito. Todo claro, quase dourado. Tentei afastá-lo, repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Todos os medos de todos os riscos e desregramentos. (...) Pouco e mal, e quase sem prazer, mas era assim que tinham me ensinado que devia ser. Assim eu conhecia o amor das mulheres. (...) Eu estava aterrorizado pela ideia de gostar de outro homem (ABREU, 1990, p. 113).

Nota-se, então, uma revelação da personagem a respeito de sua identidade construída até o momento, identificando a prática sexual entre dois homens como algo que não estava de acordo com as regras, as quais ele aprendera desde sempre. Logo, a personagem sente medo e revela que até então somente viveu conforme o que lhe tinha

sido ensinado. Além disso, denota não ter quase nenhum prazer ao ter feito sexo com mulheres e, então, percebe e confirma a sua preferência sexual - diante disso, sente-se em conflito, dizendo estar “aterrorizado”. O terror não existe exatamente pelo fato dele gostar de outro homem, mas de desconstruir uma identidade até então formada de acordo com as regras estabelecidas: sejam elas culturais, seja pela educação vinda de sua família, seja pela repressão moral da sociedade.

Porém, a partir daí, a personagem começa a olhar com maior naturalidade para o seu relacionamento com Pedro, descobrindo não somente outras verdades a respeito de sexualidade e moralidade, mas também de si próprio:

E nós jantamos juntos, fomos ao cinema, ao teatro, ouvimos música, sentamos nos bares, acendemos os cigarros e enchemos os copos um do outro. Durante semanas fizemos todas essas coisas que as pessoas fazem quando querem ficar juntas, vivendo uma a vida da outra. Depois voltávamos para casa e ele sempre tornava a me beijar, insistindo que fôssemos para a cama. (...) Só alegria, eu senti com Pedro. Uma alegria que era o avesso daquela que tinham me treinado para sentir (ABREU, 1990, p. 114).

Percebe-se a construção de um romance mesclado ao espaço. São Paulo é descrita como uma cidade que oferece a possibilidade de liberdade para os amantes desfrutarem de seu romance em espaços públicos, sem restrições devido à sua orientação sexual. Para o existencialismo, a liberdade está arraigada no poder que o indivíduo tem para construir a si mesmo. Quando analisado através da obra de Caio Fernando Abreu, sob a ótica das particularidades do romantismo, é inevitável observar a construção do sujeito, atrelada aos aspectos do ambiente em que ele se encontra. O amor romântico descrito por CFA é mencionando em lugares frequentados por amantes, como o cinema, o teatro, bares, como se essa construção de relacionamento devesse estar atrelada a esses locais e, também, como forma de mostrar a intensidade da paixão e a naturalidade como o romance ocorre. Por outro lado, a própria narrativa estabelece uma sequência de fatos que remetem ao lazer, à paz e tranquilidade, bem como à felicidade das personagens. Neste romance, o foco não está na história de amor em si, mas nas questões do homoerotismo e tabus existentes na sociedade, que colocam o indivíduo frente a uma crise existencial entre o que, culturalmente, a sociedade impõe que ele deveria ser e o que ele realmente é, através da estigmatização do homoerotismo.

Para Sartre, ao tomar uma decisão, o homem tem o poder de escolher voltar ou não, nada o impede, mas deve assumir as consequências de qualquer uma das escolhas que fizer. Sendo assim, a personagem, ao assumir um relacionamento com Pedro, começa a ser

despersonalizado, desconstruído, vivendo apenas para a sua paixão, o que é uma característica do movimento Romantismo literário. Porém, isso gera uma consequência que é expressa no vazio existencial, característico do existencialismo, que se apodera da personagem à medida que ele se afasta de Pedro, seu amado. Ainda a respeito do existencialismo presente na obra de Abreu, Sartre postula que a existência precede a essência. Nessa perspectiva, o romance vivido pela personagem parece definir uma nova essência e, assim sendo, o que está além do amor que ele sente por Pedro não compõe a sua essência, já que ele apenas existe até que encontre novamente o seu amado. Como uma criança que depende inteiramente de sua mãe para a sua sobrevivência, crescimento e desenvolvimento, a personagem está em uma condição de dependência da essência do romance para a sua (re)construção e desenvolvimento diante de uma nova realidade.

Os dias se interrompiam quando ele ia embora. Recomeçavam apenas no mesmo segundo em que tornava a chegar. Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais. Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro. Eu queria que voltasse, não conseguia viver outra vez uma vida assim sem Pedro (...) Mas Pedro não voltou, eu não voltei (ABREU, 1990, p. 115).

Logo, o rompimento com o amado faz com que a personagem se esvazie de seus sentimentos e comece a sua procura por sua personalidade, dessa vez autêntica, construída por sua própria essência, ou recuperar a antiga identidade de sua existência, o que inicia o processo de uma crise existencial. Para Freud, o homem é dominado pelo desejo, pela paixão e por forças inconscientes, e não se constitui apenas de consciência, racionalidade e razoabilidade, o que explica o quanto a paixão vivida pelo jornalista com Pedro é capaz de interferir em seu julgamento da realidade, em suas decisões pessoais e sua consciência sobre si mesmo, mudando sua perspectiva sobre o mundo de forma irreversível. Assim, a narrativa conta com recursos que auxiliam a remeter esses significados, como, por exemplo, a gaveta, a qual significa o íntimo, o profundo, o que não quer ser lembrado, mas também não pode ser extinto de seu ser. Por esse motivo, os itens eram guardados na gaveta, e não jogados ao lixo:

Fechei a gaveta, eu não podia lembrar. Era preciso encontrar Dulce Veiga, manter aquele emprego e continuar a viver. Mesmo sem encontrá-la, mesmo que Pedro jamais voltasse (ABREU, 1990, p. 117).

O fato de o autor manter a sequência entre os acontecimentos, “fechar a gaveta” e “encontrar Dulce Veiga”, mostra que a personagem necessitava, outra vez, continuar a sua

procura, não apenas por Dulce Veiga mas, por si mesma, o que fica mais claro quando ela pontua que era “preciso” “continuar a viver”, independentemente de outra pessoa, de regras e influências da sociedade, isso significa que a personagem deveria encontrar, então, a liberdade que é inerente à existência, para Sartre, e começar a sua construção de si mesmo, encontrando sua própria essência. A análise Freudiana propõe, diferentemente dos românticos, a psicanálise (FRANÇA, 2012), a qual não elogia a noite, o desejo incontrolável ou o dia, ela apenas admite a força desses impulsos irracionais e inconscientes, como o vivenciado pela personagem diante de Filemon, ao lhe dar um beijo sem ponderar as circunstâncias. Inclusive, tal episódio relata nada além de uma ação de autorreconhecimento da personagem, como se testasse os seus sentidos para comprovar o seu impulso, para afirmar a sua atração por outro homem além de Pedro, ou como se buscasse despertar a sensação - ou encontrar a essência - que o movia antes da partida de Pedro. Para Freud, isso implica em um processo para a superação ou compreensão de si mesmo, a fim de alcançar o autoconhecimento e o controle de si próprio:

O caráter revolucionário de Freud estaria justamente em mergulhar nas profundezas humanas, na obscuridade da psicologia, tal como fez o romantismo, mas compreender que o futuro e a cultura dependem de uma constante tentativa de retorno às luzes e à razão. Mesmo que a força do inconsciente seja inevitavelmente constante, não há no final das contas outro objetivo para Freud senão o de proporcionar ao homem a condição de liberdade, mesmo que precária e provisória. Somente a razão pode proporcionar essa sensação de domínio e suposta segurança. Entregue aos instintos, à pulsão e à natureza, o homem seria um prisioneiro de algo que dentro dele mesmo se motiva apenas buscando saciar de forma predadora os desejos mais egoístas e, quando sob a égide da pulsão de morte, autodestrutivos (FRANÇA, 2012, p. 49).

Tão logo a personagem reflete sobre si mesma quando revela comportamentos baseados na razão e na cultura que lhe fora passada e aprendida a respeito do homoerotismo mas, ao mesmo tempo, mostra-se descrente, confusa e crítica. Ceder a um desejo de seu inconsciente ou de seu instinto também mostra uma ruptura com as crenças de tradições e costumes impostos a ela, semelhante à atitude que tivera ao início da obra, quando a personagem sente que deveria ir à igreja ou mesmo realizar o sinal da cruz, mas não o faz. Esses fatos mostram o desenvolvimento de um senso crítico dotado de autenticidade, liberto de crenças e regramentos.

Nesse sentido, tal comportamento fora impulsionado por um evento pelo qual a personagem passou e, na trama, o estopim foi o relacionamento com Pedro. No entanto, Pedro era também a sua nova realidade, além de ser, de certa forma, uma fonte de aprendizado sobre o seu novo “eu”. Por esse motivo, o rompimento deixa a mercê qualquer

possibilidade: como voltar a sua identidade antiga ou assumir sua nova identidade? O abuso de álcool e o uso de drogas, bem como embriagar-se durante a investigação a respeito da localização de Dulce Veiga revelam comportamentos autodestrutivos, bem como o uso de medicamentos como o Lexotan, utilizado como calmante - provavelmente com o intuito de adormecer e fugir, escapar da realidade. Dessa forma, é possível perceber uma forma de o jornalista procurar fugir de seus conflitos internos, ignorar seus impulsos e sua natureza, tentando obter o controle de si mesmo, em negação à sua realidade. Nos trechos a seguir, fica clara a intenção da personagem em convencer mais do que as demais pessoas ao seu redor sobre a sua sexualidade, mas também a si mesmo, por meio de seu comportamento:

Sem controlar, imaginei algumas coisas muito taradas. Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual, eu disse que precisava falar sobre Dulce Veiga. Em particular, acentuei (ABREU, 1990, p. 128).

Em seu segundo encontro com Filemon, há outra tentativa de convencer a si próprio de que o romance com Pedro deveria ser um acontecimento isolado: “Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual.” (ABREU, 1990, p. 161). Isso nos leva a refletir, através da citação acima, acerca da construção da identidade da personagem, que indaga quanto a sua sexualidade no que tange às questões relacionadas aos seus romances – acentuando, assim, que o personagem Pedro era a primeira e única pessoa com quem tivera relação homoafetiva. Logo, além de compreender que o protagonista teve outras relações de viés heterossexual, temos o entendimento de que a relação de identidade dessa personagem está em contínua formação.

3.5 (RE)construção da identidade

Tendo em vista os fragmentos da obra que citamos nas seções anteriores, fica ainda mais evidente o conflito entre a razão e o inconsciente da personagem. O descobrimento sobre o seu impulso sexual, sobre a sua real atração pelo sexo masculino, dá-se aos poucos, como se a personagem passasse por um processo de reconhecimento, de aceitação, como se o conflito fosse aos poucos sendo desfeito. Porém, aquela parte racional tenta, ainda que inutilmente, convencer a si mesmo do contrário.

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 (MADLENER, 2007, p. 23).

De acordo com Francis Madlener, a identidade é construída de modo a estabelecer uma fronteira com o seu oposto, sendo que, no contexto do homoerotismo, o seu oposto é o heterossexualismo. Sendo assim, para a personagem, a construção de sua identidade só pode ser estabelecida a partir do momento em que a mesma estabelece essa fronteira, que delimita a sua identidade, o que é difícil para a personagem. Por esse motivo, ele tenta definir a si mesmo, “(...) já que excluindo Pedro, eu não era homossexual”, pois assumir o oposto seria abandonar de uma vez por todas a sua identidade heterossexual. Entretanto, a identidade sexual tende a ser instável, mutável e volátil. De acordo com Medlener (2007), tanto a identidade sexual íntima quanto a relação com outros indivíduos é, constantemente, rearranjada, desfeita e refeita de acordo com as experiências complexas vivenciadas pelos sujeitos, por fatores culturais, por fatores educacionais e, também, devido a marcadores sociais como gênero, raça, geração, nacionalidade, aparência física, entre outros.

Outro ambiente que pontua a questão do homoerotismo da obra é o teatro, considerado como um local em que é provocada a reflexão sobre a realidade por meio das tramas, e também a reprodução cultural. O local será palco de uma obra orientada por Alberto Veiga - ex-marido de Dulce - cuja temática é o homoerotismo. Ao assistir à peça, o jornalista aguarda Alberto Veiga, ex-marido de Dulce Veiga, em busca de pistas sobre a localização da cantora. Conforme esperado, a cena de um beijo entre dois homens causa uma série de reflexões na personagem:

A cena de amor entre Arandir e Arturo na verdade acontece apenas na mente erotizada do pobre Aprígio. Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos. O amor que Aprígio sente é impossível, e o amor que acontece entre os outros dois, arquétipo da morte, mera fantasia. Mas o amor verdadeiro, se é que existe, entre homens ou mulheres, onde fica? Numa gaveta fechada, tive vontade de dizer. Nas costas de um cartão postal, sob uma ponte no Sena: *mélancolie* (ABREU, 1990, p. 126).

Aos poucos, a personagem vai revelando seus sentimentos a respeito da partida de Pedro e refletindo sobre o que acontecera, sobre si mesmo. A cena que presenciou no teatro traz a reflexão sobre o preconceito enraizado na sociedade a respeito do homoerotismo, sendo assim, a personagem sente vontade de expressar seus sentimentos, talvez por identificar Alberto Veiga como alguém capaz de compreender a sua situação,

mas permanece calado, mantendo quase como um segredo a verdade sobre si, apesar do desejo de assumir a sua identidade.

O céu tão claro lá fora. Nem uma nuvem no céu de fevereiro. Parado na frente do teatro, dentro do calor mais leve de quase cinco da tarde, escutei uma espécie de silêncio. Que talvez estivesse dentro de mim – um pouco escurecido pelo mofo do teatro, um pouco tonto depois de ouvir Alberto Veiga, um pouco esvaziado, como a tarde. (...) O sol batia direto na minha cara branca. Era bom o sol, depois daquelas horas enfiado no teatro escuro, em lembranças escuras (ABREU, 1990, p. 130).

Outra vez, o narrador-personagem revela sua consciência por meio dos fatos e do ambiente. Ao relacionar o ambiente escuro com lembranças escuras, mostra a intenção de reprimir essas lembranças. Além disso, o sentimento de esvaziar-se, de escutar o “silêncio que talvez estivesse dentro de si”, remete a um sentimento, pela primeira vez, distante da sensação caótica, de confusão, atordoamento. Talvez, algo começa a mudar na perspectiva subjetiva da personagem a partir desse momento: “Eu não queria nada, eu não queria ninguém. Como Dulce Veiga, o que eu queria era encontrar - outra coisa” (ABREU, 1990, p. 140).

Conforme a personagem desvenda o mistério, revela coisas a respeito de si mesmo. A primeira descrição sobre a poltrona verde em sua memória indica que, assim como as demais lembranças a respeito de Pedro, ela estava “guardada”:

Era uma poltrona clássica, uma bergère forrada de veludo verde. Procurei em volta algum tom de verde semelhante àquele. Não havia nenhum. Folhas que jamais recebem sol, musgo, fundo de garrafa – um pedaço de vidro que achara certa vez na areia, tão verde e polido pelo sal e as águas que era como se tivesse absorvido a cor das profundezas do mar. Era assim, o verde da poltrona (ABREU, 1990, p. 23)

Porém, após o desfecho da obra, a descrição da poltrona muda, não estava mais guardada em um esquecimento, mas era como qualquer outra lembrança e, talvez agora, não tinha tanta importância ou impacto sobre a personagem:

sem ter certeza se seria realmente a voz dela, aquela voz meio rouca, densa como o veludo verde daquela poltrona que agora parecia remota, perdida num quarto imundo de uma cidade no sul (ABREU, 1990, p. 199).

Essa mudança de perspectiva ocorreu após a personagem enfrentar suas lembranças, confrontar seus medos e estabelecer novamente uma identidade. Isso ocorreu após a personagem encontrar com Saul, novamente: “é preciso ser capaz de amar meu nojo

mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu” (ABREU, 1990, p. 185).

A poltrona verde remete à lembrança de um beijo entre a personagem e outro homem, o que, provavelmente, mexeu tanto com seus sentimentos e pôs em pauta a sua sexualidade que ele quis enterrar a lembrança nas profundezas de seu ser. Então, fica clara a relutância da personagem em ter que lembrar de Dulce Veiga, lembrar da poltrona verde de veludo, lembrar de Saul e do beijo que recebeu sem explicação alguma, sem um motivo claro. Além disso, a questão da ditadura militar e a situação política de Saul, quando o jornalista o conheceu, agravam a relação do narrador com a sua lembrança, de acordo com Espinelly:

Por conta desse contexto de perseguição, verifica-se mais claramente que, com a liberdade individual (sexual, política, etc.) como mote, a poética de Caio Fernando Abreu demonstra o quanto essa liberdade pode ser negada e invadida. O personagem Saul, ex-amante de Dulce Veiga, era ativista político perseguido pelo DOPS no período da ditadura militar brasileira. Em um tempo em que quem não seguia os moldes ditados para manter a ordem e a pureza precisava ser punido (ESPINELLY, 2007, p. 69).

Logo, ao reencontrar Saul, durante um processo de reconhecimento de si próprio, ele percebe que deveria não mais esconder as lembranças de si mesmo, mas encará-las. Da mesma forma, quando se dá por conta de que está infectado pelo HIV, a personagem encara o cartão postal recebido de Pedro, o qual estava “escondido” na gaveta. Logo, para Macedo:

A personagem Patrícia é apresentada a partir de uma leitura unicamente externa e superficial: os fenômenos que cercam a consciência intencional são objetos passíveis de uma liberdade de interpretação. Todavia, mais que uma leitura do espaço e das personagens que o rodeiam, o narrador expressa uma caracterização de seu “Eu” existencial. Com isso, as personagens, focos da consciência, assumem função existencial uma vez que, enquanto estereotipadas, revelam, como um todo, o narrador. Nesse sentido, há personagens que não expressam interioridade ao longo da narrativa – Carlitos, Teresinha O’Connor, Raffit –, enquanto há outros que, no decorrer da trama, revelam-se, à medida que também se revelam como alter-egos do narrador: Patrícia, como representante de um amor platônico; Márcia F., portadora do vírus da AIDS; e Saul, representante de sua culpa por achar-se responsável pelo desaparecimento de Dulce Veiga (MACEDO, 2013, p. 114).

Nessa perspectiva, as personagens são importantes componentes da narrativa, uma vez que também possuem significados atrelados ao ponto de vista da personagem narrador. O próximo contexto da narrativa acontece quando o jornalista atinge o objetivo,

encontrando a personagem Dulce Veiga, que estava distante da cidade e dos demais personagens. Por fim, o narrador-personagem aceita a si mesmo e termina a construção de sua identidade, obtendo uma nova perspectiva do ambiente ao seu redor, que não é mais caótico, já que agora possui uma certa paz e beleza.

A chegada a esse novo local transmite, também, a sensação de medo:

Depois do verde da mata lá embaixo, interrompido apenas pelas clareiras de desmatamento, manchas de petróleo no mar, feridas na pele - em terra firme o calor era um muro na nuca. Minhas pálpebras, meus membros começaram a pesar toneladas. Árvores gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos lisos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha. Senti medo (ABREU, 1990, p. 199).

A comparação da mancha de petróleo no mar e as feridas na pele fazem, outra vez, menção à AIDS, através da narração do ambiente em que a personagem está inserida. A definição do local como sendo o verdadeiro remete a todas as questões existenciais, como se a identidade da personagem até então fosse realmente falsa; e a verdadeira encontrou um local longe dos dispositivos sexuais e da coerção social, distante dos regramentos, mais voltada à natureza, e também à natureza do ser, sem definições e sem rótulos, que lhe dava também a liberdade de ser quem ele realmente é.

Além disso, o fato de Dulce Veiga estar distante de todos, exilada, e o fato da personagem ter ido ao seu encontro nesse exílio, ficando também exilada, demarca um novo significado para a busca: exilar-se significa criar uma fronteira tanto no mundo interno, da subjetividade do indivíduo, quanto no mundo externo, nas condições pelas quais essa ação política se firma. Assim, a personagem consegue delimitar as fronteiras de sua identidade, estabelecendo, então, a sua verdadeira essência, distante de toda a coerção social e encontrando, por fim, paz. Para Freud, em determinadas regiões privilegiadas da Terra, onde a natureza provê em abundância tudo o que é necessário ao homem, existem povos cuja vida transcorre em meio à tranquilidade, povos que não conhecem nem a coerção nem a agressão (FRANÇA, 2012).

Da mesma forma, o nome da cidade de destino da personagem, Estrela do Norte, faz menção a encontrar o seu norte, orientar-se no espaço, como se finalmente tivesse encontrado a si mesmo. Isso também fica mais evidente à medida que a personagem faz menção ao local anterior como “alguma cidade do sul”, indicando que aqueles fatos teriam ficado, finalmente, no passado e sido superados.

Nota-se uma nova perspectiva na descrição da localização e do ambiente em que o personagem está inserido:

Pareciam diamantes, as pedras que cercavam o caminho da porta de entrada até o portão e a estrada lá embaixo. Eu me ajoelhei ao lado delas. Cristais miúdos, topázios, ametistas, rubis (ABREU, 1990, p. 202).

Lá em cima, o céu não era uma tampa fechada sobre a terra, como quase sempre eu via, sepultado vivo. Ele era aberto e sem fim e cheio de mundos e indizível de qualquer outra forma que não fosse esta banal, porque não haveria palavras para ele, o Muito Maior que Tudo. Galáxias, buracos negros, supernovas, anãs brancas, pulsares, quasares, constelações, asteroides, cometas, planetas, satélites, anéis, pontos de sombra e de luz. Minha cabeça girava, acompanhando o movimento determinante das estrelas sobre meus ombros que suportavam o mundo (ABREU, 1990, p. 204).

A estética, bem como a alusão à tampa fechada, demonstra, por fim, a sensação de estar vivo, e não mais “preso” a algo ou a alguém, livre, dotado de sua essência em sua existência. A relação do universo infinito mostra a ampliação dos horizontes da personagem, os quais haviam sido ampliados a partir da liberdade que alcançara por meio do autoconhecimento, através da reflexão sobre si mesmo e das descobertas que havia feito, das convicções estabelecidas. A grande variedade de mundos descritos pode fazer alusão à aceitação das diferenças e pluralidades humanas, compreendendo a si mesmo como parte desse universo.

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (ABREU, 1990, p. 200).

A partir da análise da fala de Dulce Veiga para a personagem, nota-se a criação de sua consciência perante o seu poder de escolha e de construção de sua própria história, voltando-se para uma busca interior, uma reflexão internalizada sobre si, sobre a sua história e a possibilidade de escolher, agora, qual a rumo tomar e o deve construir para si. Dulce Veiga também pode ser considerada uma voz vinda do subconsciente do rapaz (psicanálise de Freud), concluindo que a única luta pela qual vale a pena é a pela liberdade de seu pensamento e encontro de sua identidade, antes da luta pela liberdade social e política diante das questões que envolvem o homoerotismo, em pauta na narrativa.

O fato de o último dia de sua procura ser o mesmo dia de seu aniversário pode também indicar um novo começo, o encerramento de um ciclo e o início de outro, que é

marcado por ter ganhado o gatinho com nome de Cazuza, uma vez que as músicas de Cazuza estiveram presentes, também, como elementos da narrativa e como composição da personalidade e identidade da personagem e do homoerotismo.

A certeza sobre o encontro com a sua própria identidade autêntica e finalização da construção de seu próprio ser é evidenciada, então, na descrição da última visão que a personagem tem de Dulce Veiga. E, só então, é revelado o seu nome, bem como a ação de cantar não era mais por obrigação ou convenção, mas porque sentia mesmo a vontade de fazer isso:

Pisquei, ofuscado. Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã. Parecia meu nome. Bonito, era meu nome. E eu comecei a cantar (ABREU, 1990, p. 216).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As expressivas manifestações culturais do homoerotismo têm encontrado respaldo em pessoas interessadas em desvelar para um público leitor aspectos, até então, não visibilizados dessas manifestações. Assim, paulatinamente, em contexto de Brasil, vimos ascender as questões homoeróticas, homoafetivas, queer, transitando entre as antigas bases de gênero – ainda tão produtivas, do ponto de vista teórico-metodológico, quanto os estudos mais centrados na visão do sujeito de hoje – e os novos modos de interpretação de sujeitos culturais (MITIDIÉRI, 2015).

Sendo assim, na presente dissertação, apresentamos um recorte analítico de pesquisa do romance *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, obra que é considerada uma das mais importantes de sua carreira e uma das que mais se destacam dentre as produções do autor. O livro conta a história de um jornalista, detetive em potencial, que buscava solucionar o sumiço de Dulce Veiga, uma cantora que estava desaparecida, misteriosamente, há vinte anos.

O desaparecimento repentino e a busca feita pelo jornalista é a trama principal da obra: essa procura por Dulce acaba desencadeando outras subtramas que servem de apoio à trama principal. O romance, além do anseio em desvendar os mistérios da existência, do desconhecido e de si mesmo, também aborda diversas outras questões relevantes nas quais fundamentamos a presente análise. Dessa forma, guiamos a pesquisa a partir da observância de três elementos importantes: o homoerotismo, o espaço e a construção da identidade.

O homoerotismo, a construção da identidade e espaço foram muito bem interligados no enredo quando Caio Fernando Abreu faz da cidade São Paulo o local onde se passa a sua trama. A capital do estado paulista se faz o ambiente propício para os descobrimentos e desenvolvimento das personagens como indivíduos descobridores de suas identidades, desejos, liberdades e de suas condições sexuais. Não obstante, a cidade de São Paulo, ao mesmo tempo que é um espaço fértil para as transformações sócio culturais e emancipação das personagens, também é espaço para a solidão, segregação, preconceito e sofrimento apresentados na trama e inevitavelmente existentes na vida real. A correlação da ficção e da realidade é, sem dúvidas, uma abordagem muito característica de Caio Fernando Abreu, usada como meio de abordagem e, com certeza, como meio de identificação dos seus leitores para com suas obras.

Em função disso, concluímos, nesta dissertação, que a identidade das personagens é diretamente relacionada tendo em vista as condições em que estão inseridas, como o espaço geográfico, condições sociais e suas trajetórias históricas. Concluímos, também, que o processo da busca e construção da identidade são presentes em ambos os romances do autor e que também está presente na vida pessoal tanto de CFA quanto na do jornalista, que, de certa forma, correlaciona a trajetória de ambos, autor e personagem, criador e criatura.

Inúmeras questões foram abordadas na obra, dentre as quais estão em destaque as mudanças significativas que aconteceram durante a história da comunidade gay, suas transformações, principalmente dentro do contexto literário, o homoerotismo e a importância dele para a literatura brasileira na construção da identidade social. O espaço literário é, em suma, heterogêneo e preconceituoso, portanto se faz necessária uma reflexão a respeito dos processos de composição de identidade nas narrativas. O contexto literário transpassa a ficção quando aborda questões reais e presentes na vida de Caio Fernando Abreu, como o HIV, por exemplo. Doença que até então era preconceituosamente conhecida e chamada de “vírus gay”.

A marginalização sofrida por essa comunidade ao decorrer de longos anos e até hoje, diga-se de passagem, deveria receber mais atenção e preocupação por parte da sociedade e da justiça. A escrita de Caio Fernando Abreu promove profundas reflexões a respeito das lutas da classes LGBTQIA+, que são gravemente marginalizadas de forma cruel, opressora, silenciosa e religiosamente colonial. Reflexões estas que provocam e incitam a sociedade de forma geral em relação aos enfrentamentos das minorias em fatores que eram e ainda são considerados tabus. Logo, o resultado não poderia ser diferente: a fortuna e riquezas literárias de CFA silenciadas assim como as pautas e apontamentos que eram por ele abordados.

Ademais, também notamos que o homoerotismo, atrelado à busca da construção de identidade, interligada ao espaço no qual as personagens estão inseridas, é de suma importância para que o enredo se desenvolva e para que seja considerado relevante narrativamente. Por outro lado, a influência de correntes filosóficas, como o Existencialismo de Sartre, induz a reflexão da personagem quanto ao seu ser, sua existência e sua essência e, dessa forma, necessita desvencilhar-se de antigas crenças, de verdades religiosas e regramentos aprendidos para, enfim, conseguir escutar o seu inconsciente, o seu eu verdadeiro que estaria sendo reprimido até então. Nesse sentido, nosso estudo revela a relação íntima do espaço com a desconstrução, a negação e, por fim,

a reconstrução e aceitação da personagem de sua própria natureza, o qual precisou despir-se de uma antiga construção de seu ser para que pudesse finalmente encontrar a si mesmo. Esse processo é comprovado pelas teorias da psicanálise de Freud, pelas análises sociais de Foucault e teorias de Coerção Social de Durkheim, já que explicam seu comportamento e implicam em um sofrimento para o indivíduo, que deve ser enfrentado para que o mesmo proporcione as mudanças necessárias para si e para o espaço ao seu redor. Sendo assim, aspectos da cidade de São Paulo, de seu edifício e comunidade, bem como as descrições de seu apartamento mostram a confusão mental e a turbulência pela qual a personagem está passando, o que só pode mudar mediante o enfrentamento das questões mal resolvidas a respeito de sua sexualidade. Portanto, através da análise da obra de CFA foi possível identificar influências do espaço na construção da identidade, seja devido as formas de repressão seja devido à ausência de coerção social (Durkheim) e dispositivos sexuais (Foucault) que permitam o descobrimento da homossexualidade. Tal aspecto indica que o contexto social em que o indivíduo está inserido implica na sua formação bem como na imagem que ele tem de si próprio e do mundo ao seu redor.

A composição intencional dos espaços na narrativa a fim de revelar a consciência do narrador personagem é uma característica do texto romântico, pois há comumente essa associação da personagem com o ambiente. Isso pode ser explicado pelo fato de a história ser estabelecida a partir da perspectiva do próprio narrador-personagem, e então transmitir ao leitor como este se sente, a partir de sua interpretação do mundo ao seu redor. Além disso, o abuso de álcool e drogas, como uma característica autodestrutiva da personagem, indica ainda mais os efeitos do conflito existencial pelo que passa o narrador, bem como os demais personagens, com o intuito de fugir da realidade ou evitar o confronto com o motivo de seu sofrimento. Logo, alguns detalhes da composição do espaço da narrativa, como a gaveta, a poltrona de veludo verde, ou até mesmo os nomes dos locais, fazem essa construção da identidade da personagem. Outro aspecto do romance é o amor impedido, o saudosismo, o sofrimento, revelado aos poucos por meio de detalhes que remetem a lembranças do ser amado e que parece ser o estopim para o início de sua crise existencial e, por conseguinte, da procura por Dulce Veiga. Além disso, a imagem da própria Dulce Veiga pode significar um diálogo com seu próprio inconsciente, orientando a busca de si mesmo.

Apresentamos também uma pesquisa clara e objetiva a respeito da trajetória e história de Caio Fernando Abreu, desde a sua infância e juventude; seus percursos e os percalços que o levaram a desenvolver a obra que analisamos, bem como a sua

personalidade e autenticidade diferenciadas notadas desde criança, fatores que, de certa forma, faziam com que o escritor não fosse compreendido e assimilado por muitos. Dessa forma, a questão do homoerotismo presente na obra faz menção também a aspectos do próprio autor. O rompimento com a fé religiosa traduz um sentimento de reflexão existencialista que também influenciou na vida do poeta e romancista. Sendo assim, percebemos que a busca pela identidade da personagem revela, também, as preocupações do próprio autor com as questões sociais em pauta próprias de sua época, e não menos importante, a menção à Ditadura Militar e repressão da liberdade de expressão, bem como a miséria ocorrida no país devido ao Milagre Econômico. As influências externas em contato com pensamentos internos e sua maneira de enxergar o mundo o fizeram ser um libertário tanto na escrita em relação aos preconceitos que o rondavam, quanto no contexto social no qual era inserido. Contexto que, sem dúvidas, é considerado fundamental contribuinte para o desenvolvimento de *Onde Andará Dulce Veiga? (1990)*.

No decorrer de sua trajetória, conforme suas críticas literárias foram sendo censuradas, o próprio autor acabou separando a crítica de suas obras, o que não fez, em nenhum momento, com que as suas pesquisas de fortuna crítica deixassem de ser relevantes. A importância do homoerotismo, na literatura brasileira, deve muito a Caio Fernando Abreu, não só por não ter perdido sua determinação e nem por ter permitido ser calado, mas por, principalmente, ter o autor como um possibilitador significativamente indispensável para a construção da homonormatividade na identidade literária através do tempo.

Por conta dessa determinação e assertividade em seus valores, sua exigência e, de certa forma, insistência em fazer essas questões minoritárias receberem destaque, foi que a sua escrita se tornou cada vez mais evidente, relevante e respeitada no contexto literário.

É perceptivelmente nítido o diálogo questionador e dissertativo nos aspectos pós-modernos na escrita de Caio Fernando Abreu, bem como a busca pela evolução empírica de suas obras. O escritor foi atemporal em suas criações, principalmente em *Onde Andará Dulce Veiga? (1990)*, que, no entanto, promove profunda sensibilidade e identificação, além de apresentar e instigar o leitor aos mais diversos questionamentos, sem deixar a desejar nada em relação a qualquer outra obra contemporânea. Além disso, Mitidieri (2015, p. 73) destaca que é preciso estar “sintonizado para ler de maneira coerente e metódica esses disfarces [para ser] capaz de decodificá-los de maneira plena”, uma vez que não são tão explícitos, de fácil dedução em uma obra literária.

A riqueza de detalhes que Caio Fernando Abreu agregava às suas personagens e, além disso, o detalhamento contextual de suas criações tornam quase que impossível o encontro de pontos soltos ou desdobramentos interminados ou incompletos à suas obras. A beleza de sua linguagem poética e sua constante busca de si e do outro transcendem o tempo e a construção identitária através do espaço, a compreensão e as faculdades de entender em si o que suas obras e suas escritas eram capazes de comunicar e afetar a quem as lê.

O enfrentamento aos preconceitos, por meio da arte e da cultura, aos contextos históricos, sociais, culturais e políticos de sua época, somados a períodos difíceis como a censura da ditadura militar, por exemplo, fazem de Caio Fernando Abreu um sobrevivente. Além de uma inspiração a todos que anseiam buscar pelo reconhecimento de si, mesmo dentro da sociedade, e aos que desejam encontrar inspirações artísticas e poéticas agregadoras para suas próprias jornadas.

Consideramos, finalmente, a relevância da presente pesquisa tendo em vista que ela traz para discussão uma obra ainda pouco explorada do escritor Caio Fernando Abreu como autor importante para a história da literatura brasileira e, de certa forma, pioneiro na abordagem do homoerotismo na literatura brasileira, bem como questionador das condições inapropriadas enfrentadas pela comunidade gay e, conseqüentemente, na construção das identidades dos indivíduos através do espaço tanto geográfico quanto social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Maria Adelaide Amaral*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990/ Caio Fernando Abreu; apresentação por Marcelo Pen*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Cartas* (org.) de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Limite Branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Morangos mofados*. 8. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990. (1990)
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. (1990)
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ASSERT, Bodo. *Der Raum in der Erzählkunst*. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. 1973. 300 f. Tese (Doutoramento) – Universidade Tübingen.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BASTOS, Cristiana. *Global Responses to AIDS. Science in Emergency*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- BESSA, Marcelo. *Histórias Positivas*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Título original: *La domination masculine*.

BRADBURY, Malcon. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, Malcon e MCFARLANE, James (Orgs.), *Modernismo: Guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENTACUR, Paulo. Claros sinais de vida. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 64, n. 40, p. 1, 22 jul. 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLEGARI, J. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CAMARGO, F.P. Cartografias da experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu. In: COSTA, H. ET AL. (org.). *Retratos do Brasil homossexual*. São Paulo: Editora da USP, 2010.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 51-80.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 199-215.

CAUBET, Rosa Alice. *Existencialismo Segundo Sartre*. La Force des Choses, Paris, Gallimard, 1963. Vol. I.

CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano. Artes de fazer. Nova edição e apresentada por Luce Giard. 3ª edição. Vozes. Petrópolis, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COSTA, Miriele Pacheco França. *Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu – o viés homoerótico na tangência conto/romance*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

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

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Editorial Presença, Universidade Hoje. n. 8 Lisboa, 2001. Disponível em Periódicos UFPel:

<https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2018/05/As-Regras-Do-Metodo-Sociologico-Emile-Durkheim.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2021.

ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. *Tudo além: a busca do reconhecimento identitário em Onde andará Dulce Veiga?*. Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, 2007 Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/3086/luizfelipe.pdf?sequence=1>>.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1985b. v. 3.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Entre a Psicanálise e o Romantismo: a razão, o limite e a civilização*. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, Brasil, 2012.

GOMES, Gilberto. A Teoria Freudiana da Consciência. *Psic.: Teor. e Pesq.* vol. 19 n. 2 Brasília, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722003000200003. Acesso em: 14 mai. 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOULART, Milene Gayer. *A construção da identidade em Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 34, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2005.

HAYES, S. C., & SMITH, S. (2005). *Get out of your mind and into your life: The new Acceptance and Commitment Therapy*. Oakland, CA: New Harbinger.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

INGARDEN, Roman. O espaço apresentado e o “espaço da representação”. In: _____. *A obra literária*. 2. ed. Trad. Albin E. Beau et al. Lisboa: Fud. Calouste Gulbenkian, 1979. p. 244-251.

LAUB, Michel. *Caio fez da desolação a sua matéria-prima*. Entrelivros, ano 1, n. 10, fev. 2006.

LINS, O. (1976) “Espaço romanesco”, “Espaço romanesco e ambientação” e “Espaço romanesco e suas funções”. In: _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, p. 62-110.

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

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – Uma política pós-indentitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, ano 9, Florianópolis, jul./dec. 2001, p. 541-553.

_____. Viajantes pós-modernos II. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Liliana Cabral. Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 203-212.

MACEDO, Éder Alves. Uma análise existencial de Onde Andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu. *Nova Revista Amazônica*. PPG Linguagens e Saberes da Amazônia, Bragança, 2013.

MADLENER, Francis. DINISI, Nilson Fernandes. A homossexualidade e a perspectiva foucaultiana. Homosexuality and foucault's perspective. *Rev. Dep. Psicol.*, UFF, vol.19, n.1, Niterói, 2007.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MITIDIÉRI, André Luís; CAMARGO, Flávio Pereira. *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. Editus: Ilhéus, 2015. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/5j38w/pdf/mitidieri-9788574554426.pdf>.

MONTEIRO, Marko. *O pós-estruturalismo no estudo do gênero*. Disponível em: <HTTP://www.ufrj.br/paccl/beatriz.htm>. Acesso em: 27 mai. 2020.

OLIVEIRA, Antonio Eduardo de. Corpo, memória e Aids na obra de Caio Fernando Abreu. *Bagoas*, n. 03, 2009, p. 115-126.

_____. Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: percursos na obra de Caio Fernando Abreu. In: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de., VEIGA-NETO, Alfredo, SOUZA FILHO, Alípio de (org.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, n. 53, Jun. 2007. p. 11-23.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ALBUQUERQUE, J. L.; OLIVAR, J. M. N. Dossiê Fronteiras: territórios, políticas, diferenças e desigualdades. *Revista Ambivalências*. v. 3, n. 5, p. 3-27, Jan-Jun/2015.

SCHOLLHAMMER, K. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SCHORSKE, C. E. La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 30, jul./out., 1987.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários, memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global Editora, 1998.

SODELLI, Marcelo. *Escola e AIDS: Um olhar para o sentido do trabalho do professor na prevenção à AIDS*. Dissertação de Mestrado PUC/SP, 1999.

TREVISAN, João S. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-82.